A LA SOMBRA DE LOS CAUDILLOS

EL PRESIDENCIALISMO EN EL CINE MEXICANO

Álvaro A. Fernández | Ángel Román Gutiérrez | (Coords.)

A LA SOMBRA DE LOS CAUDILLOS

EL PRESIDENCIALISMO EN EL CINE MEXICANO

Álvaro A. Fernández | Ángel Román Gutiérrez | (Coords.)

Primera edición 2020

Diseño de Portada:
Jorge Guerrero Zpaiko

Interiores:
Pedro Cervantes Carlos

Corrección de Estilo:
Roxana Zermeño

A la sombra de los caudillos.
El presidencialismo en el
cine mexicano

DERECHOS RESERVADOS 2020

© D.R. Ángel Román Gutiérrez
© D.R. Álvaro Arturo Fernández Reyes
© Universidad Autónoma de Zacatecas " Francisco García Salinas"
Departamento Editorial UAZ
Torre de Rectoría, tercer piso, campus UAZ
Siglo XXI, carretera Zacatecas-Guadalajara
Kilómetro seis, colonia Ejido La Escondida
C.P. 98000, Zacatecas, Zacatecas

© Cineteca Nacional
Secretaría de Cultura
Gobierno de la República
Av. México Coyoacán 389
Xoco, Coyoacán
C.P. 03330, Ciudad de México

ISBN: 978-607-555-023-7

Queda prohibida, sin autorización de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento.

Impreso en México
Printed in Mexico

Índice

Presentación
Álvaro A. Fernández
Ángel Román Gutiérrez 7

Nuevos tiempos para las narrativas. Prólogo para un siglo de políticas cinematográficas mexicanas
Marina Díaz López 11

Reactionary Pleasures? Porfirian nostalgia in Mexican historical comic cinema
David M.J. Wood 21

El presidencialismo negociante de Cárdenas: organización de la propaganda y la cinematografía
Carlos A. Belmonte Grey 39

Manuel Ávila Camacho: panorama político del presidencialismo a través de la representación de la Segunda Guerra Mundial en el cine mexicano
Ángel Román Gutiérrez 59

La figura presidencial en el filme *Río Escondido* (1947), de Emilio *Indio* Fernández
Mauricio Díaz Calderón y Alicia Vargas Amésquita 77

El alemanismo y el cine nacional. Miguel Alemán, *star persona* del cine mexicano, de la apoteosis a la decadencia
Francisco Peredo Castro 95

Invocando el artículo 73: paranoias, contradicciones y censura en el cine mexicano de los años de Guerra Fría
Maximiliano Maza Pérez 123

«El cine de papá ha muerto, es nuestro turno». El impacto de la cultura cinematográfica de los años sesenta en el relevo generacional del cine mexicano durante el sexenio de Luis Echeverría Álvarez
Yolanda Minerva Campos García 143

El cine mexicano en la época de la presidencia de José López Portillo
Alejandro Pelayo 169

La contradictoria neoliberalización: El cine mexicano en los periodos presidenciales de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) y Ernesto Zedillo (1994-2000)
Ignacio M. Sánchez Prado 195

El paréntesis panista
Diego Zavala Scherer 219

Del PRI al PAN y viceversa. Estrategias para entrar y salir de *Colosio: El asesinato*
Alfredo González Reynoso 243

La película que nunca existió. Alusiones al presidencialismo desde las narrativas transmedia
Álvaro A. Fernández 259

Reseñas curriculares 283

Presentación

La idea de este libro surgió durante uno de los peores momentos del sexenio de Enrique Peña Nieto (2012-2018)[1] quien, como sus antecesores panistas (2000-2012), había tomado la presidencia de un país dividido. El ejercicio del poder en los últimos sexenios marcaba los signos de un presidencialismo que se desvanecía de manera vertiginosa.

El estado fantasmagórico de la figura presidencial y su relación con el universo mediático, nos motivó a plantear un estudio sobre el cine y la tradición del presidencialismo moderno forjada desde los años de Lázaro Cárdenas (1934-1940), una década después de que los caudillos revolucionarios se bajaron del caballo para enfrentarse a la consolidación institucional.[2] El diálogo que se pretendía entablar exigía resaltar la mirada y la sensibilidad de los cineastas respecto al periodo que reproducían de manera crítica o elogiosa; así como el sello de las políticas cinematográficas impreso en la industria y en las películas según el proyecto de nación.

De ahí la decisión de realizar estudios textuales y contextuales. Los primeros se enfocarían en la producción y la organización de un mundo posible o «real» en las formas fílmicas desde una visión histórica, es decir, desde las huellas del contexto inscritas en las películas y su relación con otros textos. Los segundos se dirigirían a la articulación entre las políticas cinematográficas, las prácticas de producción, distribución y exhibición con pesada carga ideológica, y las relaciones de poder o de resistencia de las instituciones estatales o privadas.

Con la finalidad de crear vínculos entre texto y contexto, nos dimos a la tarea de reunir a un grupo de reconocidos analistas e historia-

1 Recibió el mandato en 2012 con movimientos como #YoSoy132, con el cual un grupo de jóvenes hizo circular en los medios su rechazo por el reingreso al poder del Partido Revolucionario Institucional (PRI) y su relación con el monopolio televisivo. Ya a finales de 2016, quizá el presidente de mayor construcción mediática, se había enfrentado, por mencionar aspectos representativos, a la desaparición forzada de los estudiantes de Ayotzinapa, a la captura y fuga del Chapo Guzmán, narcotraficante concebido como enemigo público número uno, así como al escándalo de la Casa Blanca, la mansión de más de 86 millones de pesos adquirida de manera turbia.

2 El título de este libro alude a este dicho popular, pero sobre todo a *La sombra del caudillo*, novela de Martín Luis Guzmán publicada en 1929, cuya adaptación cinematográfica fue realizada por Julio Bracho en 1960.

dores de cine especializados en diversos periodos, o bien estudiosos de la cinematografía que quisieran ejercer la versatilidad para salir de sus temas de investigación y aportar al tejido del cine y presidencialismo. En más de dos años, por distintos motivos, algunos quedaron en el camino junto con el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) y el de Miguel de la Madrid (1982-1988) aunque los capítulos del periodo contiguo nunca permitieron su orfandad y forzosamente los traían a colación, mientras otros siguieron en el proyecto y cubrieron el presidencialismo que va de Lázaro Cárdenas a Enrique Peña Nieto.

Pese a no concebir de manera «sexenal» la historia del cine en México, seguimos una estructura cronológica con cortes según los sexenios, aunque más que directos, fueron cortes difuminados al montar los capítulos con transiciones, con fundidos encadenados, con *flashback* y *flashforward*; recursos que hicieron dialogar los análisis y los panoramas, los periodos que preceden y continúan a cada capítulo. Esto permite una lectura lineal o transversal, con saltos en el tiempo o dirigidos por los enfoques textuales o contextuales.

El análisis que da inicio al libro, colocado así por trasladarnos a un pasado más remoto, escrito en inglés por David Wood, es claro ejemplo del juego de *flashback* y *flashforward* que, desde la producción en los tiempos de Manuel Ávila Camacho (1940-1946), estudia la mirada nostálgica y conservadora de obras que aluden a la *belle époque* de Porfirio Díaz (1876-1911) y lo toman como una especie de *MacGuffin* hitchcockiano que muestra las contradicciones de la época. Por su parte, con una intención panorámica, pero con referencia a obras paradigmáticas de la década de los treinta, Carlos Belmonte detalla la política cultural y cinematográfica de Lázaro Cárdenas que buscaba edificar una industria dirigida a la unificación nacional de «las masas». Ángel Román vuelve al avilacamachismo para interpretar la participación de México en la Segunda Guerra Mundial, desde las políticas y el discurso oficial impreso en documentos militares, y avalado en melodramas de propaganda y en el fragmento de un noticiero extraviado en los archivos fílmicos; en todo caso enfocados en la representación idílica del conflicto bélico.

El periodo de Miguel Alemán (1946-1952) es tratado por Mauricio Díaz y Alicia Vargas en el análisis de *Río Escondido* (Emilio *Indio*

Fernández,1947), donde develan en el discurso fílmico la ubicuidad y exaltación de la figura fantasmagórica del presidente en turno. En contrapunto, Francisco Peredo analiza panorámicamente la política intervencionista de Miguel Alemán y su visión sobre el cine nacional, cuyas estrategias híbridas se cobijaban en el sistema capitalista pero, al mismo tiempo, parecían recuperar los mecanismos de estímulos y apoyos de las cinematografías fascistas.

Maximiliano Maza, Yolanda Campos y Alejandro Pelayo, construyen puentes entre sus propuestas para exponer, el primero, desde los dispositivos de censura, la influencia que tuvo la amenaza comunista contemporánea a las cinematografías de Adolfo Ruiz Cortines, Adolfo López Mateos (1958-1964) y Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970); mientras Yolanda Campos atiende al relevo generacional de cineastas en el periodo de Luis Echeverría (1970-1976), que tuvo formación en los sexenios anteriores y fue favorecida como nunca por una de las más intensas relaciones entre el presidencialismo y el cine; finalmente la transición al mandato de José López Portillo (1976-1982) es abordada por Alejandro Pelayo quien como cineasta experimentó aquellas políticas que asfixiaron una industria que previamente había tenido un refrescante aliento, y como historiador de cine recrea ese capítulo de crisis severa donde, a fuego cruzado entre la endeble producción estatal y el vulgar repunte de la privada, surge otra generación de cineastas independientes creadores de nuevos esquemas de producción.

Los procesos sociales de la neoliberalización cultural en México relativos a las políticas cinematográficas de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) y de Ernesto Zedillo (1994-2000) son analizados por Ignacio Sánchez Prado; su capítulo ayuda a la comprensión del cine mexicano transnacionalizado de la actualidad, cuyo antecedente se sitúa en un paradójico periodo de esplendor y crisis, donde se reconfiguró el cine comercial, la producción de géneros de ficción y documental, la exhibición en salas de multiplex para el espectador multimedia y la clase media antes renegada a consumir cine mexicano. Por su parte, Diego Zavala, a través del videoactivismo del Canal 6 de Julio, crítico de la figura presidencial, expone la conflictiva transición panista de Vicente Fox (2000-2006) y Felipe Calderón (2006-2012), entendida como un solo periodo que fractu-

ra la continuidad priista, en la que la pantalla chica protagoniza la hegemonía audiovisual y se convierte en un medio de contrainformación a la vez que en pieza clave para el cambio de partido.

Con el estudio de caso de *Colosio: el asesinato* (Carlos Bolado, 2012), Alfredo González analiza las transiciones partidistas de ida y vuelta: del priismo al panismo y de regreso al priismo, enlazando el histórico crimen de 1994 contenido en el filme, con el contexto de producción y de recepción que coincidió con las eleccciones de 2012, y que parecía fungir como propaganda contra el PRI, pero al contrario, se asumió en la película el autoritarismo y la presencia del viejo universo presidencialista. Finalmente, Álvaro A. Fernández cierra con el sexenio de Enrique Peña Nieto, clausurado en 2018, donde replantea la noción de presidencialismo desde la convergencia cultural y los nuevos medios, a partir de la producción de una película que nunca existió, pero que fue tramada por la actriz Kate del Castillo y el narcotraficante el Chapo Guzmán; la mera intención del filme creó un universo narrativo en los nuevos medios, cuyos cruces entre realidad y ficción terminaron por desafiar la hegemonía del Estado y la figura del poder presidencial.

Ésta es nuestra propuesta, prologada por Marina Díaz, en la que han colaborado investigadoras e investigadores de España, Estados Unidos, Francia y México; ésta es nuestra contribución a la historia del cine y, en alguna medida, a la historia del presidencialismo mexicano, que deberá completarse al final de los sexenios venideros que, al parecer, han dado un importante giro desde que López Obrador tomó el poder en diciembre de 2018, momento en el que algunos analistas vislumbran prematuramente otra vuelta al presidencialismo.

Sólo resta decir que este proyecto surgió por iniciativa del Cuerpo Académico Cultura, Lengua y Sociedad, 571 y de la Universidad Autónoma de Zacatecas, con una idea abanderada por Mauricio Díaz, que incitó a colegas a replantear las relaciones entre el cine y el poder presidencial. A esta empresa, se sumó con generosidad en la avanzada la Cineteca Nacional.

Álvaro A. Fernández
Ángel Román Gutiérrez

Nuevos tiempos para las narrativas. Prólogo para un siglo de políticas cinematográficas mexicanas

Marina Díaz López
Instituto Cervantes

Pero si la Historia de México que se enseña es aburrida, no es por culpa de los acontecimientos, que son variados y muy interesantes, sino porque a los que la confeccionaron no les interesaba tanto presentar el pasado, como justificar el presente.

El cura Hidalgo de las escuelas, en el momento en el que abre la boca para dirigirse a los fieles, ya tiene en mente un panorama exacto de lo que va a resultar del lío en que se está metiendo: un México independiente, mestizo, con expropiación petrolera y la reforma agraria.

JORGE IBARGÜENGOITIA,
«Nuevas lecciones de historia. Revitalización de los héroes»
(1 de junio de 1974)

Durante el periodo en el que leía el libro que sucede a este texto, y que me invitaron a prologar, apareció una interesante noticia que unía a México y España; parecía hacerme un guiño sobre cómo encarar la escritura, dado que soy una española que trabaja sobre México. El 25 de marzo de 2019, el actual presidente mexicano, Andrés Manuel López Obrador, en un viaje por el estado de Tabasco, sorprendía a los medios internacionales y nacionales con la revelación de que había enviado sendas cartas al rey de España, Felipe VI, y al papa Francisco, donde les solicitaba que pidieran perdón a los pueblos originarios de México por los abusos y la violencia ejercidos contra ellos durante la Conquista. Más allá de la consideración de la pertinencia histórica de solicitar una reivindicación a los Estados o instituciones, supuestamente herederos de aquellos que detentaron acciones terribles contra otros en un tiempo pasado (y por cierto que, dentro de la polémica causada por estas declaraciones y sus efectos –como el rechazo del gobierno español a esta propuesta y el silencio del Vaticano–, se olvida reseñar que el presidente también manifestó que él, como representante del Estado mexicano, pedirá perdón por las políticas violentas auspiciadas

contra los indígenas y otros pueblos minoritarios en los siglos XIX y XX), estas declaraciones colocan sus afirmaciones dentro de una política revisionista, auspiciada en la memoria histórica y la lucha civil por el reconocimiento de los Derechos Humanos, como una lógica de convivencia internacional que supera las determinaciones de las gobernanzas nacionales. Por otro lado, el contenido de la noticia también alude a la presentación de la mentalidad antiespañola y recelosa del catolicismo oficial con la que se ha identificado habitualmente la posición de la izquierda mexicana, en la que se sitúa el partido MORENA, obviamente afanosa de relativizar o poner bajo el amparo de la crítica las alianzas internacionales, también la estadounidense, en un sentido de política nacional moderna.

Este episodio ubica cabalmente el sentido del presidencialismo mexicano, que es una de las líneas temáticas de este libro, que coloca al presidente actual en la tradición del tipo de decisiones y atribuciones que han caracterizado la función presidencial en México a lo largo de su historia: carisma y agencia para evidenciar políticas, más allá de la organización del Estado y con una evidente impronta popular. Realizadas desde su cuenta de Twitter, estas afirmaciones imprimen un sesgo característico al posicionamiento del presidente como el vocero de la política cultural e internacional del país, desde ese entorno de personalismo que dota de carisma a sus aserciones y que utiliza un medio de comunicación con la ciudadanía y con la esfera pública que es oficioso (si así se puede considerar a una red social) y, por tanto, más personal. El presidente encarna la representatividad. Con sus palabras, hace de una posición determinante y explícita, que asume como compartida con el electorado, un acto de reivindicación de cierta identidad nacional, construida y definida de una determinada manera: es esencialista respecto a quiénes son los mexicanos o a quiénes han sido apartados y negados en las historias oficiales, pero también dirige sus palabras hacia un «otro», español y católico, que sirve de contrapeso y se coloca en un lugar ajeno a la mediación o a la negociación, a pesar de su tradicional participación en la historia del país. De alguna manera, la apuesta del presidente por hacer suya una forma de política internacional, que mezcla distintas corrientes, tal vez contradictorias (la soberanía nacional, por encima de las configuraciones de cada pueblo que la compone, pero también la asunción de un derecho internacional

más allá de las políticas nacionales) para hablar, quizá demagógicamente, del pasado y de cómo éste se ha erigido en baluarte de una institución como la presidencial.

Sin duda, y sin entrar en las particularidades de la política cultural del gobierno de AMLO, que no está tratado, lógicamente, en los capítulos de este libro pues aún queda mucho tiempo de su mandato, este *affaire* que ha animado y animará en los próximos años el debate en otros términos del aniversario de la Conquista o del Encuentro (dos términos que también utiliza el presidente en sus declaraciones en Comalcalco), me permite presentar este libro, donde el presidencialismo es tomado como variable en diversos estudios que abordan la labor del Estado mexicano en el desarrollo de la cinematografía mexicana a lo largo de más de un siglo. La idea del presidencialismo, como fórmula que ha regido la política mexicana, hunde sus raíces en las determinaciones por las que su gobierno ha cifrado la relación entre los tres poderes (aunados a un cuarto y quinto, donde se localizaría el cine y los *media* contemporáneos), auspiciados por la constitución vigente. El presidencialismo también se ha definido en cuanto a sus atribuciones meta-constitucionales,[1] siguiendo a Jorge Carpizo (1978), su mejor historiador, que han dotado al presidente de la república (que también es el jefe de gobierno, de ahí la impronta específica del régimen estatal) de unas capacidades implícitas que atisban la lógica de su sentido como gobernante desde las determinaciones de poder, de carisma y de independencia que imprimen, en cada sexenio un imaginario que se deriva de las distintas decisiones tomadas para desarrollar las políticas culturales. En este sentido, la naturaleza del presidencialismo puede ser redefinida como la forma emblemática para un estudio sobre la política cinematográfica en la que el Estado hace posible un determinado cine, con su proteccionismo y su control del mercado, pero también interfiere en sus apuestas críticas. Por otro lado, se sirve de él y de sus grupos profesionales para favorecer aquellos imaginarios llamados

[1] Se pueden resumir en las siguientes atribuciones, según Lorenzo Meyer (1993, p. 59): la transferencia discrecional de los poderes que están en los recursos humanos y materiales del Estado, que pasan del gobierno federal al partido oficial; el control del poder legislativo a través del partido; la censura de los *media*; el control sobre el poder judicial; la vigilancia de los gobernadores y los presidentes municipales; la sustentación de la impunidad de los funcionarios que hacen un uso indebido de sus funciones o atribuciones; y la represión ilegal de sus opositores.

a apoyarle en su política nacional y a perjudicar a los decididamente opositores, al tener como atribución también la censura de los *media*; es decir, el control sobre el cuarto poder y, hoy en día, la aspiración al control sobre internet y su cultura.

La decisión de los editores del libro de reunir las aproximaciones a cada presidente estudiado desde la configuración de los sexenios responde cabalmente a la recolección habitual de las historias políticas y los estudios sobre los estilos de cada uno al asumir el gobierno y la gobernanza. De alguna manera, el presidencialismo ejemplifica el devenir de la historia política de México que contiene grandes guerras antes de sus dos periodos fundacionales, la guerra de Reforma y la Revolución mexicana, lo que implica la consolidación del Estado tras una conflagración interna cuya herida debe recomponer y solventar, si quiere pacificar el país, pero también, si quiere organizar su estructuración de cara al total de la ciudadanía. En este sentido, con el paso del siglo XIX al XX, se organiza en torno a la figura del presidente la necesaria reconversión de la fuerza militar en la civil, y el establecimiento de un sistema que permita hacer política amparada en la legislación. Las circunstancias de la organización del Estado mexicano en paralelo con la consolidación del partido que surgió tras la Revolución hace evidente la importancia de cifrar en una sola persona la posibilidad de la gobernanza, tomando como modelo las atribuciones del caudillismo, pero eludiendo su tendencia a la dispersión y su consecuente insubordinación al poder del gobierno, que será ya casi para siempre, central. Desde las propias luchas internas hasta la asunción del principio de no reelección, que es el *motus* propio del sentido revolucionario fundamental frente al periodo anterior, la dictadura del Porfiriato, el presidente ha debido tener una omnímoda capacidad de acción para gobernar, para controlar las fuerzas internas del partido y para obligar a la ciudadanía a olvidarse del pluralismo que amenazaría a una república joven y a un electorado, probablemente, no experto en la participación. Estos términos definen el devenir del gobierno mexicano, sobre todo hasta el cardenismo (Hernández Rodríguez, 1975, p. 59), que van trasmutando el quehacer del presidente y su rigor con el asentamiento del capitalismo como forma de definir el ritmo del país. Los momentos en los que el gobierno sufrirá mayores embates, como la matanza de Tlatelolco, el asesinato de Luis Donaldo Colosio,

el movimiento zapatista, la lucha contra el narcotráfico (su escalada de muertes y su evidente poder paraestatal), la matanza de Ayotzinapa, etcétera, riman con las crisis económicas como son las distintas nacionalizaciones, el milagro mexicano y las subsiguientes devaluaciones, la entrada en el GATT, etcétera... Es un esquema que apunta a la crisis del presidencialismo del PRI, que tiene sus propios embates internos, como la crisis electoral en la sucesión de Salinas, la pérdida de la mayoría en la Cámara de los diputados en 1997 y la derrota definitiva en el 2000 con la victoria de Vicente Fox, primer presiente del Partido Acción Nacional (PAN). De alguna manera, la vuelta al poder del PRI, con la presidencia de Enrique Peña Nieto, y el actual gobierno de izquierda de AMLO darían por completada la consolidación de un sistema plural de una república que organiza su poder en torno a la Constitución y que evidencia la participación de una ciudadanía con distintas opiniones políticas en las que el presidente, a pesar de su trabajo limitado al sexenio, debe efectuar su rol desde la relativización de su poder de veto (algo que los historiadores y politólogos siguen afirmando como una dificultad para la organización democrática; Linz, 1994, citado en Hope Pinson y Ugalde, 1995, p. 16; Nacif, 2004, pp. 37-38). De igual modo, el presidencialismo ha perdido su impronta como resultado de una lógica estratégica, donde las políticas nacionales tienen que trabajar como mediadoras de un electorado que necesita representatividad para creer en el sistema democrático, y también mediar frente a los avances del capitalismo, que actúa transnacionalmente desgastado los sistemas nacionales y sin asumir las demandas que evidencian los estudios de la sostenibilidad.

En una nueva esquina de este imaginario *ring*, amanece en el siglo XXI la participación de la ciudadanía, cuya identidad también pasa por un interesante proceso de conformación como quinto poder, si seguimos la literatura de Ignacio Ramonet (2003), y la vertebración de Henry Jenkins y su cultura de la convergencia (2006). El estudio de la injerencia de internet en la opinión pública, en la consolidación de un nuevo tipo de empresas transnacionales y, sobre todo, en la decisión de voto o en la acción radical respecto a cualquier tipo de política que pueda reunir a grupos que no estaban asociados de una forma moderna, pero que son capaces de incurrir en el espacio público y político de manera definitiva, supone un nuevo reto para

entender cómo han de establecerse las políticas culturales y en qué medida su transformación nos habla de un giro copernicano de la creación y el consumo de la cultura. En este contexto, resulta crucial entender cómo la organización de las políticas públicas ha influido en el devenir del cine y los medios audiovisuales, si tenemos en cuenta que en los capítulos que conforman este libro también se habla de televisión y de la circulación del imaginario vehiculado por las redes sociales e internet. Si consideramos la importancia del cine dentro de la sociedad mexicana y el desarrollo de los *media*, asociados a buena parte de sus empresas, resulta lógico integrar estas narrativas y estas esferas profesionales en un continuo, como hace hábilmente el libro.

Por tanto, más allá de la configuración del cine como parte de las industrias culturales, el protagonismo que ha tenido como elemento modernizador alude, sin duda, a su responsabilidad en la constitución de un país desde la comunicación de imaginarios democráticos o socializantes entre los *lobbies* culturales (siempre relacionados con los órganos del poder, ya sea a favor o en contra) y los espectadores, nacidos a la contemporaneidad desde su ciudadanía. En el caso de México, y tomando como referencia lo desarrollado por Andrew Higson (2000, pp. 69-72) respecto a la configuración del cine nacional como política de Estado (que sustenta un imaginario proclive a una idea de nación construida y consensuada; que promueve la imagen del país como un lugar único, idóneo, incluso como un destino turístico; y que busca que sea una industria que genere riqueza a través de la exportación de sus productos), la historia cultural del siglo XX mexicano es imposible sin atender a la historia de su cine y sus narrativas genéricas e industriales. Desde las relaciones que establecen un mapa para considerar la producción que atienda a estos elementos, pero también a los devenires para dirimir el desarrollo de la distribución y la exhibición, el libro alude a los momentos cruciales y los contextualiza para refrendar la importancia del intertexto. Así en sus páginas está la producción estatal cardenista, la creación del Banco cinematográfico, el plan Garduño, la crisis internacional del celuloide (donde Gregorio Walerstein tuvo un papel protagonista como comisionado internacional), la política de Margarita López Portillo para redefinir y potenciar la producción popular en detrimento de los

avances de los «nuevos cines» y su lugar respecto a los emporios mexicanos televisivos, la consolidación de la internacionalización, cuyo bastión mejor identificado son «los tres amigos» y su quehacer norteamericano (entendido como mexicano y estadounidense), etcétera. Y por otro lado, y como parte de la agencia propia del poder, en el libro se identifican los espacios donde se permite la crítica y la expresión de la pluralidad desde instancias que surgen de manera lateral a los centros habituales de producción, ya sean los dos sindicatos tradicionales de la industria del cine (el STPC y el STIC) que han regido la estructuración de la producción, ya las dos televisoras mayoritarias, ya los casos en los que se ha censurado y oprimido la expresión, donde se detecta la acción del poder del Estado y la rúbrica de su acción explícitamente censora.

Si la propia estructura estatal, vertebrada en México en torno a los sexenios que comanda un presidente, obliga a presentar de manera cronológica la composición de este libro, su organización asume la pluralidad de enfoques como una nueva forma de hacer Historia del cine. Más allá de las confesiones metodológicas de la consideración de la misma como parte de la organización de las políticas culturales y los modos de producción, la aproximación culturalista de este libro apunta hacia la imbricación de los distintos saberes que organizan hoy en día la composición de los estudios de cine (*film studies*) desde las demandas de abrir el espacio a una nueva generación de investigadores, como son los editores y autores y autoras de los capítulos. La aproximación a cada sexenio o a cada periodo presidencial se establece a partir de la necesidad de abrir el discurso a nuevos temas que, de alguna manera, no vienen a reescribir la historia, como ha pasado en otros momentos en los que ha habido sugerentes cambios disciplinares. En este caso, la impresionante utilización de las fuentes primarias (muchas veces eludidas en las historiografías clásicas) que van más allá de la mera consulta hemerográfica, resulta crucial cuando es cruzada y evidenciada a la luz de la bibliografía internacional sobre cómo se organizan las industrias culturales. En este sentido, el libro que tiene el lector o la lectora entre sus manos, asume la realidad de avanzar hacia un enriquecimiento de la bibliografía sobre la historia del cine mexicano, asumiendo que el presentar nuevos estudios de caso, no es sólo aportar nuevas evidencias a los especialistas de cada época,

sino situar en un lugar distinto, por decisivo, la pretensión de seguir haciendo Historia. Para ello, la lectura cronológica (que no impide la incidental de cualquier capítulo, donde se busque información concreta o entender de otro modo un periodo) asume y reivindica una constitución de un corpus sumamente plural para entender cómo la constitución de los periodos presidenciales ha hecho del cine y del audiovisual mexicano lo que son.

En este libro hay una pertinente reelaboración de qué ha de considerarse patrimonial dentro del cine mexicano, abriendo su marco a otras elaboraciones que no habían sido consignadas en las historias al uso. Probablemente, esto sea fruto de la profesionalización de la historiografía en detrimento del positivismo y la cinefilia que, por otro lado y en la labor del textualismo, ofrece interesantes aproximaciones en varios hitos relatados en el libro, interpretados así por la importancia que tienen en los medios expresivos de la historia del cine mexicano (el ciclo de la nostalgia porfiriana durante y después del cardenismo, las películas *Río Escondido*, *El brazo fuerte*, *Colosio: El asesinato* o los documentales de Carlos Mendoza). Finalmente, cada periodo evidencia las políticas del momento, y lo hace desde su incorporación al marco presidencial que implica cada sexenio. Las variables de estudio elegidas responden a las decisiones de los autores, pero vistas desde la complicidad de su historiografía concreta, inciden en la importancia de volver a lo indicado a propósito del devenir político del país: cada periodo y su presidente responden a las demandas de tiempos determinados. Esto permite también vislumbrar cómo los imaginarios de cada uno conforman nuevos espectadores y, por tanto, nuevos ciudadanos.

El proceder político contemporáneo debe ser consecuente con la gobernanza de hoy en día. La cultura del cine y de las narrativas audiovisuales ayuda a recomponer de otra forma a la ciudadanía. De todo ello, se deduce la necesidad de políticas que naturalicen la pluralidad enfocada al necesario alegato de defender una configuración compleja de la producción y la circulación de sentidos, que no es otra cosa que la agencia de todos bajo el marco del Estado. Sin duda, el ámbito polimorfo del presidencialismo y sus espacios sexenales ayudan a que la democracia en México, como en todas partes, deba componerse por una ciudadanía que entienda que la cultura es un espacio plural, diferente en todas sus manifestaciones y, sobre todo, que enuncie con radicalidad su responsabilidad, como espectadores contemporáneos, como prosumidores insertos en una cultura donde tienen más poder del que han tenido nunca. Todo ello advierte un tiempo nuevo donde seguirán primando las narrativas audiovisuales que tendremos que seguir historiando.

Fuentes consultadas

Carpizo, J. (1978). *El presidencialismo mexicano*. México: Siglo XXI Editores.

Hernández Rodríguez, R. (1978). ¿Presidencialismo u oligarquía?: algunas reflexiones sobre la estructura política mexicana. *Problemas del Desarrollo*, v. 9, n. 35 (agosto-octubre), pp. 53-85.

Higson, A. (2000). The limiting imagination of national cinema. En M. Hjort y S. MacKenzie (eds), *Cinema & Nation*. GB: Routledge, pp. 63-74.

Hope Pinson, A. y Ugalde, L. C. (1995). Presidencialismo y parlamentarismo. *Nexos*, v. 18, n. 213 (septiembre), pp. 15-17.

Ibargüengotia, J. (1990). *Instrucciones para vivir en México*. México: Joaquín Mortiz, p. 34.

Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. USA: New York University Press.

López Obrador, A. M. https://twitter.com/lopezobrador_[Consultado el 21 de abril de 2019].

Meyer, L. (1993). El presidencialismo. Del populismo al neoliberalismo. *Revista Mexicana de Sociología*, v. 55, n. 2 (abril-junio), pp. 57-81.

Nacif, B. (2004). Las relaciones entre los poderes ejecutivo y legislativo en México tras el fin del presidencialismo. *Política y Gobierno*, v. 11, n. 1 (enero-junio), pp. 9-41.

Ramonet, I. (2003). El quinto poder. *Le monde diplomatique* (edición española), (octubre).

Reactionary Pleasures? Porfirian nostalgia in Mexican historical comic cinema

David M.J. Wood
Universidad Nacional Autónoma de México

In his groundbreaking survey of classical and post-classical Mexican cinema *La aventura del cine mexicano*, first published in 1968, Jorge Ayala Blanco (1993) was largely sceptical about the country's film industry's attempts to date to represent national history in a way that was intelligent, coherent, or socially constructive. With certain honourable exceptions,[1] the revolution of the 1910s –the historical watershed that still dominated Mexico's political, cultural and artistic fields– was, for Ayala, woefully misrepresented and under–analysed on the nation's screens. Belonging as he did to a generation of «New Cinema» critics, cinephiles, and budding filmmakers, who were keen to overhaul both the production and distribution infrastructure and the aesthetic regimes of what they saw as a stagnated and conservative Mexican film industry,[2] Ayala Blanco lamented cinema's tendency to portray the Revolution as little more than «an anecdote ripe for demagogy» (p. 17).[3] Perhaps even more of a concern was the Mexican industry's nostalgic turn towards an idealised, rural, pre-modern past in the popular *comedia ranchera* (ranch comedy) genre, just as the Revolution reached its most radical phase under president Lázaro Cárdenas (1934-1940), with Fernando de Fuentes' box-office smash *Allá en el Rancho Grande* (1936) leading the pack.

But it was another, related genre that Ayala Blanco singled out as being particularly emblematic of the film industry's reactionary turn, which he dubbed the cinema of *añoranza porfiriana* (Porfirian nostalgia). Set during the dictatorial regime of Porfirio Díaz (1877-1911),[4] and produced during a period roughly coinciding with the

1 Most notably, Fernando de Fuentes' stunning revolutionary trilogy of the 1930s: *El prisionero trece* (1933), *El compadre Mendoza* (1933), and *Vámonos con Pancho Villa* (1935).

2 I have discussed the approaches to Mexican film history on the part of the New Cinema critics in Wood (2015).

3 All translations from Spanish-language sources are my own.

4 Díaz was president for this entire period save an interregnum under Manuel González from 1880-1884. He was overthrown by liberal leader Francisco I. Madero in 1911, during the early stages of the Revolution.

presidential term of Manuel Ávila Camacho (1940-1946), this relatively small cluster of historical, usually comic (melo)dramas offered contemporary moviegoers light relief with a period veneer. They also provided a stark contrast with the tempestuous emotions and the stirring expressionist photography of the better-known historical melodramas directed by Emilio *Indio* Fernández and shot by Gabriel Figueroa that have become synonymous with the so-called Golden-Age of Mexican cinema, such as *Flor silvestre* (1943) and *María Candelaria* (1944). Movies such as *En tiempos de don Porfirio* (Juan Bustillo Oro, 1939), *¡Ay qué tiempos, señor don Simón!* (Julio Bracho, 1941), *Yo bailé con don Porfirio* (Gilberto Martínez Solares, 1942), and *México de mis recuerdos* (Juan Bustillo Oro, 1943)[5] were, for the most part, as generically formulaic as they were ideologically conservative, utterly bereft of the epic scope, the dramatic complexity and the meticulously-crafted aesthetics that saw Fernández's films earn international prestige for the Mexican film industry. Lacking the popular backdrops that offered a glimmer of redemption even to the *comedia ranchera*, these pictures were, for Ayala Blanco, insufferably trivial, escapist and bourgeois in their approach to history, evoking a «world of phony, resolute, intense, enviable, flabbily reactionary, languid, and Porfirian nostalgia» (p. 37).

These films' conservatism, though, was equalled by their huge popularity with contemporary audiences.[6] Responding to a broader structure of feeling in 1960s cultural criticism and film theory, Ayala Blanco and his fellow New Cinema critics tended to explain this popularity in terms of false consciousness, in tune with both Adorno and Horkheimer's earlier warnings about the «mass deception» of the culture industry in capitalism that instrumentalised amusement for

5 The films mentioned above are perhaps the best-known exponents of Porfirian nostalgia cinema. Other titles include *Perjura* (Raphael J. Sevilla, 1938), which was among the earliest pictures mentioned by critics as belonging to this cluster, as well as *Amores de ayer* (Ismael Rodríguez, 1944), *El gran Makakikus* (Humberto Gómez Landero, 1944), and *Porfirio Díaz, entre dos amores* (Raphael J. Sevilla, 1944). A second wave of Porfirian nostalgia films appeared a few years later, in the form of *Las tandas del principal* (Juan Bustillo Oro, 1949) and *Si me viera don Porfirio* (Fernando Cortés, 1950).

6 *¡Ay qué tiempos, señor don Simón!* was one of the most successful examples of the genre, bringing in record-breaking box-office takings following its premiere in September 1941 (García Riera, 1992, vol. 2, p. 194). Other hits were *México de mis recuerdos* (which premiered at the Cine Alameda on 6 April 1944) and *Las tandas del principal* (premiered at the Cine Metropólitan on 16 July 1949), which both enjoyed screen runs of six weeks (Amador y Ayala Blanco, 1982, pp.168, 355).

profit,[7] and contemporary apparatus theory's concern with cinema's capacity for deceit and inducing spectatorial passivity.[8] Their critiques of the Porfirian nostalgia films are thus filled with rhetorical tropes of fraudulence, manipulation and stupefaction: for Ayala Blanco they conjured up a cinematic «Shangri-La whose protagonists have no need to flee [...], rather residing in a lost world in perpetuity, bathing in the steam of an eternal, indestructible *belle époque*», which in turn produced in their audiences an effect of «mass inoculation aimed at propagating daydreams, perpetuating slumber» (p. 38). Pioneering film historian Emilio García Riera (1992-97) largely agreed, dismissing the viewers who gorged on the «improbable universe» (vol. 2, p. 277) evoked in these «benevolent and superficial» pictures (p. 194) as «a middle class eager to find in cinema a nostalgic refuge»: a social sector that was «opposed not just to historical adversity but to history itself» (p. 132). Carlos Monsiváis (2010), meanwhile, wryly critiqued these films' «pacts and complicities between actor and spectator» in which «the former polishes his *coups de théâtre* while the latter sidesteps the irredeemable plots of films whose value resides in the way in which a presence invents eras» (p. 330).

While I agree that there is little or nothing that is ideologically progressive in these films, I believe that they provide a fascinating insight into the ways in which 1940s Mexico engaged (or failed to engage) with its own pre-revolutionary past, and into the ways in which popular, conservative cinema provided a backdrop against which historical mismatches and social tensions could be played out. Therefore, in the following pages, rather than chastising the cinema of Porfirian nostalgia for not being historically aware enough, I aim to make an initial, telegraphic attempt at sketching out these films' re-imagining of the figure of Porfirio Díaz. My analysis is divided into three sections: historical context, dramatic function, and generic form.

7 In Horkheimer's and Adorno words (2006), «It is not the bells on the fool's cap that jingle but the bunch of keys of capitalist reason, which even in its images harnesses joy to the purpose of getting ahead. [...] The deception is not that the culture industry serves up amusement but that it spoils the fun by its business-minded attachment to the ideological clichés of the culture which is liquidating itself» (pp. 55-56).

8 In their respective foundational essays, Baudry (1974-75) and Metz (1975) argue that «the cinema provides the spectator with a simulacrum of reality that is endowed with illusion of presence» and that «by externalizing the form taken by fantasy, the cinema actually serves to mobilize and sustain wish-fulfillment», as glossed by Richard Allen (2004, p. 129).

Historical context: fictions of unity

In Mexican film history it is almost a commonplace that the mutually beneficial relationship between Porfirio Díaz and cinema is as old as the cinema itself. As one of Latin America's most important modernizing capital cities of the late-nineteenth century, Mexico City was one of the region's first metropolises to be visited by licensees of the Lumière cinematograph franchise. When Gabriel Veyre and Claudius Fernand Bernard set up a shop in the Mexican capital in August 1896, their eagerness to ingratiate themselves with those in influential positions –right up to the president himself– found common cause with Díaz's keenness to use their device to project his self-image of a leader who was both authoritative and in tune with the latest technological developments of Parisian modernity. It is no coincidence, then, that some of the earliest cinematographic views filmed in the country featured Díaz effortlessly dispatching matters of state (*El Presidente de la República despidiéndose de sus ministros para tomar un carruaje*, Gabriel Veyre, 1896) and commandingly interacting with the sumptuous surroundings that were the trappings of presidential office (*El Presidente de la República paseando a caballo en el Bosque de Chapultepec*, Gabriel Veyre, 1896). In Aurelio de los Reyes' words (1989), «cinema became part of the Porfirian dream of a prosperous and rich Mexico, claiming a place in the pantheon of "cultured, civilised and progressive" nations» (p. 89). Cinema, then, began its life in Mexico as an agent of a largely fictitious Porfirian mythology that elided the growing social tensions underlying Porfirian Mexico. Along with other media including architecture, literature, and music, the moving image was part of a comprehensive performance of power by a president who was extraordinarily attuned to «the importance of self-fashioning and self-representation» through ceremony and ritual, which «establish[ed] him as the fountain of political legitimacy and authority» (Macías-González, 2006, pp. 83-84). Against a backdrop of revolutionary violence some years later (particularly following the *Decena Trágica*, or Ten Tragic Days in Mexico City in 1913), this segued into an elegiac nostalgia for the supposedly peaceful *belle époque* that Mexico had enjoyed under the benevolent patriarch before the Revolution forced him to take up French exile in 1911.[9]

[9] De los Reyes (1981) cites the actuality picture *El señor general don Porfirio Díaz en París* (prod. Navascues and Camus, 1913) as emblematic of the fanatical Porfirian nostalgia that

Post-revolutionary governments of the 1920s and 1930s went to great lengths to build a collective imagination of the emerging regime as a popular, progressive, and emancipatory one through diverse textual, visual, aural and audiovisual media. Even so, the Porfirian myth endured as a powerful part of the nation's ideological substrate throughout this period. Critics have generally seen the Porfirian nostalgia films in terms that echo competing historiographical tendencies that jostled for discursive position during the postrevolutionary decades, reading them as products of a conservative backlash against the turbulent modernity instituted by the early post-revolutionary regime, and particularly against the progressive reforms brought in by the Cárdenas government of 1934-1940. By this account, the figure of Porfirio Díaz is seen as a legendary but stable national historical heritage constructed and exalted by 1940s Mexico as the Revolution itself took a decidedly rightward turn (Ayala Blanco, 1993, p. 37; Medina de la Serna, 1995, p. 166; Peredo Castro, 2011, p. 215).[10] As Claudio Lomnitz (2006) shows in a broader context, this was by no means a new phenomenon in the 1940s, since Mexico's «cultural revolution» from the 1920s was prone to putting modern print and communications media (including cinema) at the service of «narratives and cultural forms that were in no sense revolutionary» (p. 335). Lomnitz thus emphasises the ideological inconsistency and political expediency of the regime that forged the emerging, socially heterogeneous Mexican nation during the post-revolutionary decades. This, he argues, was an arch political survival strategy on the part of the country's elites who, rather than engaging in a wholesale social and political upheaval, selectively interspersed revolutionary reform with Porfirian continuity (pp. 336-337).

Lomnitz's argument is a useful one, I think, in trying to grasp Porfirian nostalgia films' relationship with Mexican history. Critics have generally seen them as trying to *resurrect* or to *re-create* the now-extinct figure of Porfirio Díaz, suggesting that they do little more than to immerse us in a comfortable bygone utopia. However, a closer look at some of the films themselves suggests a rather more dialogical

became widespread in Mexico under the repressive military regime of Victoriano Huerta (1913-1914), himself formerly a long-standing and high-ranking officer under Díaz, who overthrew the liberal president Madero during the Ten Tragic Days (p. 133).

[10] However, Peredo Castro notes that even the Porfirian nostalgia cinema became subject to censorship when it became too glowing in its celebration of the figure of Díaz.

articulation of past and present. I would argue that some of these pictures self-consciously stage the temporal distance between their diegesis and the contemporary moviegoer, using narrative and visual tropes that establish the degree to which the Porfirian setting can be safely demarcated as a past sealed off from the present. A case in point is the jocular intertitle («en los alegres tiempos del Polizón»)[11] and the family photo album that illustrates the opening credits of *¡Ay qué tiempos, señor don Simón!*, playfully likening the movie to a rose-tinted session of collective family remembrance. Another is the juxtaposed dissolved images of present-day and Porfirian Mexico that constitute a temporal establishing-shot at the outset of *México de mis recuerdos*, combined with the offscreen voice-over narrator who invokes the simpler, slower, more unified times of the film's main diegesis. Further examples can be found in the distended temporal structures of some pictures, such as *México de mis recuerdos* and *Azahares para tu boda* (Julián Soler, 1950), whose protagonists' stories straddle Porfirian, Revolutionary, and/or postrevolutionary Mexico. Such techniques encourage viewers to create connections, parallels and analogies (however trivial or momentary) between the «modern» Mexico they inhabit and the on-screen Porfirian pretence.

Jacqueline Avila's (2017) recent study of the genre is an important step forward in this regard, acknowledging as it does that Porfirian nostalgia films responded to the social needs of 1940s Mexico by encoding into their narratives critiques of conservative gender relations and social mores, and by acting as vehicles for the vicarious enjoyment of licentious behaviour. Avila also points out the enthusiastic response to *En tiempos de don Porfirio* expressed by president Lázaro Cárdenas, who sent a letter of congratulation to the movie's production company Producciones Grovas: a fact that she notes as «surprising» (p. 13). It is perhaps less surprising, though, if we see Porfirian nostalgia along the lines of Lomnitz's notion of an ideologically inconsistent and politically expedient «cultural revolution».[12]

[11] Literally, «In the happy days of the Idler»; the phrase could be rendered as «In simpler times» or «In halcyon days».

[12] It may well be the case, of course, that the national-revolutionary president Cárdenas was simply more interested in promoting the prestige and commercial success of the national film industry than in the ideologically reactionary nature of a particular film's diegesis. This is a potentially fascinating avenue of further historical reception research.

Indeed, as I will argue in the following section, in a late *cardenista* and *avilacamachista* Mexico that was constantly looking back towards Porfirian Mexico even as it looked towards the future, it may be that, as they (temporarily at least) entertained the fiction of Porfirian unity, the spectators of Porfirian nostalgia films were not just maudlin reactionaries unable to face change, but engaged citizens of the institutionalising revolution.

Dramatic function: staging distance

Fittingly for a set of movies that exploit and play upon the idea of a *belle époque*, the Porfirian nostalgia films are, in some ways, all about the ease or difficulty with which signifiers of an idealised, unified modernity can be grasped: an idyllic, old-fashioned vision of progress that was quite unlike the messy, everyday modernity that the cinema audiences of 1930s and 1940s Mexico inhabited beyond the walls of the movie theatre. Specifically, in the films this is embodied in the figure of Porfirio Díaz himself; and, in a secondary fashion, in the geographical location of Paris.

Although Porfirian nostalgia films are for the most part set in the sumptuous bourgeois mansions of *fin-de-siècle* Mexico City or smaller regional cities,[13] Paris frequently appears as urban Mexico's topographical and cultural «elsewhere». As 1940s audiences would have been perfectly aware, it was no coincidence that Díaz had chosen Paris as his site of exile on being deposed by Madero: for Porfirian elites in general and for the president in particular, France (far more than the neighbouring USA) represented all the values of civilised, Republican progress that Mexico should emulate. Yet Paris is mostly offscreen –both invoked and tantalisingly out-of-reach– for the spectators of Porfirian nostalgia, just as it was for the vast majority of Mexicans under Díaz's rule. *México de mis recuerdos*, *Porfirio Díaz entre dos amores* (Raphael J. Sevilla, 1944), and *Azahares para tu boda* all directly stage Díaz's own Parisian exile. Meanwhile, *Perjura* (Raphael J. Sevilla, 1938) and *En tiempos de don Porfirio* both feature major plot turns that revolve around trips between the movies' Mexican settings and Paris (which stands for absence and distance) by fiancés or spurned lovers. The dispar-

[13] *En tiempos de don Porfirio*, for instance, is set in an unspecified «provincial city»; according to García Riera (1992, p. 129), it is Orizaba in the state of Veracruz.

ity between elite protagonists' effortless transcontinental journeying and the French capital's geographical inaccessibility and cultural illegibility for lower class characters also forms the basis of gags in these pictures. In *Perjura* (Raphael J. Sevilla, 1938) one prostitute says to another: «Paris is in Europe, isn't it? And there I was, thinking it was in France!» (García Riera, 1992, p. 45). *En tiempos de don Porfirio* refines the formula: shortly after the indigenous maid Chole (Dolores Camarillo) has learnt that she is to cross the Atlantic to accompany the offended fiancée (Carlota) and baby of her boss don Francisco (Fernando Soler), a comic exchange between Chole and Francisco turns upon her endearing confusion between «Europa» (Europe) and «Uruapan» (a relatively nearby Mexican city in the highlands of Michoacán):

> –Do you know where you're going?
>
> –To Uruapan.
>
> –Ah, Uruapan! In that case Carlota is very close.
>
> –Don't tell me you wanted her even further away…?
>
> –Not at all, woman: Uruapan is just around the corner!
>
> –What do you mean? We're going by boat!
>
> –[Chuckling] A boat, to Uruapan? Are you mad?
>
> –No sir, and once we get to Uruapan, we're going to the place where the children are.
>
> –[Suddenly serious] Where?
>
> –What do you call the place where the children are?
>
> –Paris?
>
> –Yes, that's right, Paris. We're going to Paris.
>
> –Paris… [after a few moments' reflection] Then you're not going to Uruapan, Chole.
>
> –[Emphatically:] You're going to Europe!
>
> –[Indifferently:] Yes, something like that.

The humour in this scene evokes on the hopeless misalignment between what is represented as the intransigently localist worldview of the lower-class characters, and the effortlessly global outlook of the elite protagonists with whom viewers are asked to (aspirationally?)

identify. This oscillation between proximity and distance is echoed in the dramatic function of Porfirio Díaz-as-character. Víctor Macías-González (2006) has shown that the president himself constructed an image of democratic accessibility whilst carefully surrounding himself with an obstructive and intimidating *mise-en-scène* of power. Likewise, the Porfirian nostalgia films play on the proximity and distance that variously characterise the relationship between the Díaz character and the viewing subject's point-of-view. In many films Díaz acts as something of a MacGuffin: a distant offscreen presence who implicitly serves as a guarantor of the Mexican *belle époque*'s peace and prosperity; or as García Riera (1992) puts it, who «takes care of the serious business while a merry Frenchified society plays at love and duelling» (p. 277). In *En tiempos de don Porfirio* –a film whose references to Díaz were nothing but a «sticking-plaster» imposed by the Grovas production company, according to García Riera– the duration of the Porfiriato acts as a structuring temporal marker of narrative duration, since the chronology of the story coincides roughly with that of Díaz's seven periods in office, creating the sense that his regime constituted an entire historical epoch: something lost under the emerging sexennial system of the postrevolutionary era (p. 130). Díaz here is always offscreen, but his implicit diegetic presence is powerful. Elsewhere, don Porfirio appears onscreen as a supporting character, as in *México de mis recuerdos*, or acts as the foil to a leadding character in a comedy of mistaken identities, as in *Yo bailé con don Porfirio* (1942). In the former movie Díaz appears as an aloof but kindly figure: a benevolent monarchical presence who oversees a social structure and code of honour within which the main characters' trivial games can be carried out with little consequence. Key moments in the narrative arc turn on elite characters' ability, or otherwise, to attain the great privilege of meeting the man himself. In a genre obsessed with ruptured and repaired family bonds, Díaz himself –as well as the assorted patriarchal figures who act as his surrogate (such as don Ernesto [Fernando Soler] in *Azahares para tu boda*)– stands as a steadfast, distant but accessible, vicarious father figure. He is an almost mythic site of collective identification for a society still marked by the traumatic divisions of Revolution. Too conservative and old-fashioned truly to be the head of the «Revolutionary family» imagined by conciliatory post-revolutionary ideology, the Díaz characters underwrite our ability to suspend disbelief,

enabling us to embrace the diegetic world over which he presides with little at stake as far as the present day is concerned. He shows us the Mexico that perhaps we would like to live in –or that we like to entertain the fiction of being able to live in– but which we know that we can't.

The visual and narrative construction of distance, then, is a key concern in the Porfirian nostalgia films. *Temporal* distance is, after all, what nostalgia is all about. Juan Bustillo Oro (born in 1904), director of some of the most skilfully assembled and commercially successful examples of the genre (*En tiempos de don Porfirio*, *México de mis recuerdos*, *Las tandas del principal*), was forthcoming about the invented and escapist nature of these movies' historical reconstruction, noting that they were a way of temporarily suppressing the tragic personal memories of his own revolution-era adolescence:

> The memories of that Mexico were not exactly my own. […] They were older memories. I had to live through the hangover of the very end of that era. In my mind it became a remote kind of poetry. Those times, which merged into my love for my parents, seemed agreeable to me. (Cited in García Riera, 1992, p. 94)

But is the nostalgia of Bustillo Oro (and, presumably, of many of his films' spectators) as bad as the New Cinema critics seemed to assume? Pam Cook (2005), in her study of cinematic nostalgia, defines the emotion as «a state of longing for something that is known to be irretrievable, but which is sought anyway»; something «generally associated with fantasy and regarded as even more inauthentic than memory» (p. 2). While nostalgia has conventionally been deemed «a reactionary, regressive condition imbued with sentimentality», she maintains that it can also act as «a way of coming to terms with the past, […] enabling it to be exorcised in order that society, and individuals, can move on» (p. 3). By engaging in a sort of historical-fantastical role-play, she claims, «[n]ostalgia plays on the gap between representations of the past and actual past events, and the desire to overcome that gap and recover what has been lost». In this way, «while not necessarily progressive in itself, nostalgia can form part of a transition to progress and modernity» (p. 3). In what follows, I will sketch out an evaluation of the extent to which this may be said of Porfirian nostalgia through a brief discussion of its generic construction.

Generic form: code-switching and Porfirio Díaz as straight-man

Competent but perhaps unimaginative in their application of classical cinematic narration, the Porfirian nostalgia films can generally be located somewhere on an axis between comedy and melodrama. In some films, such as *En tiempos…* and *¡Ay qué tiempos…!*, comedy is the dominant generic register, while in others, such as *Azahares...*, it is melodrama; but most of the movies deploy some combination of the two. As well as responding to a commercial imperative, enabling movies to appeal to diverse audience groups, such generic entanglement implies a shifting scale of modes of engagement with the historical fiction that the films erect, periodically nudging spectators to adjust their levels of emotional investment with the onscreen Porfirian dreamworld.

In a sense many Porfirian nostalgia films can be seen as vehicles for the star comic actor Joaquín Pardavé, and to a lesser extent, for the equally well-known and widely loved Fernando Soler.[14] The two co-protagonise *En tiempos de don Porfirio*, *México de mis recuerdos*, and *La reina de la opereta* (José Benavides,1945), while Pardavé also plays leading roles in *¡Ay qué tiempos, señor don Simón!, Yo bailé con don Porfirio* and *El gran Makakikus* (Humberto Gómez Landero, 1944). Although Pardavé plays a range of different characters, there is a strong intertextual overlap between them; and his star text[15] is dominated by the role of Don Susanito Peñafiel y Somellera, the jovial, self-important, credulous, and quite ludicrous private secretary to president Díaz in *México de mis recuerdos*. For Monsiváis (2010), Pardavé, with his «gallery of joyous and pathetic characters», was «a Porfirian *par excellence* […:] a Spanish or Lebanese immigrant, a dirty old man, a hopeless lover» (p. 317). Soler, meanwhile, tends to play flawed but endearing roles that play on joyfully transgressing rigid nineteenth-century codes of honour: in Ayala Blanco's words (1993) he is «the dissident who partially upsets the order» (p. 41), light-heartedly tugging at social conventions

[14] There is little academic scholarship on Pardavé's work aside from the work cited below by Avila (2017); for a general biographical overview see Estrada (1996).

[15] Christine Gledhill (2005) glosses Richard Dyer's definition of the «star text» as «an intertextual construct produced across a range of media and cultural practices, capable of intervening in the working of particular films, but also demanding analysis as a text in its own right». A sociological reading of stars thus «becomes an issue in the social production and circulation of meaning, linking industry and text, films and society» (p. xii).

only to ultimately reinforce them. Across the body of the Porfirian nostalgia genre, the Díaz-Soler-Pardavé triad at once establishes, undermines, and lightly mocks the figure of Díaz and the Porfirian values he embodies. Even so, such is the dominance of the Pardavé characters that he easily sidelines the figure of the president himself, who for Bustillo Oro (speaking specifically about *México de mis recuerdos*), was simply the background to his period style: «I didn't exalt him, I just used him. And I used him as a legitimate figure of comedy. [...] He's a supporting character for don Susanito, but a supporting character who is treated with respect» (García Riera, 1992, p. 94). By the director's account, then, Porfirio Díaz becomes the straight man to Pardavé's comedy act.

Taking a cue from recent film scholarship's willingness to take industrial genre cinema seriously as a mode of historical representation,[16] my interest here is not in the historical accuracy or inaccuracy of the Porfirian nostalgia films, but in the ways in which these self-evidently fictional narratives positioned or pre-disposed the spectators of 1930s and 1940s Mexican cinema as regards the national past. We might see them through the lens of what British film scholarship has called the «heritage film»: a middlebrow mode of period cinema whose underlying conservative values, according to Belén Vidal's (2012) recent study of the genre, lie in tension with socially critical and liberal messages, and whose discursive ambiguities entail a fluid and potentially interrogative relationship with the past. In Vidal's words, the British heritage film of the 1980s «encapsulated anxieties over cultural distinctions motivated by the social and cultural dynamism that characterised British society» at the time (p. 25). Something similar might be argued of Porfirian nostalgia in 1930s and 1940s Mexico. These comedies of manners and mistaken identities, melodramas of romantic love, family and lineage, and farces of hypocrisy, hierarchy, and the abuse of power, are potentially rich pickings for the analyst interested in the potential for comedy and melodrama (or comic melodrama, or melodramatic comedy) to work an implicit social critique of the present into ostensibly compliant, escapist narratives. As Avila (2017) rightly points out, for instance, *En tiempos de don Porfirio* can be seen as an example of cinema's function in early 1940s Mexico as a space for the discussion and critique of emerging gender roles and codes of morality (pp. 14-15). What seems clear, though, is that neither social critique nor the yearning for the lost past depicted in the films is to be too strongly invested in. Particularly in the more comically-inclined examples of the genre, Porfirian nostalgia is full of narrative tropes of artifice and pretence,[17] emphasising the films' status as mocked-up safe spaces from which to explore tensions and to play at code-breaking from a position of comfort. Codes of honour are always malleable and performed; social norms are play-acted; characters are constantly misled into believing in fake identities; figures of authority (same Díaz himself) are pompous and corrupt, or at least prone to disastrous errors of judgement; words are twisted and misused; historical events are knowingly misread. The theatre is the natural space of Porfirian nostalgia: a cinematic genre that itself evolved out of an analogous style in popular *teatro de revistas* (variety theatre) in the 1930s (Estrada, 1996; Avila, 2017). The clearest example perhaps is *¡Ay qué tiempos, señor don Simón!,* whose entire comic premise revolves around different theatrical settings as discrete spaces in which patriarchal conventions can be at least partially overturned, licentious desire indulged, voyeuristic gazes frustrated, and hypocrisies revealed. A key scene in this film features Pardavé's character don Simón, the pompous, two-faced, and talentless president of the *Liga de Buenas Costumbres*, who mistakenly substitutes an illustrious opera singer onstage to great comic effect. The scene plays heavily on the slapstick humour of don Simón's ludicrous antics, but also on the generic mismatch between the high-cultural spectacle the onscreen audience expects and don Simón's hapless floundering, itself strongly marked by the cross-generic associations underpinning Pardavé's own star text. Likewise, at the movie's *dénouement* –the culminating embrace between the two male leads that ultimately ensures the continuity of the patriarchal lineage around which the entire drama revolves– the emotive climax of family reunion is brusquely interrupted by an

[16] In the Latin American context, Juan Poblete (2015) has recently called for scholars to go beyond Marxist-influenced criticism's dismissal of commercial comedy as an alienating distraction, seeing it rather as a key site for achieving a better understanding of the construction of the national-popular in Latin American societies (p. 8). There is a more established tradition in Mexican film scholarship of analysing issues such as patriarchy, class conflict and modernity through the study of melodrama; important examples are Burton (1997); Tuñón (1998); and Noble (2010).

[17] Along similar lines, Avila (2017) notes the widespread use of tropes of masking and disguising in *En tiempos de don Porfirio* and *México de mis recuerdos* (p. 20).

inspired moment of slapstick, as a wood-panelled door is barged open, delivering a swift clobber to the heads of Pardavé and his co-star Arturo de Córdova. Both scenes underline the light-hearted pretence around which the film revolves by deft generic switching. They also signal a wider fluctuation in the Porfirian nostalgia films between the heartfelt immersion of melodrama and the whimsical absent-mindedness of comedy.

Coda

In his analysis of historical film comedy, Hannu Salmi (2011) (drawing on Henri Bergson) notes that the representation of history through a comic register filters past events through the separation, indifference, and lack of compassion inherent in the act of laughing. Whether it is by generating anachronisms decipherable to the viewers but not to the onscreen characters, or by reflexively poking fun at the solemn conventions of historical drama, Salmi argues, comedy shrugs off any attempt to understand the otherness of the past, instead poking fun at our inability to understand it, thus providing «alternative ways of perceiving the past and of shaping both our own and the spectators' relationship with history» (p. 29). To claim that Porfirian nostalgia films enact this sort of «queering» of 1940s Mexico's understanding of the Porfiriato, or that (following Cook's line of argument glossed above) they perform a collective exorcism of pre-revolutionary patriarchy would, perhaps, be to overstate the case. Even so, it wouldn't be outrageous to propose that ultimately the dramatic and social function of the figure of Porfirio Díaz in these films is, paradoxically, to hold the viewer's hand as they indulge in the pleasurable fantasy of living a freer, more licentious life than *cardenista* or *avilacamachista* Mexico will allow, knowing all the while that the luscious Porfirian *belle époque* evoked onscreen is, in reality, a charade.

In discussing the second wave of Porfirian nostalgia in the late 1940s and early 1950s, García Riera (1992) notes that by the time movies such as *Las tandas del principal* (Juan Bustillo Oro, 1949) came along, the genre had become excessively static, distant and self-referential. Its portrayal of the Porfiriato, García Riera feels, had taken on «the quality of old daguerrotypes» as it seemed to evoke

the diegetic space of *México de mis recuerdos* rather than making any attempt to reconstruct a tangible historical reality (pp. 59-60). As filmmakers and spectators alike felt the lived experience of the Porfiriato slipping ever more into the realm of memory and myth, the figure of Díaz and the Mexico over which he presided was increasingly an intertextual construction. But in order for the conceit to endure, it took a further re-reading through a quite different kind of generic encryption. Just as the genre seemed to be on its last legs, the landmark documentary *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, 1950) –compiled almost entirely out of actuality footage shot before and during the Revolution– drew extensively on the unabated popularity of Porfirian nostalgia both in its publicity campaigns and in its narrative construction.[18] Carmen Toscano's documentary blends a documentary realist aesthetic with a voice-over narration that is at once elegiac and searingly optimistic about the pathbreaking modernity of the new, emerging Mexico overseen by president Miguel Alemán (1946-1952). In its closing shot, a long double exposition blends images of the Revolution-era troops that paved the way for Díaz to finally pass into history, with footage of the modern infrastructure of 1940s Mexico City. It was here, perhaps, that Mexican cinema moved on. Díaz was no less intertextual –he still inhabited a reel of celluloid– but he was an indexical imprint rather than a comic foil. As such, as moviegoers negotiated their own relationships with the history of Porfirian Mexico via cinema, there was something more at stake.

Works cited

Allen, R. (2004 [1999]). Psychoanalytic Film Theory. In T. Miller and R. Stam. (Eds.), *A Companion to Film Theory*. EUA/GB: Blackwell, pp. 123-145.

Amador, M. L. and Ayala Blanco, J. (1982) *Cartelera cinematográfica: 1940-1949*. Mexico: CUEC-UNAM.

Avila, J. (2017). *México de mis inventos*: Salon music, lyric theater, and nostalgia in *Cine de añoranza porfiriana*. *Latin American Music Review*, 38(1), pp. 1-27. doi: 10.7560/LAMR38101

Ayala Blanco, J. (1993 [1968]). *La aventura del cine mexicano en la época de oro y después*. Mexico: Grijalbo.

[18] Although *Memorias de un mexicano* falls beyond the bounds of the current chapter, Carmen Toscano's compilation documentary might be productively discussed in the current context. I have analysed the film at length in Wood (2009).

Baudry, J. L. (1974-75 [1970]). Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. *Film Quarterly*, 28(2), pp. 39-47. doi: 10.2307/1211632

Burton, J. (1997). Mexican Melodramas of Patriarchy: Specificity of a Transcultural Form. In A.M. Stock. (Ed.), *Framing Latin American Cinema: contemporary critical perspectives* (pp. 186-234). EUA: University of Minnesota Press.

Cook, P. (2005). *Screening the Past: Memory and nostalgia in cinema*. EUA/GB: Routledge.

De los Reyes, A. (1981). *Vivir de sueños (1896-1920)*, vol.1 of *Cine y sociedad en México, 1896-1930.* Mexico: UNAM/Cineteca Nacional.

Estrada, J. (1996). *Joaquín Pardavé: el señor del espectáculo,* 3 vols. Mexico: Clío.

García Riera, E. (1992). *Historia documental del cine mexicano*, 18 vols. Mexico: Universidad de Guadalajara.

Gledhill, C. (Ed.) (2005 [1991]). *Stardom: Industry of desire*. UK/USA: Routledge.

Horkheimer, M. & Adorno, T. W. (2006 [1944]). The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception. In M. G. Durham and D. M. Kellner. (Eds.) *Media and Cultural Studies Keyworks*. EUA/GB: Blackwell, pp. 41-72.

Lomnitz, C. (2006). Final Reflections: What Was Mexico's Cultural Revolution? In M.K. Vaughan and Stephen E. Lewis. (Ed.) *The Eagle and the Virgin: nation and cultural revolution in Mexico, 1920-1940*. GB: Duke University Press, pp. 335-349.

Macías-González, V.M. (2006). Presidential Ritual in Porfirian Mexico: Curtsying in the Shadow of Dictators. In S. Brunk and B. Fallaw. (Eds.) *Heroes and Hero Cults in Latin America*. EUA: University of Texas Press, pp. 83-108.

Medina de la Serna, R. (1995). Sorrows and Glories of Comedy. In P. A. Paranaguá. (Ed.) *Mexican Cinema*. GB: British Film Institute, pp. 163-170.

Metz, C. (1975 [1974]). The Imaginary Signifier. *Screen*, 16(2), pp.14-76. doi: 10.1093/screen/16.2.14

Monsiváis, C. (2010). *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo xx*. México: Colegio de México.

Noble, A. (2010). *Mexican National Cinema*. EUA: Routledge.

Peredo Castro, F. (2011 [2004]). *Cine y propaganda para Latinoamérica: México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*. Mexico: UNAM.

Poblete, J. (2015). Cinema and Humor in Latin America: An introduction. In J. Poblete and J. Suárez. (Eds.) *Humor in Latin American Cinema*. GB: Palgrave MacMillan, pp. 1-28.

Salmi, H. (2011). Introduction: the mad history of the world. In H. Salmi. (Ed.) *Historical Comedy On Screen: subverting history with humour*. EUA/GB: Intellect, pp. 7-30.

Tuñón, J. (1998). *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen (1939-1952)*. Mexico: Colegio de México/IMCINE.

Vidal, B. (2012). *Heritage Film: nation, genre and representation*. GB: Wallflower Press.

Wood, D. M. J. (2009). Memorias de una mexicana: La Revolución como monumento fílmico. *Secuencia*, 75, pp.147-170. doi: 10.18234/secuencia.v0i75.1092

----------. (2015). Renovación, patrimonio y cultura cinematográfica. In R. Eder. (Ed.) *Genealogías del arte contemporáneo en México*. México: UNAM, pp.194-212. doi: 10.22201/iie.9786070274411e.2015

El presidencialismo negociante de Cárdenas: organización de la propaganda y la cinematografía

Carlos A. Belmonte Grey
Université d´Évry / Universidad de Guadalajara Campus Norte

El cine mexicano de la década de 1930 ha sido abordado y es conocido mayormente por dos casos: el primero es la trilogía revolucionaria de Fernando de Fuentes (*El prisionero 13*, de 1933, *El compadre Mendoza*, de 1934, y *¡Vámonos con Pancho Villa!,* de 1935) considerada como la única producción crítica a la Revolución mexicana; el segundo es un paseo folclórico por el país con una serie de producciones cinematográficas que terminarían por delinear el género de la comedia ranchera (*Allá en el Rancho Grande*, Fernando de Fuentes, 1936; *Jalisco nunca pierde*, Chano Urueta, 1937; entre otras).

Este cine fue producido en el marco de la creación del Plan Sexenal del Partido Nacional Revolucionario (1933) y durante la presidencia de Lázaro Cárdenas (1934-1940), quien se interesó por impulsar un proyecto de nacionalización de masas y, por tanto, de organizar lo relacionado con la publicidad y propaganda del discurso revolucionario y gubernamental. Cárdenas expresó su preocupación por el discurso cinematográfico en un par de ocasiones ligadas a la censura: la primera vez fue con *El prisionero 13*, historia de un general porfirista, alcohólico y corrupto que, en su afán por destruir una conspiración contra el régimen de Díaz, captura y fusila, sin darse cuenta, a su propio hijo. Cárdenas, entonces ministro de guerra del presidente Abelardo Rodríguez, consiguió sacarla de cartelera y solicitó cambiar el final al considerar que la historia denigraba al ejército nacional. El final fue modificado, en lugar de terminar con la tragedia del fusilamiento, se le agregó una breve escena. La actriz Emma Roldán la recordó: «Consiste en que, cuando está bebiendo, el coronel se queda dormido y entonces el fusilamiento parece un sueño que tuvo; le quitaron la parte más bonita. En realidad, yo no sé por qué, si en la Revolución ocurrieron muchas de esas cosas, y aún peores; pero hubo que cambiarla» (Emma Roldán citada en De los Reyes, 1987, p. 158).

La segunda sucedió con *¡Vámonos con Pancho Villa!* La historia es el drama del grupo de los Leones de San Pablo, formado por seis campesinos que se incorporan al ejército villista por mera admiración al general, la cual llega a tener muestras de sacrificio de su propia vida y la de su familia. La crudeza de la última escena ocasionó que, ya fuera por gusto propio del director, por problemas de duración de la cinta o simplemente por temor a la censura, De Fuentes cortara ese primer final de la película (Serrano, 1978, p. 59). Esta escena presenta –como luego se conoció a partir de 1983 con su difusión– la debacle de Villa: el caudillo ordenaba asesinar a la familia del último león para, de esta manera, eliminar los obstáculos que le impedían regresar al ejército villista.

Ambas situaciones estuvieron ligadas a la cuestión de cómo representar la revolución, una preocupación primordial en la agenda del primer presidente sexenal. El periodo de Lázaro Cárdenas es la coyuntura entre un sistema político basado en el caudillismo y uno soportado por elecciones presidenciales con una institución política en competencia, el Partido Nacional Revolucionario (PNR). La reforma a la Constitución en abril de 1933 prohibió definitivamente la reelección de presidentes, tanto por mandato inmediato como alternado; a partir de entonces un presidente sólo lo sería por un único periodo de seis años (Carpizo, 1978, p. 22). Cárdenas se enfrentó y derrotó al caudillo Plutarco Elías Calles en los debates al interior del partido durante la Asamblea, cuya intención fue la de definir al candidato y redactar un Plan Sexenal de gobierno. Se terminaba, al menos constitucionalmente, con los caudillos. El presidente adquiría facultades emanadas de la Constitución, de las leyes orgánicas, de la distribución de poderes y de –la marca coyuntural entre– la organización de los trabajadores, sectores patronales, burócratas y campesinos en sindicatos afiliados al partido y afines al gobierno. Cárdenas haría valer los derechos del presidente a fin de, primero, remover de su gabinete a los fieles al caudillo y, en seguida, controlar los medios comunicación (Carpizo, 1978, pp. 24 y 27; Meyer, 2000, p. 48).

Esta ruptura, entre el caudillo y el presidente en 1935 ha servido como referencia para marcar las características y el inicio del presidencialismo en México (Gutiérrez, 1994, p. 65). Su proyecto presidencial fue el de formar un Estado-nación incorporando en

el discurso revolucionario y nacionalista a las masas. El gobierno buscó imponer, por medio de un discurso vertical, un formato de nacionalización de las masas que se vio confrontado a la capacidad de negociación y resistencia de las bases horizontales de la población (campesinos, obreros y burócratas) (Rivera, 2009, pp. 151 y 160). En este sentido, el periodo cardenista no tuvo todas las características que el presidencialismo mexicano tendría una década más tarde, cuando la voz del jefe del ejecutivo sería todopoderosa (Rodríguez, 2004, pp. 136 y 142). Cárdenas tuvo que debatir –lo mismo que su antecesor– al menos en lo referente al programa cultural, la integración de la educación socialista en la constitución y su posterior reglamentación y ejecución. Requirió, igualmente, crear una secretaria más, integrada al gobierno para darle forma legal al control de la propaganda y la publicidad. Y tuvo que ser precavido con los discursos difundidos para evitar más levantamientos y manifestaciones sociales.

Este capítulo repara, justamente, en el programa que enmarcó la política cultural en general, y el cinematográfico en particular del cardenismo. El objetivo es rastrear ciertas características de la política de Cárdenas que definieron la cinematografía desde dos vertientes: la de su valor industrial y la de su rol en la difusión de discursos para la nacionalización de las masas. Para este fin será necesario retomar las líneas rectoras del Plan Sexenal que guió, o debía guiar, el sexenio cardenista hasta la creación de instituciones de control y producción cinematográfica. En seguida se insistirá en la importancia de la creación del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP) cuya labor, junto con los promotores de las campañas nacionalistas (por ejemplo, la de José María Dávila), delineó la política cinematográfica. La complejidad de dicha tarea fue evidente en tres películas: *Redes* (1934-1936, Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel), *Allá en el Rancho Grande* y *¡Vámonos con Pancho Villa!* Las tres son síntomas de la ambigüedad que tuvo la búsqueda de una línea rectora discursiva: ambigüedad jaloneada por la integración, por una parte, de los principios del socialismo, por otra, los requerimientos de la modernidad y, sobre ellos, los aspectos tradicionales de México, porque sin éstos el nacionalismo no tendría fundamentos. En ese sentido, *Redes* quedó como la única producción que intentó crear una narrativa congruente con los

principios ideológicos del proyecto cardenista. El propósito final es dejar en evidencia el rol del presidente en la definición del discurso revolucionario y nacionalista.

El Plan Sexenal: guía ideológica y revolucionaria cardenista

La Constitución de 1917[1] sirvió de fuente para la creación del Plan Sexenal firmado en diciembre de 1933. Este documento fue redactado en la Asamblea Nacional del PNR justo en el momento en que éste, encabezado por Calles, consolidaba su poder. El plan terminó postulando a Cárdenas para candidato presidencial. Además, concretó y actualizó la ideología revolucionaria e hizo evidentes las disputas ideológicas entre los bandos del partido.

La convención redactora del Plan Sexenal representó un momento de inflexión en el partido y en las variantes del programa revolucionario. En ella se enfrentaron dos movimientos ideológicos y concepciones políticas diferentes: por un lado, el economicismo de Plutarco Elías Calles, que basaba sus propuestas en el presupuesto nacional y trataba de poner fin a los radicalismos para crear un ambiente de confianza y seguridad que posibilitara el desarrollo de la producción; por otro lado, el radicalismo social que se postulaba como socialista y aspiraba a una política de reivindicación social, acelerando la reforma y postulando la implantación de la educación socialista. Pudiera parecer incomprensible el hecho de que Cárdenas quedara como candidato oficial del PNR, que la redacción final del plan incluyera la propuesta de reforma constitucional para incluir la educación de tipo socialista y de que promoviera la reforma agraria, toda vez que las políticas económicas y educativas aplicadas

[1] La Constitución mexicana de 1917 es considerada el documento que plasmó los ideales revolucionarios, fundamentalmente los principios de justicia social sobre el agrarismo y el proletariado. Los artículos 3 (educación), 27 (agrarismo) y 123 (trabajo) buscaban incluir a la masa en la vida política del país y crear un tratado interclasista que pretendía respetar el espíritu de la lucha revolucionaria. Obregón reconoció en su gobierno el momento de iniciar la reconstrucción nacional y llamó a la unidad a todas las clases y grupos sociales –patrones, campesinos, artesanos y obreros– para que se insertaran en la ideología revolucionaria. Calles reconoció, en su campaña por la presidencia en 1924, la importancia de la Constitución como el documento que respondía a las necesidades públicas de la nación y la veía como guía para –de ser ejecutados sus artículos con honradez– alcanzar a los países más civilizados de la Tierra. En su protesta de presidente interino, Emilio Portes Gil aseguró dar seguimiento a la política inspirada en el programa revolucionario e insistió en los beneficios de la organización proletaria y de la modernización industrial, en la repartición de tierras y en la renovación tecnológica de los grandes propietarios a riesgo de ver sus terrenos expropiados por malos manejos y baja productividad.

hasta entonces por el grupo del «Jefe Máximo», Plutarco Elías Calles, insistían en la conclusión del reparto de tierras y en la conservación de la educación laica, racionalista y antirreligiosa pero no, al menos no explícitamente, socialista. El grupo cardenista consiguió imponerse al proyecto impulsado por Calles por varias razones: por su propio poder como grupo opositor; por el desmembramiento que la oligarquía callista había estado sufriendo a consecuencia de los movimientos y manipulaciones realizadas por Calles durante las últimas tres presidencias; y por el apoyo de la base campesina reunida en torno a la Confederación Campesina Mexicana, fundada el 31 de mayo de 1933 (Medin, 1982, pp. 134-141).

El último año de gobierno de Abelardo Rodríguez y el sexenio de Lázaro Cárdenas estuvieron enmarcados por la política del Plan Sexenal. Éste expuso cuál era la idea de revolución: una acción a realizar en el futuro. Ellos, los hombres de este gobierno, se sabían los actores de la coyuntura histórica y los responsables de la reconstrucción nacional. La misión del plan era encontrar las vías para cerrar el pacto social con las masas, organizarlas e incluirlas en el proyecto de nación. El pacto social significaba, para Cárdenas, mantener la armonía entre las clases sociales y vigilar el respeto de sus funciones por el bien de la economía nacional. El pacto era la novedad en la política cardenista y era, por tanto, la fuente de legitimidad de su proyecto (Benítez, 1977, p. 241). Desde la época de su gobierno en Michoacán, Cárdenas entendió que la ideología revolucionaria no coincidía siempre con las demandas –en ocasiones ni había– de la población y que, por tanto, sería necesario negociar para aplicar reformas en el campo y en la industria. Esta visión en la ideología cardenista y revolucionaria mostró cómo el proyecto modernizador tendría que enfrentarse a las prácticas tradicionales, sobre todo del campesinado (Becker, 1987, p. 20).

El Plan Sexenal fue, más que soluciones y propuestas claras, un listado de tareas pendientes de la revolución y un manifiesto de buenas intenciones a cumplirse a partir de enero de 1934. Sin embargo, como consecuencia de las confrontaciones de grupos durante la convención, el plan tenía un tono abstracto. Vicente Lombardo Toledano contó, entre todas las páginas, únicamente 14 propuestas concretas de acción, además de una larga serie de contradicciones y ambigüedades ideológicas, resaltando la ausencia de un socialismo

marxista y radical como el que se esperaba tener para hacer honor a la definición de *revolución*, con la que se había calificado al movimiento armado mexicano de la segunda década del siglo XX. Para Lombardo Toledano, el documento era un manifiesto ideológico cuya observancia dependería de la aplicación e interpretación personal que hiciera cada secretario de Estado y cada jefe de departamento, por supuesto, liderados por el presidente durante los seis años de gobierno (Lombardo, 1934, p. 233).

Asuntos que se convertirían en motivo de polémica estaban ya en el Plan Sexenal: el socialismo a la mexicana y la introducción de la educación socialista obligatoria. Aquí no se pretende exponer el debate que explique la Revolución mexicana como socialista, comunista o meramente política, sino acercarse al mundo de esta idea en el contexto cardenista. Se puede partir de un elemento base: la Revolución mexicana, la Constitución y los gobiernos nunca negaron la legitimidad de la propiedad privada ni el fundamento económico de la sana producción como el elemento que permitiría la autosuficiencia de la nación y aseguraría la existencia del nacionalismo mexicano de forma independiente ante cualquier amenaza proveniente del exterior. Obregón presentó la manera en que él y sus sucesores verían el socialismo: como un ideal supremo de la humanidad, motor de las voluntades del líder y del dirigente en pos del bienestar colectivo por encima del personal, para buscar el equilibrio entre el capital y el trabajo, así como una distribución más equitativa entre los bienes con que la naturaleza dota a la humanidad. Esto no significaba promover la igualdad entre la gente, porque se mantenía el principio de la competencia entre los hombres más vigorosos, inteligentes y fuertes (Quiroz Martínez, citado en Córdova, 1973, pp. 270-271). El viraje tras la aprobación del Plan Sexenal consistió en autorizar, desde el partido, la implementación del Estado interventor (Flores, 1987, p. 318). Cárdenas, durante su campaña presidencial, explicitó su posición con respecto al asunto del liberalismo y del comunismo, haciendo una síntesis entre las dos para proponer su socialismo mexicano:[2]

[2] Activistas a favor del «socialismo científico» tales como Alberto Bremauntz y Lombardo Toledano tildaban de estupidez las interpretaciones de clamaban la existencia de un «socialismo mexicano» porque, decían, «ninguna de las tendencias socialistas consignadas por los clásicos en la Historia de las Doctrinas Económicas y Sociales, ha sostenido determinada nacionalidad...Todas ellas se refieren al fenómeno social y a los remedios para los males que, en este aspecto, sufre la humanidad» (Bremauntz, 1943, p. 246).

> Lo principal de la nueva fase de la revolución es la marcha de México hacia el socialismo, movimiento que se aparta de las normas anacrónicas del liberalismo clásico. Del liberalismo individualista se separa porque éste no fue capaz de generar en el mundo sino la explotación del hombre por el hombre, al entregarse, sin frenos, al egoísmo de los individuos. Del comunismo de Estado se aparta, igualmente, porque no está en la idiosincrasia de nuestro pueblo la adopción de un sistema que lo prive del disfrute integral de su esfuerzo, ni tampoco desea la sustitución del patrón individual por el Estado-patrón. (Townsend, 1976, p. 21)

Cuando, en 1938, el propio Lombardo Toledano descartó la introducción de un socialismo soviético en México, se facilitó a Cárdenas tener el apoyo del Partido Comunista Mexicano (PCM), de impulsar la expropiación petrolera, la formación de sindicatos y la ejecución de la educación socialista. En marzo de ese año, Cárdenas creó el Partido de la Revolución Mexicana (PRM) para actualizar el PNR. La nueva organización se modificaba en sus estatutos al incluir a las masas organizadas para, de esta manera, «responder a los verdaderos propósitos de la revolución y proyectar a un partido popular que lucharía para mejorar las condiciones de los campesinos y los obreros» (*Nuestro partido. Historia del PRI*, s.f.).

Controlar la propaganda y la publicidad

El presidente Cárdenas buscó en la educación y en los medios masivos de comunicación sus columnas de apoyo para la difusión del programa revolucionario y la protección del gobierno contra las intromisiones que denostaran su labor modernizadora. Esta labor fue respaldada desde las secretarías de Gobernación y Educación Pública para combatir el fanatismo, los vicios y el caciquismo explotador y, por supuesto, para promover la unidad nacional. En este sentido, la construcción de escuelas sirvió como vehículo de comunicación del programa modernizador y fueron el centro de negociación de las concesiones, no sólo culturales, sino también políticas, económicas y religiosas entre las poblaciones y el Estado (Vaughan, 1997, pp. 16-19). Además, el presidente fue consciente de la importancia que tenían los medios de propaganda y se preocupó por controlarlos y legislarlos creando un departamento encargado de verificar y validar, tanto la información emitida desde las instancias gubernamentales, como de las producciones privadas radiofónicas y fílmicas.

Cárdenas supo desde su periodo de gobernador del estado de Michoacán que un proyecto modernizador nacional no podría ser viable si se le pretendía imponer, de manera frontal, a una población regida por tradiciones fuertemente enraizadas que marcaban su vida cotidiana. La prueba del fracaso de una política agresiva era la de Plutarco Elías Calles al intentar desfanatizar a los pobladores por vía del mandato y cumplimiento de las leyes promulgadas por la Constitución de 1917. La experiencia callista le hizo ver que requeriría de otros métodos más sutiles que no implicaran forzosamente un choque ideológico entre las prácticas o manifestaciones tradicionales y la modernización. Las modificaciones se podrían negociar con la población respetando sus tradiciones y sus representaciones culturales a cambio de la implementación de los nuevos mecanismos económicos, políticos y sociales que demandaba la Revolución (Becker, 1987, pp. 19-20). De esta forma, la propuesta del nacionalismo revolucionario debería estar difundida a partir de productos culturales acordes con la población, lo mismo urbana que rural.[3] Cárdenas quería incentivar el nacionalismo y la modernidad a través de otras políticas que hicieran del espectáculo y de las artes una herramienta al servicio del gobierno, tal como las campañas nacionalistas que combinaban las estrategias culturales y económicas para promover el nacionalismo mexicano.[4]

La política cultural cardenista alcanzaría su momento de institucionalización con la creación de una secretaría más, para llegar a ocho. El 31 de diciembre de 1936 apareció en el Diario Oficial de la Federación el estatuto que declaraba fundado el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP). El antecedente inmediato del DAPP fue la Dirección de Publicidad y Propaganda, creada el 16 de agosto de 1936, y aunque dependía de la Secretaría de Gobernación, expresaba un propósito similar, «coordinar e intensificar la propaganda de las diversas secretarías de estado y departamentos».[5] Pero Cárdenas juzgó que la tarea de gestionar la información

[3] Se puede leer un resumen sobre los conflictos sociales durante el cardenismo en *Cárdenas y la oposición secular.* 1934-1940 (Pérez Monfort, 1978).

[4] La primera campaña nacionalista fue organizada en 1931 por el diputado Rafael E. Melgar, respaldada por el presidente Ortiz Rubio y difundida por el diputado José María Dávila (el Decálogo Nacionalista forjaba el orgullo nacionalista en la consolidación del mercado interno) (López, 1965, p. 23).

[5] Una dirección de publicidad. Por acuerdo del señor presidente se crea anexa a la Secretaría de Gobernación... (18 de agosto de 1936). *El Nacional* (citado en López, 2002, p. 26).

El Plan Sexenal se aplica. Fuente, periódico *Izquierdas,* 18 de enero 1937.

El Plan Sexenal y la educación socialista en México. Fuente, periódico *Izquierdas,* 11 de enero 1937.

Fotograma de *Redes*, El entierro del obrero 1.

Fotograma de *Redes,* El entierro del obrero 2.

y la ideología del gobierno bien requería de un departamento autónomo, con un responsable, una autoridad y presupuesto propios, por eso se creó el DAPP.

El DAPP tendría, entonces, la función de coordinar y controlar la información entre las secretarías y departamentos, de crear campañas contra los vicios sociales (como la antialcohólica y de reforestación), de difundir hechos y doctrinas publicando revistas, libros, panfletos, folletos y carteles, además de la verificación de la radio y la cinematografía. Todo ello a fin de educar a la sociedad, de promover la unión campesina y obrera, y organizar el mensaje revolucionario. Al frente del DAPP se colocó a Agustín Arroyo C., quien se desempeñaba como subsecretario de Gobernación. Su nominación como titular y la misión del DAPP provocaron críticas al gobierno por parte de periódicos que lo vieron como una herramienta para legitimar una dictadura y para censurar la libertad de expresión. Arroyo se limitó a responder que su labor era la de informar y rechazar la información indebida y perjudicial para la sociedad. Cárdenas insistía en que se trataba de unificar la información procedente de las entidades del gobierno y suprimir las declaraciones discordantes entre los funcionarios públicos. El presidente explicitó la misión del DAPP en su exposición de motivos ante la Cámara de Diputados y acentuó la importancia de la información en su proyecto unificador:

> Hasta aquí, la propaganda de los principios en que se ha fundado la acción gubernativa, por falta de una organización determinada, se ha desarrollado más bien inconexamente y con un fin propiamente expositivo, pero sin obedecer a un propósito general del Estado.
>
> [...] Designios tan trascendentales como *la unificación de la clase campesina* han sido tomados a su cargo por el Ejecutivo, a sabiendas de que requieren una enérgica propaganda en el terreno de los principios y *una sostenida campaña educativa en las masas*, que sólo puede realizarse a través de una coordinada difusión de hechos y doctrinas.
>
> Dos circunstancias más hacen especialmente necesaria y útil la creación de un órgano central de Publicidad y Propaganda, dependiente del Ejecutivo: de una parte, *el gobierno se esfuerza por restituir el pensamiento y la política de la revolución a su primitiva pureza y por imprimir a las leyes de contenido social su auténtico sentido*; de otra parte, el Estado reconoce plenamente su deber de intervenir en la dirección superior de la economía y en la organización de la convivencia social. (Lázaro Cárdenas, citado por López, 2002, p. 29)[6]

En su misión de limar las ambigüedades ideológicas, el DAPP trató de ejercer un poder efectivo sobre la cinematografía al colocarse como censor y productor de cintas destinadas a difundir la imagen de México y del gobierno cardenista. Por ejemplo, en el periodo de septiembre de 1937 a agosto de 1938 se encargó de la revisión de guiones, entre cuyos títulos estuvieron *Viva México* (versión de Max Liszt), *La zandunga* (Fernando de Fuentes, 1937), *Los bandidos del Río Frío* (Leonardo Westphal, 1938), *Estrellita* (René Cardona, 1938), *El Rosario de Amozoc* (José Bohr, 1938), entre otros cortos y largometrajes (Ruiz, 2012, pp. 3-4).

Para fines de 1939, sin embargo, Cárdenas declaraba que el DAPP, junto con los departamentos de Educación Física y el Forestal y Caza y Pesca «habían cumplido ya los fines para los que fueron creados». Ahora era necesario economizar recursos de la federación para hacer frente a la deuda contraída por la expropiación petrolera, por lo que se reformaba la estructura de secretarías y departamentos anulándolos a partir del 1° de enero de 1940. El DAPP diluyó su estructura operativa en la Secretaría de Gobernación, convirtiéndose en Dirección General de Información, a cargo del periodista Alfonso Teja Zabre, quien ocupó su puesto a inicios del último año de la administración cardenista (López, 2002, pp. 222-224).

La política cinematográfica

El Plan Sexenal urgía la unificación doctrinal de las legislaciones penales de la república con el objetivo de establecer normas de orientación moral y de prevención de delitos (Flores, 1987, p. 332). Por eso, la Secretaría de Gobernación, a un mes de la toma de posesión de Cárdenas, emitió una iniciativa que tendía a federalizar las obligaciones y derechos en todo lo referente a la cinematografía.[7] El presidente de la república decidió impulsarla y potenciar la industria cinematografía reformando, el 18 de enero de 1935, el artículo 73

[6] Énfasis en la cita por el autor. Para ver algunas de las críticas se puede consultar Vázquez, 2013.

[7] Reglamentación en la industria cinematográfica (3 de noviembre 1934). *Excélsior*: 1 y 9. Federalización de la industria del cine en México (3 de noviembre 1934). *La Prensa*.

inciso X de la Constitución Mexicana en lo referente a las facultades del Congreso para legislar sobre minería, comercio, instituciones de crédito, creación del Banco de Emisión Único y expedición de las leyes del trabajo, agregando a sus funciones la de ocuparse de la Industria Cinematográfica. Con esta reforma se buscaba reglamentar los derechos laborales de los trabajadores de la industria y definir el estatuto de las producciones para la aplicación de impuestos a la importación y exportación (Ramírez, 1934, pp. 5 y 7).[8]

México se convirtió en el primer productor de cintas habladas en español sólo seguido por Argentina, porque España, a causa de su guerra civil, se había quedado relegada. Las películas mexicanas eran aceptadas tanto en países hispanoamericanos como anglosajones. La industria estaba en crecimiento y las inversiones de más de cien mil pesos por película probaban su rentabilidad o, cuando menos, la fe de los inversionistas, y el gobierno estaba dispuesto a apoyarlas directamente (Juan con Tierra, 1937, p. 5). Entre otras productoras creadas en esa época, en 1934 surgió la casa productora Cinematográfica Latinoamericana, S.A. (CLASA), dirigida por Alberto J. Pani, que consiguió hacerse de la mayor infraestructura de producción gracias al apoyo del gobierno cardenista. CLASA comenzó a filmar en 1935 con un préstamo estatal que sirvió para cubrir el millón de pesos que costaría la primera superproducción mexicana, *¡Vámonos con Pancho Villa!* (Pérez, 1992, pp. 163-164). En ese tenor, durante un año, el Estado financió la mitad de la producción de CLASA –la última cinta rodada de esta asociación fue *Ojos tapatíos* (Boris Maicon, 1938)– y ésta se ocupó de realizar una serie de cortometrajes de promoción estatal para abonar su deuda. Por supuesto, si había industria, tendría que haber sindicatos. Desde 1936 se organizaron las asociaciones de Productores y de Directores que tres años más tarde se unirían para formar el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica de la República Mexicana (STIC) afiliada a la Confederación de Trabajadores de México (CTM).

Por otra parte, para asegurar la tan mencionada vigilancia del Plan Sexenal, el gobierno federal y el Comité General de la Campaña Nacionalista, presidido por el diputado Rafael E. Melgar, a través del grupo Consultivo de la Cinematografía Nacional, formado por representantes de la Secretaria de Relaciones Exteriores, Gobernación, Educación Pública y del Departamento Central, se mantuvieron atentos ante la producción de cintas que pudieran lesionar «el decoro de la nación, que desvirtúen la ideología de la revolución, o que falseen la psicología del pueblo mexicano» (*Industria Nacional Cinematográfica,* 1934, p. 1 y 8). El diputado Melgar hacía eco de esas precauciones y exhortaba a mexicanizar la industria desde la razón social de las empresas productoras y distribuidoras hasta las temáticas abordadas, y evitar caer en anglicismos que podrían ser mal vistos por los espectadores centroamericanos señalados como el mercado natural del cine mexicano (Melgar, 1934, pp. 1 y 4). Lo mismo se promovía desde la cúpula del PNR cuando presidente y secretario general, Emilio Portes Gil e Ignacio García Téllez respectivamente, plasmaron en el programa de acción para el periodo de 1936 a 1937 la promoción de la exhibición y producción de películas «apropiadas» sobre temas revolucionarios y protectoras del patriotismo nacional (Portes, 1936).

En un acto de congruencia ideológica, Cárdenas decidió apoyar la conclusión de la cinta *Redes* comenzada en 1934 por el secretario de Educación, Narciso Bassols, y el jefe del Departamento de Bellas Artes del gobierno abelardista, Carlos Chávez, y continuar con el proyecto de producir material audiovisual directamente desde la SEP-BA. El proyecto original fue del fotógrafo Paul Strand[9] y del sobrino de Chávez, Agustín Velázquez Chávez, quienes tuvieron la idea de realizar un documental sobre las denuncias que los pescadores de Alvarado, en Veracruz, habían levantado contra el cacique del puerto, a sabiendas que ese estado había sido uno de los bastiones de las reformas socialistas. Pronto los autores escribieron una carta a Bassols y a Chávez para justificar su decisión de abandonar la idea del documental, porque de otra manera se corría el riesgo de explotar al individuo y lo pintoresco de su entorno, justo cuando el objetivo del proyecto era erradicar la explotación de los individuos y usar al cine como el medio más «efectivo para llegar a las masas que se quiere educar» (ACN, Expediente A00267, *Redes*, p. 2). Sin embargo, por los problemas de la sucesión presidencial el proyecto dejó de recibir financiamiento y el equipo –con Fred Zinnemann en la dirección– se desintegró a finales de año (Krippner y Morales, 2010, pp. 82-85).

[8] *Constitución Mexicana de 1917.*

[9] En enero de 1934, Chávez convirtió a Strand en director de la Oficina de Fotografía y Cinematografía. Un contrato por cinco años con el objetivo de realizar películas educativas para difundir el proyecto revolucionario del gobierno (Krippner y Morales, 2010, pp. 75-76).

La película quedó detenida durante casi un año, hasta que el nuevo gobierno renovó el apoyo y la autorización del secretario de Educación, García Téllez –destituido en 1935 por su filiación callista–. Se suponía que con este tipo de películas se apoyaba la educación socialista promovida por Narciso Bassols y Cárdenas. Aprobada en octubre de 1934 y publicada en el Diario Oficial el 13 de diciembre del mismo año, la reforma definía el enfoque de la educación cuyo objetivo era formar ciudadanos solidarios, colectivos, pertenecientes a sindicatos, cooperativas y comunidades agrarias. Cárdenas llegó a solicitar facultades especiales a la SEP y al Congreso para ocuparse de la reglamentación, de los manuales y los programas de ejecución.[10] En el lapso de 1934-39 –tiempo de vigencia de la reforma– se reavivó el debate por definir cuál era el socialismo mexicano. Sin embargo, a finales del sexenio, los problemas de su implementación y la política nacionalista de Cárdenas les hizo declarar –a Cárdenas, Lombardo Toledano y Bremauntz– que no sería desde la educación básica como se conseguiría la victoria de las clases, sino simplemente la formación de individuos conscientes de ella (Bremauntz, 1943, p. 350).

Por fin, en octubre de 1935 se pudo cortar, editar y montar la cinta *Redes* gracias al trabajo del asistente de Zinnemann, ya para entonces con el puesto de codirector, Emilio Gómez Muriel. La primera exhibición fue el 4 de junio de 1936 en el Teatro Juárez de Alvarado, Veracruz, y el lanzamiento nacional fue en el cine Principal de la Ciudad de México, el 16 de julio. En ese momento, Cárdenas con su política socialista se enfrentaba a dos importantes huelgas que lastimaban el desarrollo de la nación, según publicaban algunos diarios como *La Prensa, Excélsior* y *El Universal*:[11] la del Sindicato Mexicano de Electricistas contra la Compañía de Luz y Fuerza, y la de Obreros y Empleados de la Compañía Petrolera «El Águila». Además, se mantenían los conflictos por la aplicación de la educación socialista con maestros agredidos y reclamos de los padres de familia. Las manifestaciones estaban acompañadas con publicaciones que denunciaban

[10] Se puede consultar, Reglamento del Artículo Tercero Constitucional (30 de diciembre 1934). En Cárdenas, L., et al. (1935). *Reglamento del Artículo 3º constitucional sobre las escuelas particulares primarias, secundarias y normales*, México: SEP.

[11] Se declara existente la huelga de electricistas (18 de julio 1936). *Excélsior*, pp. 1, 2 y 4. Cada día que pasa se agrava más la huelga de obreros y empleados de la compañía mexicana «El Águila». (19 de julio 1936). *Excélsior*, pp. 1 y 8. Salvajes atentados contra maestros socialistas. (29 de julio 1936): *Excélsior*, pp. 1 y 6. Los camisas rojas de Garrido levantados en armas en Tabasco. (8 de julio 1936): *La Prensa*, pp.1, 3 y 16.

la ambigüedad ideológica y la artificialidad de la reforma. La situación se agravaba por la rebelión de los Camisas Rojas del estado de Tabasco instigados, principalmente, por Tomás Garrido Canabal.

Con todo ello, la exhibición de *Redes* pareció más bien una noticia de actualidad que una dramatización ficticia del proyecto revolucionario. Las críticas cinematográficas en la prensa reconocieron su valor estético, la potencia de la composición de Silvestre Revueltas y la coherencia de la historia con el momento político. Sin embargo, *Redes* sólo se quedó en el Principal hasta el 31 del mismo mes y la publicidad en la prensa prácticamente desapareció cuatro días antes de que saliera de la cartelera, lo que permite pensar que su éxito comercial o su mensaje político no habían sido del agrado de los empresarios y espectadores.

Redes formaba parte de la propuesta del nacionalismo cultural del gobierno que promovía la implementación del socialismo mexicano. La educación de la niñez y la reivindicación del indígena eran temas urgentes en la agenda para consolidar el discurso de la revolución (Cuesta, 1933, pp. 3 y 5). Este proyecto cinematográfico fue el ensayo primero y único dirigido directamente por los presidentes de la república, Abelardo Rodríguez y Lázaro Cárdenas, enmarcados por el Plan Sexenal y como un intento de orientar, desde una posición vertical, la formación del nacionalismo y la ideología revolucionaria pero que terminó en un fracaso de taquilla y de respaldo político.

La Feria Internacional de París de 1937 fue, quizá, el último esfuerzo del programa cultural de Cárdenas por difundir sus propuestas de revolución y gobierno socialista. A pesar de los problemas económicos y las dudas de su participación, México construyó un Pabellón Funcionalista, de estilo *avant-garde*, como prueba de sus objetivos pragmáticos (inversión y turismo), y lo revistió con su producto más cosmopolita: la Revolución mexicana, con su ambiente cultural y social. El edificio Funcionalista, construido en Trocadero, expuso, además del recordatorio vernáculo al indigenismo prehispánico, una gigante escultura de un campesino dotado de una hoz y un trabajador con un martillo (Tenorio, 1996, p. 237). Para entonces, sin embargo, la partida en el plano cinematográfico estaba siendo avasallada por las cintas rancheras, notablemente por el estilo de *Allá en el Rancho Grande*.

Conclusión

El Plan Sexenal delineó el diseño y Cárdenas, miembro él mismo del partido que lo redactó, montó el andamiaje del discurso y luego intentó llenarlo de contenido. El presidente impulsó y reconoció en el cine una gran herramienta para difundir su programa modernizador que incluía la difusión del nacionalismo, de la identidad mexicana y del aparato ideológico revolucionario. La cultura nacional debería quedar libre de exotismos que desvirtuaran o perturbaran a la población y a los turistas que venían a México en búsqueda de sensaciones extrañas. Además, se tenía que dejar de imitar otras cinematografías a fin de develar la propia. Se debería buscar una representación natural y realista del momento nacional. El cine, lo mismo que la escuela, tendrían en sus narraciones la tutela del pueblo.[12] Cárdenas trató de consolidar el pacto social desde la negociación entre eso que se pensaba era la modernización del país y el respeto por las tradiciones de la masa: *Redes*, en ese sentido, fue el intento de combinar ambos aspectos, aunque desde una propuesta evidentemente vertical y bañada de un halo ideológico que chocó lo mismo con los sectores populares que las élites económicas. Ante el fracaso de un discurso explícitamente adoctrinador, Cárdenas permitió la expansión del género más vernáculo y, en principio, cercano a la realidad mexicana, la comedia ranchera.

Fuentes consultadas

Becker, M. (1987). El cardenismo y la búsqueda de una ideología campesina. *Relaciones*, VIII (29), pp. 5-22.

Benítez, F. (1977). *Lázaro Cárdenas y la revolución mexicana, El caudillismo, tomo II*. México: FCE.

Bremauntz, A. (1943). *La educación socialista en México (antecedentes y fundamentos de la reforma de 1934)*. México: Imprenta Rivadeneyra.

[12] Izquierdo Albiñana, A. (4 de abril 1934). Teatro y cine. En *El Universal Gráfico*, pp. 6 y 9. Izquierdo Albiñana, A. (5 de abril 1934). Teatro y cine. En *El Universal Gráfico*, pp. 6 y 11. Industria Nacional Cinematográfica. (11 de abril 1934). En *El Universal*. Maples Arce, M. (24 de noviembre 1934). Proyección de México. En *El Universal*, p. 3. Junco, A. (8 de diciembre 1934). Carta cinematográfica. En *El Universal*, p. 3.

Cada día que pasa se agrava más la huelga de obreros y empleados de la compañía mexicana «El Águila». (19 de julio de 1936). *Excélsior*, pp. 1 y 8.

Cárdenas, L., et al. (1935). *Reglamento del Artículo 3° constitucional sobre las escuelas particulares primarias, secundarias y normales.* México: SEP.

Carpizo McGregor, J. (1978). Notas sobre el presidencialismo mexicano. *Revista Estudios Políticos,* 3, pp. 19-36.

Cineteca Nacional, Archivo de la (ACN), Expediente A00267, *Redes*, p. 2.

Constitución Mexicana de 1917. Texto original y de las reformas publicadas en el Diario Oficial de la Federación del 5 de febrero de 1917 al 1° de junio de 2009, UNAM-Instituto de Investigaciones Jurídicas, México. Recuperado de http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/1.pdf [revisado el 7 de julio de 2015].

Córdova, A. (1973). *La ideología de la Revolución mexicana. La formación del nuevo régimen*. México: UNAM/ERA.

----------. (1981). *La política de masas del cardenismo*. México: ERA.

Cuesta, J. (1° de diciembre de 1933). La reforma al artículo tercero. *El Universal*, pp. 3 y 5.

De los Reyes, A. (1987). *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México: Trillas.

Federalización de la industria del cine en México. (3 de noviembre de 1934). *La Prensa*.

Flores Ávalos, E. L. (Ed.). (1987), *Planes en la nación mexicana, Libro ocho: 1920-1940*. México: Senado de la República.

Gutiérrez Rivas, R. (1994). El conflicto Calles-Cárdenas: Un acercamiento al origen del presidencialismo mexicano. En Lorenzo L. Córdova Vianello (Ed.), *Ensayos sobre presidencialismo mexicano*. México: Aldus, pp. 65-92.

Industria Nacional Cinematográfica. (11 de abril de 1934). *El Universal,* pp. 1 y 8.

Izquierdo Albiñana, A. (4 de abril de 1934). Teatro y cine, *El Universal Gráfico*, pp. 6 y 9.

----------. (5 de abril de 1934). Teatro y cine, *El Universal Gráfico,* pp. 6 y 11.

Juan con Tierra. (2 de septiembre de 1937). Esto, eso y aquello. Cinematografía, México el primer lugar. Los argumentistas, *Excélsior*, p. 5.

Junco, A. (8 de diciembre de 1934). Carta cinematográfica. *El Universal,* p. 3.

Krippner, J. y Morales, A. (2010). *Paul Strand in Mexico*. México: Aperture/Fundación Televisa.

Lombardo Toledano, V. (1934). El plan sexenal de gobierno, *El trimestre económico*, 1 (3).

López González, R. (2002). *Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP). La experiencia del Estado cardenista en políticas estatales de comunicación, 1937-1939.* (Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación). México: UNAM.

López Victoria, J. M. (1965). *La campaña nacionalista*. México: Botas.

Los camisas rojas de Garrido levantados en armas en Tabasco. (8 de julio de 1936). *La Prensa,* pp. 1, 3 y 16.

Maples Arce, M. (24 de noviembre de 1934). Proyección de México. *El Universal*, p. 3.

Medin, T. (1982). *El minimato presidencial: Historia política del maximato, 1928-1935*. México: ERA.

Melgar, R. E. (12 de abril de 1934). La industria cinematográfica mexicana y sus películas en Centro América. *El Universal*, pp. 1 y 4.

Meyer, L. (2000). El presidencialismo mexicano en busca del justo medio. *Istor,* 1(3), pp. 41-57. Recuperado de http://www.istor.cide.edu/archivos/num_3/dossier3.pdf

Nuestro partido. Historia del PRI, *Partido Revolucionario Institucional (PRI)*. Recuperado de http://pri.org.mx/TransformandoaMexico/NuestroPartido/Historia.aspx [revisado el 7 de julio de 2015].

Pérez Montfort, R. (1978). Cárdenas y la oposición secular. 1934-1940. En B. von Mentz, et al., *Los empresarios alemanes, el tercer Reich y la oposición de derecha a Cárdenas, tomo II.* México: CIESAS.

Pérez Turrent, T. (1992). Les estudios. En P. A. Paranaguá (Ed.), *Le cinéma mexicain*. Francia: Centre Georges Pompidou.

Portes Gil, E. (27 de junio de 1936). Programa de acción del PNR para el periodo de 1936-1937, PNR.

Ramírez, A. F. (13 de noviembre de 1934). La legislación sobre la industria cinematográfica. *Excélsior*, pp. 5 y 7.

Reglamentación en la industria cinematográfica. (3 de noviembre de 1934). *Excélsior,* pp. 1 y 9.

Reglamento del Artículo Tercero constitucional. (30 de diciembre de 1934). *Excélsior*, pp. 1 y 10.

Rivera Pineda, A. (2009). El régimen presidencial en México. *IUS. Revista del Instituto de Ciencias Jurídicas de Puebla*, 23, pp. 144-163.

Rodríguez Kuri, A. (2004). El presidencialismo en México. Las posibilidades de una historia. *Historia y política,* 11, pp. 131-152. Recuperado de https://recyt.fecyt.es/index.php/Hyp/article/view/44745/26284

Ruiz Ojeda, T. C. (2012). La DAPP y el cine como uno de los constructores de la nación mexicana, 2º *Coloquio Universitario de Análisis Cinematográfico*. México: UNAM.

Salvajes atentados contra maestros socialistas. (29 de julio de 1936). *Excélsior*, pp. 1 y 6.

Se declara existente la huelga de electricistas. (18 de julio de 1936). *Excélsior*, pp. 1, 2 y 4.

Serrano, F. (1978). *¡Vámonos con Pancho Villa! Cine*, 1, p. 8.

Tenorio-Trillo, M. (1996). *Mexico at the World's Fairs. Crafting a Modern Nation*, EUA: University of California Press.

Townsend, W. C. (1976). *Lázaro Cárdenas. Democrat mexican*. México: Grijalbo.

Vaughan, M. K. (1997). *Cultural politics in revolution. Teachers, peasants, and schools in México, 1930-1940*. Estados Unidos: University of Arizona Press.

Vázquez Mantecón, A. (2013). Cine y propaganda durante el cardenismo. En *Historia y Grafía*, n. 39, julio-diciembre, pp. 86-101. Recuperado de https://www.redalyc.org/pdf/589/58930178005.pdf

Manuel Ávila Camacho: panorama político del presidencialismo a través de la representación de la Segunda Guerra Mundial en el cine mexicano

Ángel Román Gutiérrez
Universidad Autónoma de Zacatecas

El presente trabajo analiza las políticas nacionales de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) con respecto al cine mexicano y su posicionamiento en el tema de la Segunda Guerra Mundial, el cual fue proyectado a través de películas representativas. Para esto, será necesario abordar el tema desde el ángulo del presidencialismo como agente principal de autoridad, donde el ejercicio del poder quedaba plasmado en manifestaciones artístico-culturales y, en este caso, a través del cine mexicano, con la intención de trastocar el imaginario colectivo a partir de la puesta en escena de un acontecimiento que atentaba contra la soberanía nacional. Nos referimos, concretamente, a la respuesta que hubo por parte de gobierno mexicano ante la provocación alemana en las costas del Golfo de México. La delimitación del trabajo plantea revisar principalmente el material producido en nuestro país y que, desde el argumento, hace alusión al tema de la Segunda Guerra Mundial, así como a la propaganda antinazi que se gestó a través de la pantalla grande. Se abordan cinco películas de ficción: *Cinco fueron escogidos,* de Herbert Kline y Agustín P. Delgado (1943); *Tres hermanos*, de José Benavides (1943); *Cadetes de la Naval*, de Fernando A. Palacios (1944); *Corazones de México*, de Roberto Gavaldón (1945), *Escuadrón 201,* de Jaime Salvador (1945), así como el cortometraje documental *Imágenes del Escuadrón 201*.

Cuando hablamos de la historia militar de México, nos vienen a la mente los conflictos armados que ha tenido nuestro país debido a sus crisis políticas y sociales en diferentes momentos del pasado. Sin embargo, en cuanto a la historia militar mexicana poco se menciona cuando México ha estado en un conflicto armado de corte internacional o, cuando se hace alusión a ello, nuestro primer refe-

rente son aquellos pasajes bélicos que se libraron contra España al momento de la Independencia, con el vecino país del norte entre 1846-1848, o bien en la intervención francesa librada hacia 1861, principalmente. Fuera de estos momentos bélicos internacionales, no hay experiencias militares sobresalientes más allá de sus fronteras, salvo por su modesta participación en la Segunda Guerra Mundial derivada de una aparente agresión en las costas del golfo mexicano. A manera de respuesta, México envió al Escuadrón 201 para combatir las fuerzas enemigas del eje.

El contexto y el ejercicio del poder

Hay una frase coloquial que nos dice que una vez que los revolucionarios «se bajaron del caballo»[1] se continuó con la búsqueda de la paz social y la consolidación de sus instituciones. La vida política y la toma de decisiones que marcaron el rumbo de la nación dependieron, en mayor medida, del grupo que gobernó al país durante varias décadas. En la Constitución mexicana existen un conjunto de artículos que le otorgan al ejecutivo prebendas y le permiten decidir sin mucha dificultad ni oposición, incluso por encima del poder legislativo. El hecho de que este poder esté integrado en su mayoría por legisladores de su propio partido, le permite al ejecutivo ejercer coerción como medida de control dentro de la estructura partidista regulando candidaturas de diferente orden político. Más aún «[...] una presidencia sin contrapesos, basada en un partido de Estado, y en control de las principales organizaciones de masas, es el corazón del autoritarismo mexicano contemporáneo» (Meyer, 1992, p. 62). Así pues, no resulta nada extraño que al finalizar el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas (1934-1940) ya tenía preparado a su sucesor, quien daría continuidad a las políticas contraídas en su periodo. Con este claro ejemplo, se puede ver cómo el presidencialismo hacía patente su condición, y era encarnado por el ejecutivo a tal grado de convertir esta práctica en una «tradición» heredada. En pocas palabras «en México el poder ejecutivo es el predominante, es el centro del sistema político y toda la vida política del país gira alrededor de él» (Carpizo, 1978, p. 24).

[1] Esta definición se usa de manera coloquial para referirse a la institucionalización del movimiento revolucionario.

Cuando asumió el poder Manuel Ávila Camacho,[2] tuvo que esgrimir una serie de adversidades complejas, una de ellas era la amenaza latente de que una guerra internacional o mundial se pudiera extender a todos los países. Esta situación llevó a la nación mexicana a una crisis económica. Por otro lado, las heridas de la Revolución mexicana todavía no sanaban del todo y esto provocó que se acentuaran todavía más las divisiones entre los diferentes sectores sociales.

La consolidación de las políticas heredadas del cardenismo tal como la reforma del artículo tercero de la Constitución, referente a la implementación de la educación socialista; el reparto agrario, la expropiación petrolera, entre otras cosas, también fueron motivo de inconformidad en algunos sectores. Cuando elaboró su plan de desarrollo nacional, convocó a los líderes revolucionarios que aún tenía presencia, con la finalidad de ser apoyado y así unificar fuerzas políticas; sin embargo, esta acción no fue bien vista por los opositores y las críticas hacia el ejecutivo no se hicieron esperar.

Estalla la Segunda Guerra Mundial

Para mayo de 1942, cerca de las costas de Veracruz, fuerzas armadas alemanas hundieron dos buques mexicanos: *El Potrero del Llano* y *El Faja de Oro*. Esto provocó una reacción del Estado mexicano que derivó en declarar al país en estado de guerra y la decisión de sumarse a las fuerzas multinacionales que ya participaban en la Segunda Guerra Mundial.

Ahora bien, dentro de las funciones que la Constitución mexicana le otorgaba al presidente, precisamente en:

> La fracción VIII del artículo 89 faculta al presidente para «Declarar la guerra en nombre de los Estados Unidos Mexicanos, previa ley del Congreso de la Unión», y la fracción XII del artículo 73 indica que el Congreso está facultado «Para declarar la guerra, en vista de los datos que le presente el ejecutivo». (Carpizo, 2013, p. 121)

[2] Nació en 1897 en Teziutlán, Puebla. Desde joven le interesó la vida militar y cuando tenía apenas 17 años se enroló como subteniente en la brigada Aquiles Serdán y a lo largo su vida siempre estuvo de manera cercana a las fuerzas castrenses. Es indiscutible su relación con Lázaro Cárdenas ya que éste lo invitó a colaborar en distintos puestos, por ejemplo en 1920 ocupó el cargo de oficial mayor de la Secretaría de Guerra y Marina. Hacia 1939 se propuso participar en el proceso electoral para ocupar la presidencia de la República, contendiendo primeramente de manera interna en el Partido Nacional Revolucionario, donde también estaba postulado Francisco J. Múgica, secretario de Comunicaciones (*Enciclopedia de México*, 1987, pp. 215-222).

En concreto, la Constitución mexicana le otorgaba poderes al presidente Ávila Camacho para declarar al país en estado de guerra y lo que se presentó como evidencia al Congreso fue la prueba del ataque y hundimiento de sus dos buques. En ese sentido, el mismo presidente es quien se colocaba al frente de la guerra, es decir, su investidura le permite ordenar movimientos, estrategias, ataques, etcétera, las acciones en sí mismas de la guerra son tomas de decisión del presidente mexicano, y están a su disposición de manera general las fuerzas armadas y aéreas (Carpizo, 2013, p. 124).

Vale la pena mencionar que para el 15 de septiembre de 1942, el presidente Manuel Ávila Camacho convocó a una Asamblea de Acercamiento Nacional a los expresidentes Lázaro Cárdenas, Plutarco Elías Calles, Pascual Ortiz Rubio, Abelardo Rodríguez, Emilio Portes Gil y Adolfo de la Huerta. Este acontecimiento generó una serie de críticas, ya que algunos la tomaron como una muestra de debilidad al considerar a los expresidentes para tomar decisiones relevantes para la nación.

Una vez discutido el tema, la Cámara de Senadores dio autorización al presidente de México de enviar militares, así como pilotos, para apoyar con tropas en el extranjero, de esta manera se constituyó la Fuerza Aérea Expedicionaria Mexicana (FAEM), a la cual también se le conoció como las Águilas Aztecas. Para identificar a este contingente se diseñó un logotipo: tres triángulos equiláteros invertidos, concéntricos, con los colores, rojo, blanco y verde, del exterior al centro.[3] Esta imagen fue representativa no únicamente para los pilotos y militares, sino que, en su momento, se convirtió en un elemento iconográfico para los mexicanos: aparecía en diferentes medios de comunicación, actos políticos e institucionales. Su importancia radica precisamente en la participación de México en la Segunda Guerra Mundial, un hecho histórico irrepetible hasta nuestros días. De alguna manera, la nación mexicana se ubicaba en un rango de potencia internacional desde el primer momento en que se pronuncia en estado de guerra frente a los países del eje.

El afán de Alemania por tener presencia en Latinoamérica con la intención de ganar terreno en contra de los Estados Unidos hizo que el país germano se infiltrara en México de una particular forma: «[…] desde

[3] Archivo Ejercito Nacional, en adelante AEN; Últimas noticias, 2-IV-945.

luego Alemania no intentó influir en Latinoamérica por la fuerza de las armas, sino principalmente por medio de relaciones comerciales y diplomáticas y actividades de propaganda […]» (Peredo Castro, 2013, p. 89). Así, a finales de los años treinta y principios de los cuarenta, México se vio amenazado de distinta manera con presencia nazi y espionaje de Estado. Ante tal situación, los Estados Unidos de América respondieron con una amplia campaña propagandística en contra de los países del eje, incluso convocando a la unidad latinoamericana evocando «[…] al viejo ideal bolivariano de la unidad de sus repúblicas […]» (Peredo Castro, 2013, p. 91), bajo la acepción ahora de lo panamericano y de sus países panamericanos con el liderazgo estadounidense.

La relación del cine entre México y los Estados Unidos

En este contexto, la relación Estados Unidos-México se fortaleció y el vecino país del norte vio en México un buen aliado militar, principalmente por su ubicación geográfica, ya que uno de los grandes acuerdos fue que dispondrían del cielo y territorio nacional para el movimiento de sus fuerzas armadas y aéreas cuando fuese necesario. Pero la alianza no fue únicamente en el tema bélico. Se debe resaltar el peso que jugaron los Estados Unidos en el cine mexicano, de hecho resulta impensable hablar del éxito que obtuvo el cine nacional sin considerar su apoyo e influencia principalmente entre los años 1941-1945. Era sabido que la afinidad fascista entre España y Argentina representaban una competencia de México en el abasto del cine panamericano; en la siguiente nota, Peredo Castro plantea la estrategia norteamericana para contrarrestar este efecto:

> […] el gobierno estadounidense de Franklin D. Roosevelt, ya en la Segunda Guerra Mundial y con el bando de los Aliados, buscó colaboradores fuertes en Latinoamérica para contrarrestar activamente el fascismo en la región […] simultáneamente a los esfuerzos de una productora fílmica de la España franquista por entrar en dicha materia desde México, poderosas empresas alemanas trataban de cobrar fuerza en el cine argentino. En un esquema en el que, desde México por el norte y desde Argentina por el sur, Latinoamérica corría el riesgo de verse cubierta por la propaganda fílmica fascista, los Aliados reaccionaron ante la emergencia […]. (2013, p. 19)

En este contexto se deben mencionar dos acontecimientos importantes: por un lado, hacia 1940, Estados Unidos fundó la Oficina del Coordinador de Asuntos Comerciales y Culturales con Latinoamé-

rica, más tarde llamada OCAIA (Oficina del Coordinador del Asuntos Inter-Americanos), dirigida por Nelson Rockefeller, su objetivo se centró en impulsar una extensa propaganda de «Unidad Hemisférica». Por otro lado y derivado de lo anterior, para 1941 aparece la División de Cine de la OCAIA, que, principalmente, se dedicó a:

> [...] estimular y patrocinar la producción de una importante cantidad de noticiarios acerca de la guerra y de películas de carácter bélico o de «fraternidad panamericanista» se planteó ayudar a las industrias fílmicas de habla hispana para que colaboraran ideológicamente con la lucha de los Aliados a través de la producción de cintas que exaltaran el combate en contra de las potencias totalitarias [...]. (De la Vega, 1993, p. 175)

En ese sentido, México hizo lo propio y no dejó pasar la oportunidad para tratar el tema de la guerra a través de su filmografía, que si bien las siguientes cinco películas no fueron las únicas que abordaron la cuestión bélica, sí fueron las más representativas:

Tabla 1. Películas mexicanas de ficción bélicas.

Fuente: Elaboración propia.

Título	Director	Año	Casa Productora	Guionista	Elenco	Género
Cinco fueron escogidos	Agustín P. Delgado y Herbert Kline	1943	Alpha Films	Xavier Villaurrutia y Budd Shulberg	Antonio Bravo, Fernando Cortés, Andrés Soler, Joaquín Pardavé y Julio Villarreal	Comedia
Tres hermanos	José Benavides	1943	Pana-merican Films	José Benavides y Abel Salazar	Marco Antonio Silva, Abel Salazar y Julián Soler	Melodrama
Cadetes de la Naval	Fernando A. Palacios	1944	Azteca Films	José Luis de Celis	Ricardo Montaner, Abel Salazar, Susana Cora y Chela Castro	Melodrama
Corazones de México	Roberto Gavaldón	1945	Films Mundiales	Tito Davision e Isaura Murguía	Domingo Soler, Lilia Michel, Prudencia Grifell	Melodrama
Escuadrón 201	Jaime Salvador	1945	Films Mundiales	Jaime Salvador	Sara García, Domingo Soler y Ángel Garaza	Melodrama

Estas producciones, filmadas en el periodo de Ávila Camacho, fueron la propuesta oficial para construir en el imaginario colectivo la versión mexicana de la Segunda Guerra Mundial. Lo anterior, se puede constatar y apreciar desde diferentes ángulos, por ejemplo, en plena efervescencia en contra de los países del eje, pero sobre todo por la presencia alemana en México. Se filmó entonces, con un claro mensaje de propaganda antinazi, la película *Cinco fueron escogidos*,[4] cuyo argumento está contextualizado en una aldea de Yugoslavia que se encontraba bajo el dominio nazi.

Esta parodia de la guerra narra las diferencias entre los pobladores de la aldea de Slavko. Stefan, en complicidad de su esposa, asesina a un oficial alemán y en represalia, los nazis toman como rehenes a cinco pobladores y los sentencian. *Cinco fueron escogidos* estuvo dirigida por el norteamericano Herbert y Agustín P. Delgado (García Riera, s/f.) Según García Riera, el filme no tuvo el éxito esperado a pesar de contar con el apoyo directo por parte del poder ejecutivo. De cualquier manera, revelaba cómicamente la hostilidad alemana en Europa, eso por un lado, pero, principalmente, era la respuesta mediática del gobierno del presidente Ávila Camacho, ya que el ataque de los submarinos alemanes a navíos de la marina mexicana fue en mayo y el rodaje de la película fue en noviembre de 1942. Sin embargo, resultó ser una reacción del gobierno demasiado modesta ante tal hecho. Si bien en el discurso narrativo se intentó mostrar a un enemigo alemán capaz de invadir otras naciones y ejecutar a cualquier persona, la cinta se encontraba descontextualizada de México de manera total, y aunque está basada en un hecho real de un pueblo de Checoslovaquia, el espectador no percibía ningún mensaje nacionalista, sino que simplemente se limitaba a ver la propaganda antinazi de otro país con actores y actrices hispanoamericanos.

Volviendo a esa famosa luna de miel entre México y Estados Unidos, hacia 1943, José Benavides dirige *Tres hermanos*, de Panamerican Film, película que trata de una familia mexicana radicada

[4] Herbert Kline, junto con Xavier Villaurrutia y Rafael M. Muñoz hicieron la adaptación para la versión en español, se basaron en la obra original de Budd Schulberg, quien tomó como referencia un acontecimiento histórico sucedido en el pueblo de Checoslovaquia cuando dos pobladores de este lugar, en mayo de 1942, dieron muerte al nazi Reinhard Heydrich (García Riera, s/f, p. 291). La respuesta por parte de los alemanes fue contundente y ordenaron un ataque en el que prácticamente borraron de la faz de la tierra a este poblado (p. 229).

en Texas en pleno proceso de adaptación al estilo de vida estadounidense. Su sentido patriótico y solidario al país que los recibió es tal que hacen suya la causa de la guerra en contra de los países del eje. Tres de sus integrantes, los hermanos Raúl, Roberto y Carlos son llamados al frente de batalla para combatir contra las fuerzas japonesas que habían atacado en diciembre de 1941 la base naval de Pearl Harbor. Los mexicanos, al momento del combate, demuestran su valor y entereza con expresiones como «Voy a acabar con el Eje» o «Éste es un gran país» refiriéndose a Estados Unidos, quedaba representada la coyuntura política entre ambas naciones.

Finalmente, el interés del gobierno mexicano, enarbolado por la figura de su presidente, intensificaba su preocupación por mantener una buena relación entre las dos naciones, y qué mejor que a través del cine, ya que, como lo señala Lorenzo Meyer:

> En un medio como el mexicano, donde la sociedad civil nunca ha contado con los elementos políticos, institucionales y económicos para actuar con independencia frente al poder estatal, los medios de comunicación masiva no son, ni de lejos, el «cuarto poder» que han resultado ser en la mayoría de las sociedades democráticas. Por el contrario, en la práctica, estos medios masivos de comunicación no son sino un elemento más del arsenal presidencial [...]. (Meyer, 1992, p. 61)

Y efectivamente lo interesante en este sentido es que el espectro de presidencialismo se materializaba en las grandes salas del cine, a través de sus películas. El cine, como medio masivo de comunicación, tocaba las fibras más sensibles de los mexicanos a través de los melodramas de tal manera que, temas como la familia, el amor, la felicidad, el sufrimiento, los valores, entre otros, sensibilizaban a una sociedad, principal espectadora de lo que acontecía en el mundo.

Este discurso político estuvo acompañado de la publicidad y propaganda desplegada a través de diferentes medios, y el cine posicionaba su hegemonía para sensibilizar a las personas y justificar la presencia mexicana en la guerra. No cabe duda de que el papel que jugaba México en el contexto nacional e internacional se centraba en una sola persona: el presidente. El éxito o fracaso de la política nacional con respecto al estado de guerra que guardaba la nación en ese momento, recaía en él. Tomar la decisión de enviar mexicanos

al frente de batalla no era cosa sencilla, había una gran presión, pero principalmente conllevaba una enorme responsabilidad, frases de Ávila Camacho, rescatadas por la prensa en 1943, como «[...] en caso necesario, México contribuiría con sangre de sus hijos en la contienda bélica [...]» (citado en Flores y Salazar, 1999, p. 123) asumía una actitud incluso paterna de sacrificio. Él personalmente tenía que convencer a los mexicanos de la necesidad de enviar tropas al frente: «[...] el ejército mexicano está dispuesto a actuar donde las circunstancias lo necesiten [...]» (citado en Flores y Salazar, 1999, p. 123).

De este modo, el filme *Tres hermanos* plasmaba ese ideario presidencial que se necesitaba precisamente al momento de la guerra para la unión nacional. No hay que perder de vista que este melodrama familiar hacía patente las palabras del propio presidente, ya que de los tres hermanos que fueron al frente, Raúl y Carlos mueren en combate, mientras que Roberto, el único sobreviviente, regresa ciego de la guerra. El nivel del melodrama aumenta cuando, al verlo, su madre le pregunta qué fue lo que pasó con sus otros dos hijos y Roberto le contesta: «La patria te da las condolencias y te envía las condecoraciones que se merecieron, fueron dignos hijos tuyos y de México, murieron como héroes [...]» (1943).

Hacia 1944 se rueda la película *Cadetes de la Naval*, dirigida por Fernando Palacios, en la que dos heroicos amigos egresados de la Escuela Naval de Veracruz viven plenamente su juventud. Al momento en que México se declara en estado de guerra, Ricardo uno de ellos, es nombrado comandante de un guardacosta, su amistad con Cristóbal es tal, que intercede por éste ante los altos mandos navales para que su amigo lo acompañe en la encomienda. No obstante, una trasnochada y la juerga de días anteriores impiden que se presenten a la hora que fueron llamados para asumir su responsabilidad, lo que les ocasiona ser dados de baja de la Marina. Arrepentidos por sus desmanes e incumplimiento con la nación, deciden entrar en un barco petrolero que es atacado por un submarino nazi. Ahí muere Cristóbal en un acto heroico haciendo estallar el buque petrolero y su amigo Ricardo queda herido, el melodrama finaliza con un homenaje a ambos.

De igual manera en marzo de 1944 inicia el rodaje de *Corazones de México*, el mensaje del filme versa sobre el compromiso que debe haber por parte de todos los mexicanos, sin importar a la clase social a la

que se pertenezcan, todos se deben unir por la causa y en el frente de batalla, todos son iguales. García Riera (s/f) comenta una cuestión interesante al referirse a la cinta: «La guerra mundial estaba a punto de concluir, pero este melodrama, hecho con ayuda de la Secretaría de Defensa, tuvo por aún oportuna la conscripción de jóvenes mexicanos en favor de los Aliados, quizá para dar la puntilla al eje», justo en los tiempos de reclutamiento de mexicanos para participar al frente de batalla. Efectivamente, al mismo tiempo del rodaje, el gobierno hacía un llamado a través de la Dirección de Transportes Militares para reclutar conscriptos, sargentos, mecánicos, técnicos de laboratorio fotográfico, médicos cirujanos, enfermeros, soldados, choferes, etcétera, que hablaran inglés con la finalidad de integrar el Escuadrón Aéreo 201.

Además del cine, la publicidad y propaganda de la Segunda Guerra Mundial se difundió a través de la prensa. A partir de 1943, cuando se discutía si México debería enviar la Fuerza Aérea Expedicionaria, arrancó un despliegue de noticias en medios impresos nacionales e internacionales en los que:

> Este hecho era parte de una amplia campaña propagandística sobre el conflicto bélico, donde el gobierno mexicano aprovechó la oportunidad para hacer una consulta pública sobre la posibilidad de enviar tropas a la guerra. Los lectores de periódicos se enteraron, a lo largo de dos años, de los pormenores que rodearon la formación, entrenamiento, combates y retorno de los militares mexicanos. (Flores y Salazar, 1999, p. 121)

En términos generales, la gente le tomó un mayor interés al tema de la guerra una vez que las fuerzas armadas mexicanas hicieron acto de presencia en el frente de batalla. De esta manera, el cine resultaba ser un medio de comunicación eficaz para informar: «[...] era un arma de calidad, ya que permitía ilustrar el modelo de sociedad al que se encomendaban cada uno de los dos bandos y mostrar en qué avances científicos se apoyaba [...]» (Sorlin, 2005, p. 16).

También la iglesia contribuyó con su granito de arena. Ahora el tema de la guerra se centraba en el involucramiento de México en la Segunda Guerra Mundial pero, principalmente, la atención estaba dirigida en la participación del Escuadrón 201. La efervescencia y publicidad en cuestión se generalizó alcanzando incluso la esfera eclesiástica. Un ejemplo claro fue cuando el arzobispo de México,

monseñor Luis Martínez, colocó a los pies de la imagen de la virgen de Guadalupe un banderín del Escuadrón 201, firmado por sus integrantes, para su divina protección, además se ofició una misa solemne en que se pedía la protección divina a los «aguiluchos» mexicanos que estaban combatiendo en el Pacífico (AEN, 2005). Este banderín[5] fue obsequiado al Escuadrón 201 por el general Reynolds, durante el solemne abanderamiento en el campo Greenville, en donde realizaron gran parte de su entrenamiento; los aviadores, mecánicos y demás componentes del escuadrón estamparon su firma sobre ese mismo banderín con la intención de que fuera colocado al pie de la imagen de la virgen de Guadalupe.

El Congreso de la Unión también hizo lo propio. En una sesión celebrada el 26 de julio de 1944, se aprobó una propuesta del senador Celestino Gasca en la que se mandataba la difusión de un cartel diseñado con una leyenda y los nombres de todos los integrantes del Escuadrón 201.

Estos carteles serían enviados a todos los estados del país, organizaciones obreras, campesinas, de trabajadores, profesionistas, etcétera. Se ordenó que estos carteles se colocaran en lugares visibles para que resaltaran los nombres de sus integrantes con la intención de que se recordaran pero, sobre todo, la finalidad de esto era homenajear a los soldados:

> [...] que han salido de nuestro territorio para testimoniar ante el mundo entero, que México está pendiente y pronto para cumplir militarmente también, con las obligaciones contraídas en esta guerra y entre las cuales está la de defender en los campos de la lucha armada, los postulados de la Carta del Atlántico y de los Tratados de Therán y de Moscú. A fin de dar cumplimiento al punto preinserto, ruego a usted con toda atención, que si para ello no existe inconveniente, se sirva proporcionar a esta Oficialía Mayor los nombres de todos los componentes del citado 201 Escuadrón [...].[6]

Fuentes de la época ilustran de muy buena manera lo que acontecía en cuanto al tema de la Segunda Guerra Mundial y, principalmente, sobre el Escuadrón 201; la radio y la prensa se encargaron

[5] El banderín lo llevó Sofía Mercado, madre de uno de los integrantes del Escuadrón 201 (AEN, Últimas noticias, 2-IV-945).

[6] AEN, Carpeta 1, 29 de julio de 1944, folio 97.

de informar desde que se conformó hasta su regreso de la batalla (Flores y Salazar, 1999). En diciembre de 1944, a través de la prensa y la radio, Jesús González Arriola, padre de familia del joven Felipe González, imploraba al jefe de la corporación militar que él podría sustituir a su hijo ya que:

> [...] he llegado a la conclusión de que casi es un hecho sobre de que tendrán que disponer de cada quien de los miembros que forman ese heroico Escuadrón Aéreo 201, para enfrentarlos con el enemigo; así pues, espero que mi petición sea oída y atendida tal como la dejo manifiesta, y por lo tanto pueda volver mi hijo al seno de su hogar devolviendo por lo tanto, la salud moral a la madre.[7]

No está por demás subrayar la importancia del tema y su impacto en el imaginario colectivo, lo cual provocó que aumentara la efervescencia por los «aguiluchos» y que la noticia de que México participaría en esta justa internacional, se extendiera a lo largo y ancho del país de diferente manera. De esta forma, y sin duda alguna, el cine fue su principal aliado para la publicidad y propaganda. Las condiciones estaban dadas para que se rodara una película cuyo objetivo, más allá del característico melodrama mexicano, debería ubicar el tema del Escuadrón 201 en el marco de la cinematografía nacional.

Para 1945, el cineasta español Jaime Salvador (nacido en Barcelona, España) rodó la película *El Escuadrón 201* como un homenaje a los mexicanos que participaron en la Segunda Guerra Mundial; el título de la película sin duda alguna resultaba prometedor, mas no cumplió las expectativas esperadas. Si bien es notorio el apoyo que se tuvo por parte del gobierno para su rodaje y que, incluso, se puede ver desde el inicio de la película (Salvador, 1945) ya que en un texto aparecen los agradecimientos a la Secretaría de la Defensa Nacional, a la Secretaria de Gobernación, así como a los pilotos de vuelo de la Fuerza Aérea Mexicana. En este mismo texto se expone el significado de la película como: «Un homenaje al Glorioso Escuadrón Mexicano de Pelea 201, a la Fuerza Aérea Mexicana, un recuerdo póstumo a los que ofrendaron sus vidas en aras de los más altos ideales y un mensaje a la humanidad» (Salvador, 1945).

La película presenta la imagen de la bandera de México ondeando en una asta con letras que dice Fuerza Área Mexicana, acompañada del

[7] AEN, Carpeta 1, 8 de diciembre de 1944, foja 430.

reparto y de fondo aviones militares en formación, volando un cielo nublado. Posteriormente, aparece una insignia con un águila al centro y con un texto en inglés donde se lee «Mexican Fighter Squadron 201st». En estas líneas se plasmó la intención y el sentido del filme toda vez que resulta definitivamente oficialista y lleno de elementos que tratan de reivindicar y dignificar la participación nacional ante aquellas naciones que contaban con una amplia experiencia en el tema bélico de perfil internacional. Al finalizar la presentación del reparto, se aprecia a algunos integrantes de la fuerza área portando el estandarte que identificaba a dicho escuadrón, y todo esto acompañado de un fragmento musical del himno nacional (Salvador, 1945).

El tema del campo se hace presente en una primera secuencia: Trinidad Ceballos aparece con una yunta de bueyes y le enseña a su hijo Manuel, todavía niño, las bondades del trabajo campesino invitándolo a cuidar, querer y llamarla «madre tierra». En otra secuencia el tema de la educación se muestra cuando aparece Manuel, ya joven, con don Florencio, quien es el profesor del pueblo y le sugiere al estudiante que abandone su labor campesina para que mejor se dedique a estudiar. Pero éste, por su condición campesina, lo refuta y le dice que el estudio no es lo suyo, no obstante el profesor insiste y le explica que de los mejores médicos, ingenieros y abogados han sido campesinos. Ambos están de pie, en la puerta de la escuela, entonces aparece detrás de ellos, colgado de una pared un letrero que dice «Escuela Benito Juárez». Lo anterior, seguramente por la alusión al pastor campesino que se convirtió en presidente de México en el siglo XIX. Finalmente, don Florencio convence al papá de Manuel para que no permita que abandone sus estudios ya que es un excelente alumno. Luego, en otro momento, cuando se hace el juramento para incorporarse al escuadrón, un alto mando del ejército imprime un fuerte sello de patriotismo al comentar:

> Escuadrón 201: tocándome a mí el alto honor de constituirlo y a ustedes el de formarlo, pero para mí sería motivo del más alto orgullo que en vez de que ustedes cumplieran simplemente con una orden superior pudiera ver y decir que todos flamantes componentes del 201 aceptan su misión de grado y por propia voluntad, oficiales, clases y tropa. Los que deseen incorporarse al escuadrón de combate 201 un paso al frente. (Salvador, 1945).

Lo importante de todo esto es el significado y la intención de lo que el gobierno quería representar o mostrar a través de la pantalla grande, porque si ponderamos la atención que se le otorgó a sus temas principales, más o menos quedaría en orden de importancia de la siguiente manera: melodrama, nacionalismo y guerra.

Afortunadamente existe un pequeño cortometraje al parecer del noticiero oficial albergado en la Filmoteca Nacional[8] en el que se muestra a través de imágenes al verdadero Escuadrón 201 justo al momento de su partida a la guerra. Este material, al igual que las películas de ficción, dedica la mayor parte del tiempo a la carga emocional, es decir, sin duda alguna la representación de imágenes en donde los soldados se despiden de sus seres queridos son las escenas que predominan. Por ejemplo, se puede apreciar a los pilotos y soldados en la estación del tren justo al momento de su partida, llevando en brazos a sus pequeños hijos y entregándoselos a sus madres, así como también quedó registrada la despedida de esposas y madres, incluso en la narración se alcanza a escuchar: «[...] el padre, el marido y el hijo que salen a servir a la patria [...]», con la finalidad de acentuar y representar la carga emocional melodramática de la guerra.

Por otro lado, en el cortometraje la figura presidencial es fuertemente representada a través de la presencia misma de Manuel Ávila Camacho despidiendo al contingente militar que se trasladara a los Estados Unidos y con una narración que expresa: «El presidente de la república como símbolo de la unidad nacional». Aunado a lo anterior, Ávila Camacho es acompañado en todo momento por el expresidente Lázaro Cárdenas, siempre a su lado derecho, como estratega para atender el tema de la participación de México en la Segunda Guerra Mundial. No está por demás mencionar que en las escenas donde aparecen las dos figuras políticas más importantes, Ávila Camacho y Cárdenas, éste es quien figura en primer plano, lo que significaba el poder político que seguía manteniendo incluso después de su mandato.

[8] Imágenes del Escuadrón 201, película en 35 mm, acetato, duplicado positivo, b/n, narración en español, 214 mts. (8 minutos de duración) rescatada y preservada por la Filmoteca de la UNAM. En el cortometraje no aparece casa filmadora, ni ningún otro dato que nos permita inferir sobre la producción, seguramente se trató de una especie de noticiero mandado hacer por el mismo gobierno de Manuel Ávila Camacho.

Ahora bien aunque en el documental no se mencionan los créditos de la casa productora, seguramente fue España-México-Argentina, S.A. (EMA, S.A.) la encargada de la producción. En el Archivo Ejército Nacional existe un informe del mayor piloto aviador Javier González Gómez en el que notificaba haber supervisado técnicamente las partes gráficas y de texto del corto documental sobre la Fuerza Aérea Mexicana. De acuerdo con el informe, el cortometraje contenía aspectos eminentemente patrióticos. Algo relevante que se puede observar en este documento, es la intervención del piloto Javier González quien mencionaba lo siguiente:

> Con toda gentileza los representativos de la compañía «Producciones España-México-Argentina» me permitieron hacer las correcciones de léxico militar necesarias al texto preparado, habiéndome permitido también observar detenidamente tanto las pruebas del rodaje de la película, como las de la adaptación del texto narrativo a la misma, para lo cual me presenté personalmente tanto en los laboratorios, como en las oficinas, como en los estudios de producción.[9]

Lo anterior demostraba el afán por cuidar la edición del filme desde una óptica militar, nacionalista y, por supuesto, auspiciada bajo la principal autoridad del país en ese momento, el presidente Manuel Ávila Camacho. Aunque el audio es de baja calidad, se puede apreciar a lo largo de toda la narración perfectamente el himno nacional como el principal elemento nacionalista.

Conclusión

En su conjunto, estas producciones constituyeron una tipología temática que, de alguna manera, intentó abonar a la construcción de una identidad nacional a través de sus contenidos y en donde básicamente el melodrama sobresalió. No obstante, la propuesta del gobierno mexicano por representar un acontecimiento de corte internacional en el que el país estaba inmerso quedó solamente en una intención limitada de la producción de algunas películas que hablaban sobre el tema de la guerra.

Los filmes de ficción *Cinco fueron escogidos*, *Tres hermanos*, *Cadetes de la Naval*, *Corazones de México* y *Escuadrón 201*, producidos en la primera mitad de los años cuarenta, fueron el medio que

[9] AEN. Documentos relacionados con el Escuadrón 201, en los años de 1944, 1945, 1946, 1947, 1948,1949.

representó un imaginario social sobre la guerra; es decir, a través del melodrama, y temas como el nacionalismo y lo bélico, se fue construyendo en México una idea sobre la Segunda Guerra Mundial. La política de Ávila Camacho respecto a la guerra contribuyó justo a ese imaginario colectivo que mencionamos, esto se constata con el noticiero de guerra que seguramente lo transmitían antes de exhibir las películas de ficción para reforzar la ideología en los espectadores.

En estas películas, el melodrama fungía como dispositivo sentimental para exacerbar los valores patrióticos, dicho de otra manera, no se trataba de una aventura, sino de dramas familiares en donde la partida a la guerra del hijo, del padre, del esposo, del hermano, resultaban ser verdaderos actos heroicos ya que dejaban atrás a la familia para arriesgar su vida en el frente de batalla. Finalmente, tanto en el noticiero de guerra como en las películas de ficción, quedaba patente el mensaje del himno nacional mexicano, sobre todo a través de su estrofa «Mas si osare un extraño enemigo, profanar con su planta tu suelo, piensa ¡oh Patria querida! que el cielo un soldado en cada hijo te dio».

Fuentes consultadas

Álvarez, J. R. (1987). *Enciclopedia de México, tomo 2*, Edición Especial. México, pp. 215-222.

Benavides, J. (Dirección) (1943). *Tres hermanos*. [Película]. México.

Carpizo, J. (1978). Notas sobre el presidencialismo mexicano. *Revista de Estudios Políticos*, pp. 19-36.

Carpizo, J. (2013). *El presidencialismo en México.* México: Siglo XXI.

De la Vega, E. (1993). El impacto de la Segunda Guerra Mundial en el Cine Mexicano: Reorganización política e ideológica, 1940-1945. FILMHISTORIA. *Revista de Historia y Cine*, vol. 3, n. 1-2, pp. 173-178.

Flores, E. y Salazar, D. (1999). El escuadrón 201 a través de la prensa. *Historias*, n. 43, mayo-agosto, pp. 121-142.

García Riera, E. (s/a). *Historia documental del cine mexicano 1938-1942, tomo 2*, s/e.

Gavaldón, R. (Dirección) (1945). *Corazones de México*. [Película]. México.

Kline, H. y Delgado, A. P. (Dirección) (1943). *Cinco fueron escogidos*. [Película]. México.

Meyer, L. (1992). Las presidencias fuertes. El caso de la mexicana. *Revista del Centro de Estudios Constitucionales*, pp. 55-71.

Nacional, E. M. (2005). Documentación relacionada con documentación del Escuadrón 201. Años 1944-1949. México: Dirección General de Archivo e Historia.

Palacios, F. A. (Dirección) (1944). *Cadetes de la Naval*. [Película]. México.

Peredo Castro, F. (2013). *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*. México: UNAM.

Salvador, J. (Dirección). (1945). *Escuadrón 201*. [Película]. México.

Sorlin, P. (2005). El cine, reto para el historiador. La historia en el cine. *Istor. Revista de Historia Internacional*, año V, n. 20, México: Centro de Investigación y Docencia Económicas/Editorial Jus, primavera.

La figura presidencial en el filme *Río Escondido* (1947), de Emilio *Indio* Fernández

Mauricio Díaz Calderón
Alicia Vargas Amésquita
Universidad de Guadalajara

Entre los estudiosos del presidencialismo mexicano (Carpizo 1978a, 1978b, 1981, 2001, 2004; Cosío Villegas, 1975; Córdova Vianello, 1994; Hurtado, 2001; Lijphart, 1997; Meyer, 2000; Vega Vera, 1989), no se discuten los antecedentes juaristas y porfiristas del presidencialismo posrevolucionario, cuyas figuras presidenciales ejercieron control y dominio sobre el poder legislativo para estabilizar la Nación; sino que ven a Lázaro Cárdenas (1934-1940) como el presidente que lleva el poder presidencial a su consolidación en la época posrevolucionaria y quien le imprime sus características modernas: el control de amplios aspectos de la vida política, económica, cultural y social.

Esta consolidación de la figura presidencial por un lado iba encaminada a fortalecer al gobierno central en manos del naciente Partido Nacional Revolucionario (PNR), y por otra, pretendía menoscabar el poder fáctico de los caciques regionales. Este «proceso de centralización revolucionaria», como lo llama Lorenzo Meyer, «llegó a su punto culminante en el sexenio del presidente Lázaro Cárdenas. Fue éste el momento de gloria del populismo mexicano» (1986, p. 31).

> Como bien observa Susana Quintanilla, en el Plan Sexenal acordado en 1933, se fijaron: Compromisos con el reparto agrario, la reforma educativa, la soberanía sobre los recursos naturales y los derechos sindicales. Este documento reflejaba en muchos sentidos los principios nacionalistas y populares de las diversas fuerzas revolucionarias, reforzados por las corrientes en favor de la intervención estatal como elemento de equilibrio entre las clases sociales y motor de las transformaciones que se creía necesario impulsar. (Quintanilla, s/f)

Para 1940, el proyecto nacional puesto en práctica desde el centro, había establecido su lógica autoritaria y se había afianzado, por

un lado, con la fundación de instituciones y organizaciones[1] que garantizaban la lealtad de amplios grupos de la sociedad mexicana; y, por el otro, con el diseño de políticas que afirmaban la injerencia del Estado en los asuntos sociales, económicos, culturales y educativos, a través de la voz y figura del «Señor Presidente de la República». La figura presidencial, entonces, se convierte en elemento aglutinador del poder del Estado, en símbolo y garante de la Nación misma: el presidente es la Nación, es el ente catalizador de los ideales nacionales de estabilidad y progreso.

Una de las instituciones que mejor fue usada para la fijación de la nueva ideología posrevolucionaria fue la escuela. Citando nuevamente a Susana Quintanilla, el gobierno de Cardenista sienta las bases de lo que será el gran éxito de los gobiernos posrevolucionarios: «construir, bajo el control directo del gobierno federal, una escuela inspirada en la doctrina de la revolución mexicana» (Quintanilla, s/f), en ese momento, de clara tendencia socialista.

Ya bajo el mando de Manuel Ávila Camacho (1940-1946), la política educativa se enfocó en instrumentar mecanismos de creación de una conciencia nacional única. En otras palabras, el proyecto de Nación Mexicana, tal y como se vislumbró desde la Constitución de 1917, es en gran medida resultado del sistema educativo,[2] un proyecto que ya se venía perfilando incluso desde finales del siglo XIX, para «unificar la diversidad cultural» del país (Gutiérrez Chong, 2012, p. 99). No se trataba sólo de la homogenización cultural de la población mexicana a través de la alfabetización de la población rural e indígena; sino, sobre todo, de crear una nueva conciencia cívica nacional que anulara las fidelidades a los caciques políticos y religiosos, que controlaban muchas de las regiones del país. Así, se preparaba el terreno para el control central del Estado-gobierno y eliminaba a los opositores que mantenían dividido al país.[3] La Segunda Guerra Mundial y la expropiación petrolera durante el gobierno de Lázaro Cárdenas, van a sentar las bases ideológicas de nacionalismo oficial mexicano, donde la figura presidencial será la depositaría incuestionable del poder político,[4] consolidada ya para el gobierno de Miguel Alemán (1946-1952).

1 Así aparecen la Confederación Nacional Campesina (CNC) y la Confederación de Trabajadores Mexicanos (CTM).

2 En el artículo tercero constitucional y gracias a la fundación de la Secretaría de Educación Pública en 1921, se perfilarán las líneas ideológicas y políticas de la educación mexicana, resumidas en tres adjetivos: obligatoria, gratuita y laica.

3 Para Gutiérrez Chong, los objetivos de los proyectos de educación posrevolucionaria estaban «comprometidos en inculcar el sentido de una identidad nacional en la población y en la amplia difusión de la alfabetización» (2012, p. 102).

Como ya mencionamos, la escuela será el instrumento principal de fijación ideológica; por ello, se otorgó especial atención a la formación y capacitación de maestros, sobre todo rurales, quienes fueron los responsables directos de llevar a todos los rincones del país la formación académica. Pero, lo más importante, fueron los medios para aleccionar y solidificar las bases nacionalistas de la identidad mexicana a través de la recuperación y mitificación de los eventos y personajes históricos que iban más *ad hoc* con el proyecto *integrista* y *regenerador* de la época; y de la incorporación de los signos visibles de la Patria, tanto los políticamente expresados (bandera, himno y escudo), como los que implícitamente se van a ir construyendo a través de prácticas y discursos políticos y culturales, particularmente la figura presidencial como símbolo y metonimia de la nación.

Ya en otros trabajos hemos observado cómo

> [...] el cine fue para este proyecto nacionalista revolucionario, uno de sus medios más efectivos; no sólo porque permitía fijar en imágenes verosímiles una Historia casi desconocida por todos, sino porque el cinematógrafo empezaba a tener gran penetración entre las clases populares. Los políticos e intelectuales encargados de las políticas culturales, bien pronto vieron el potencial de este espectáculo y no tardaron en incidir en los contenidos y enfoque ideológico de las producciones» (Vargas Amésquita, 2014, p. 492).

No es menor destacar que en esta alianza entre la industria fílmica mexicana y el proyecto gubernamental, jugo un importante rol el hecho de que en el gobierno de Lázaro Cárdenas se había decretado la obligación de exhibir en todas las salas del país películas mexicanas, lo cual fue ratificado en 1941 por el gobierno de Manuel Ávila Camacho. Asimismo, la fundación del Banco Cinematográfico S.A., institución que respaldaba financieramente las

4 Para Lorenzo Meyer, el poder político es «la capacidad de un individuo o de un grupo para llevar adelante un proyecto político, logrando la cooperación y superando la oposición de otros actores sociales-individuales o colectivos- con proyectos alternativos» (2012, p. 131).

producciones,[5] y del Departamento de Supervisión Cinematográfica, dependiente de la Secretaría de Gobernación, pueden verse como claros mecanismos de control para dirigir el contenido de los filmes desde el gobierno.[6]

Particularmente cercano a estas políticas de promoción cultural como dispositivo de difusión de las ideologías posrevolucionarias, estuvo Emilio *Indio* Fernández. Julia Tuñón narra muy bien su llegada a la industria mexicana y cómo, en los años cuarenta, se convertirá casi en la imagen del cine mexicano en el extranjero (Tuñón, 2003, pp. 19-27).[7]

De esta década de consolidación de su estilo fílmico, destaca particularmente la película *Río Escondido*, producida en 1947 y estrenada en 1948, durante el sexenio de Miguel Alemán Valdés. Su peculiaridad radica en la exaltada, fantasmagórica y ubicua presencia de Presidente de la República, (cuya representación evoca veladamente al presidente en turno), quien toma medidas para transformar a México y a su población. Los artífices de esa transformación serán los médicos y maestros rurales que enviará a todas las regiones del país para llevar salud, educación y progreso. A través de la protagonista, la maestra rural Rosaura Salazar (María Félix), y su actuación, se irán configurando y posicionando las aspiraciones ideológicas del Estado mexicano, simbólicamente reificadas en el Presidente de la República.

Aquí nos interesa analizar cómo es llevada a cabo, desde el discurso fílmico en esta película en particular, la integración, presentación y representación de la figura presidencial, como el agente de la modernización, integración y regeneración del México de la época, poniendo especial énfasis en los elementos simbólicos que coadyuvan a construir un discurso grandilocuente de la Patria, de su Historia y del Presi-

5 Cfr. Emilio García Riera, 1992, t. 2 pp. 181 y 182.

6 Durante la década de los cuarenta aparecerán producciones fílmicas que exaltan el proceso revolucionario y sus logros, entre ellos la educación para todos. De hecho, esta será una obsesión fílmica muy particular en Emilio *Indio* Fernández, como ejemplo tomemos las películas *Las abandonadas* (1944), *Maclovia* (1948) y la que ocupa nuestra atención ahora *Río Escondido (1947*-1948).

7 La autora destaca los temas recurrentes en su obra y que habrán de convertirse en sus obsesiones: el patriotismo, el amor fracasado, los paisajes solitarios, la naturaleza, la mujer sufrida y abnegada, entre otros.

dente, este último como elemento integrador que sintetiza a aquellas.[8] Para ello tomaremos algunas secuencias significativas donde la voz y figura del presidente aparecen de manera evidente, entre las que destacan la secuencia inicial o íncipit y la secuencia de cierre.

Para nuestro estudio nos basamos, por una parte, en la propuestas metodológicas de Edmond Cros, para quien los textos literarios y culturales, en este caso el cine, son relevantes por lo que transcriben, por las modalidades como incorporan las narraciones «no al nivel de los contenidos, sino al nivel de las formas» (Cros, 2003). Incorporan la Historia de un modo que resulta específico y es por eso que dichos textos se presentan como un aparato que rebaza su condición discursiva. Son estos trayectos de sentido complejos, heterogéneos y contradictorios –como se presentan en la Historia– los que nos interesan. Y es que en *Río Escondido*, la relación con el contexto resulta conflictiva: hay un ir y venir entre las referencias a la llamada «realidad» y la ficcionalización que se nos narra.

Por otro lado, tomamos herramientas de análisis semiótico y discursivo, afines a los enfoque de Análisis Crítico del Discurso (ACD) (Martín Rojo, 2001; Fairclough, 1992; Van Dijk, 1993, 2001; Van Leeuwen, 1996) y al Análisis Multimodal del Discurso (AMD) (Kress, 2001). Mientras que el ACD nos permite entender el discurso como proceso de lo textual que sirve para crear, confirmar, reproducir y/o resistir las ideologías, en tanto sistemas de ideas; el AMD nos permite considerar al cine como un tipo particular de discurso que conjuga varios «modos» semióticos para integrar la significación textual: diálogos, movimientos de cámara, encuadre, argumento, iluminación, caracterización de los personajes, banda sonora, etcétera.

Primero, nos centraremos en la secuencia inaugural del filme, la cual, desde la perspectiva de la teoría del íncipit (Amoretti, 1983), además de ser estratégica para entender la significación general del texto y establecer los posibles nexos con la realidad extratextual

8 En la extinta página web *Películas del cine mexicano*, construida por Maximiliano Maza en el Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de México (ITESM), leemos sobre el filme: «El academicismo estético de Emilio Fernández y su tendencia al didactismo llegaron a un punto culminante con *Río Escondido*, cinta polémica desde su estreno debido a los excesos fotogénicos y demagógicos que desbordan sus imágenes». Son precisamente estos excesos los que nos parecen significativos, ya que vehiculan los valores que intentan ser legitimados desde el texto y que entran en conjunción con los de la sociedad mexicana de la época.

desde donde se genera, sintetiza perfectamente los parámetros ideológicos desde los que el texto funciona.[9]

Como ya afirmábamos antes, para un análisis como el que proponemos, es crucial observar las formas en las que «la realidad» contextual es integrada al texto ficcional. Al localizarlas y desmontar su funcionamiento, podemos trazar la configuración del sentido global de texto, que para el caso de *Río Escondido*, se manifiestan en diversos niveles y formas, como veremos. Así, el filme inicia visualmente con las imágenes de los grabados de Leopoldo Méndez, las cuales sirven de telón de fondo para la presentación de los créditos. Resalta de entrada el grabado reivindicativo, *Las antorchas* (1947), que muestra una revuelta de índole popular y sobre el cual se lee la justificación histórico-narrativa del filme como anteceden de la narración visual:[10]

> Esta Historia no se refiere precisamente al México de hoy, ni ha sido nuestra intención situarla dentro de él. Aspira a simbolizar el drama de un pueblo que como todos los grandes pueblos del mundo, ha surgido de un destino de sangre y está en marcha hacia superiores y gloriosas realizaciones. [*sic*]

El mensaje, sorprendentemente, lejos de hacer preciso su origen y su tiempo, intenta rebasarlos, redefinirlos, y posicionarse en un marco mundial y en un aprendizaje para el futuro: se fluctúa de lo nacional mexicano a lo internacional; del ahora, al mañana. La forma aseverativa que se emplea, convoca la desgracia («drama») y la violencia («sangre»), campos semánticos que se refuerzan con el grabado de fondo que privilegia un ir hacia, aunque no se sabe a dónde, ni contra quién. Al mismo tiempo, en el nivel sonoro, la música es enfática, grave, estruendosa y anticipa la fuerza del mensaje y las futuras acciones a ser presentadas. Con este conjunto de elementos se construye un anhelado (es decir aún inexistente) devenir identitario de liberación y armonía. Entonces, el ahora se presenta como un pasaje doloroso y necesario: es la retórica triunfalista que se vuelca en el futuro para obviar, o hacer más soportable, el presente. Esta estrategia discursiva normaliza, hace perdurables las

[9] María Amoretti (1983) señala que ya Barthes proponía «[p]artir de una condensación de sentido captada en el cuadro inicial del relato» (p. 145).

[10] No deja de ser significativo que la película termine también con este grabado, dando la sensación de una circularidad narrativa, en cuyo caso, las acciones contadas aparecerían como intrascendentes para la transformación social que evocan. Este aspecto lo retomaremos más abajo.

luchas internas, los conflictos, las desigualdades sociales y prolonga un proceso de sufrimiento y violencia, con la promesa de un futuro esperanzador o un destino manifiesto.

Emilio García Riera ve a *Río Escondido* «como una sucesión de situaciones resueltas de antemano como en un drama religioso o en una muestra del «realismo socialista» impuesto al arte por Stalin en la URSS» (García Riera, 1995, pp. 144-146). Estos discursos aparentemente contradictorios, el religioso y el socialista, tienen un punto en común que los vincula y que propicia esta convivencia casi surrealista: en ambas formaciones vemos como preponderante la influencia de figuras de jerarquía totalitarias.

La secuencia total de créditos continúa teniendo en todo momento los grabados de Méndez como fondo del registro escrito. Se trata de una serie de diez grabados que Méndez hizo específicamente para *Río Escondido*, los cuales preparan al espectador, a manera de síntesis visual, para la historia que va a presenciar. Asimismo, esta incorporación plástica inscribe una sistemática textual que convoca obras, personajes y símbolos de prestigio social, cultural, histórico o político, en las cuales se incluye el mismo filme, en una especie de autorreferencialidad.[11]

Tras la secuencia de créditos, se escucha un coro que canta «México, México», creando un efecto de acceso a la gloria celestial, el cual nos introduce a la imagen inaugural del relato y con el que se anuncia el desfile de símbolos nacionales. La cámara nos sitúa en el corazón de los poderes políticos y fácticos: el zócalo de la Ciudad de México. Sin embargo, no es la imagen del Palacio Nacional la que inicia la diégesis; sino el asta bandera y la Catedral Metropolitana como telón de fondo, marcando así un elemento medular de la identidad nacional: el catolicismo. Un paneo de izquierda a derecha, donde ya aparece el Palacio Nacional, completa la visión de

[11] Sobre el grabado *Pequeña maestra ¡qué inmensa es tu voluntad!*, el cual aparece bajo el nombre de María Félix, en la presentación de créditos y que será retomado fílmicamente a la llegada de Rosaura a Río Escondido, Érika Sánchez W. Cabello señala «Leopoldo Méndez da un tratamiento distinto al cielo y la tierra [...]; en el grabado predomina el cielo y convierte a las nubes en alegorías de la Patria, la Historia y el Estado que guían y protegen a la maestra en su misión, apoyando la promesa del presidente cuando le dijo: "¡No estará sola!, ¡México y yo estaremos con usted!" La maestra se dirige a cumplir su mandato bajo la protección del Estado y de la Historia; representa la civilidad, la cultura, la política. La imagen sintetiza la utopía revolucionaria de los maestros que llevaban educación para el pueblo incluso a los lugares más apartados» (Sánchez W. Cabello, 2011, p. 4).

un país centralizado, capaz de aglutinar los símbolos que definen lo mexicano. Con la cámara en el nivel del suelo, hace su aparición la protagonista del filme, Rosaura Salazar, quien se irá construyendo a lo largo de la narración como una humilde, bella, enferma (padece de una afección cadíaca) y decidida maestra rural. Ante el pórtico de entrada al Palacio Nacional y con un *tilt* de abajo hacia arriba que magnifica la fachada, el desfile de símbolos de lo nacional continúa.

Si como dice Slavoj Žižek, el cine es «el arte perverso por excelencia: no te da aquello que deseas. Te dice cómo desear» (2009), la emoción que embarga a Rosaura mientras entra a Palacio Nacional, se traslada también el espectador identificado con ella. Los recursos cinematográficos usados en el recorrido que hará Rosaura desde el pórtico, por los patios, escaleras y pasillos del Palacio, hasta llegar a la antesala de la oficina presidencial, le impone y nos imponen el deber de sentirnos emocionados, fascinados y sumisos ante lo que miramos con ella a través de las imágenes fílmicas: paneos de abajo a arriba sobre partes del Palacio Nacional que transmiten un sentido de grandeza al edificio humanizado, las cuales irán tomado la voz para narrarle a la visitante los hitos de la Historia nacional durante su traslado; la banda sonora que pasa de coros celestiales a sonidos de percusiones y metales que evocan guerra y violencia, flautas y cuerdas que se suman a una armonía narrativa de la Historia del México moderno; claroscuros que destacan el rostro de la protagonista subyugada por lo que presenciá y los aspectos de la edificación que recrean esa grandeza nacional, entre las más destacadas.

Así, por ejemplo, en la entrada, la campana de Dolores le habla con voz femenina y los coros enfatizan el momento mítico, iniciático, de acceso al núcleo del poder político. Mientras la campana refrenda la libertad independentista del pueblo mexicano, como ya dijimos, la retórica cinematográfica intenta someter y manipular las percepciones del espectador.

Después le hablará el Patio Mayor, con voz grave, paternalista y, obviamente, masculina:

> Yo soy el patio mayor del Palacio de Cortés y de Juárez. El patio de los presidentes de México y el corazón de tu Patria. Si sientes que te anonadas con el peso de mi grandeza es porque soy la Historia. Sé

> a lo que vienes y la emoción que te embarga. Vas a ver al Presidente de la República.

El Patio Mayor, animado, no sólo adivina los deseos más profundos del personaje femenino, sino que guiará a la maestra en su recorrido turístico-ideologizante, a través de las magnificentes instalaciones. Los murales de Diego Rivera, en la escalera principal, continúan la lección sobre el devenir de México como nación, tanto para la maestra, como para el espectador: episodios del México prehispánico, la Conquista, la Colonia, la Independencia, la Reforma, el Porfiriato, la Revolución y el México como proyecto del Estado posrevolucionario, se sucederán a la luz del discurso legitimado del muralismo. La paradoja de enseñarle a la maestra puede ser leída desde la formalidad cinematográfica que se emplea: las voces que circundan la narración no establecen un diálogo ni con el personaje, ni con el espectador. Su omnipresencia, capacidad de intromisión y el soliloquio que establece jerarquías diferenciadoras, nos habla de un exceso cinematográfico vinculado a prácticas totalitarias y opresivas. El problema con el discurso de esa voz en *off* (que se impone a la visitante y al espectador) es que delinea los contornos de la mexicanidad, normalizando la violencia colonial y la de los cambios sociales, convirtiendo esa violencia en requisito primigenio y destino:

> He aquí nuestros orígenes: sangre y lumbre. Genio de España y genio de Cuauhtemotzín. Una boda que por cruel parece expresar la fatalidad que toda vida nueva requiere para fincar raíces de Patria [...] México se suma al dolor del mundo.

Hasta aquí, en la narración fílmica hay su afán de validación y jerarquización en el cual perfectamente podemos localizar lo que Žižek enuncia de la siguiente manera:

> La historia del surgimiento de los Estados nacionales es la historia (a menudo extremadamente violenta) de la «transubstanciación» de las comunidades locales y de sus tradiciones en Nación moderna en cuanto «comunidad imaginaria». Este proceso supuso una represión a menudo cruenta de las formas auténticas de los estilos de vida locales y/o su reinserción en una nueva «tradición inventada» omnicomprensiva. Dicho de otro modo, la «tradición nacional» es una pantalla que esconde NO el proceso de modernización, sino la verdadera tradición étnica en su insostenible factualidad. (2009, p. 53).

«No tengas temor. Sigue adelante, siempre adelante», son las palabras que acompañan y motivan a la silente maestra al dejar la lección de historia, cortesía de Diego Rivera, en concubinato con la voz narrativa en *off*. Los salones presidenciales impactan por su belleza e historia y por su generosidad ritual al recibir a Rosaura. Aquí, más figuras fantasmales llegan a su encuentro, Juárez e Hidalgo, siempre en una posición de mayor altura, y como premonición del nuevo Padre de la Patria a cuyo encuentro se dirige. Este recorrido de la maestra Salazar intenta trazar las coordenadas de la identidad de los personajes de la narración y de los mismos espectadores. La historia oficial que aquí se compacta y, sobre todo, la relación que debe guardarse ante los símbolos supremos de lo nacional, parecen ser los mensajes prioritarios de este fragmento.[12]

«Ahora sí ya hay algo importante qué hacer», sentencia una de las maestra al salir de la oficina presidencial, mientras Rosaura espera ser recibida a pesar de su retraso. El temor y la indecisión de Rosaura para traspasar las puertas del recinto presidencial, son signos del respeto y devoción que le debe al «Señor Presidente».

De nueva cuenta, asistimos prácticamente a un soliloquio. Mientras el presidente habla, la protagonista sólo atina a asentir o a agradecer la misión que se le encomienda a través del discurso oratorio de una voz profunda y masculina. En el nivel de lo visual, la toma se realiza desde la espalda del Presidente, a quien lo vemos primero de pie tras su escritorio, y después sentado frente a la maestra. La voz prácticamente en *off* del «anónimo» presidente, que busca la empatía y vinculación con la profesora rural, en conjunción con su fragmentaria presentación visual, vuelve evidente que la jerarquización y demagogia se profundizan: nunca veremos el rostro del mandatario, tan sólo se nos muestra de espaldas, su perfil ensombrecido, su mano sentenciadora sobre el escritorio o estrechando la de Rosaura, o su sombra dominando el espacio de la oficina presidencial. Demasiada precaución, demasiado cuidado por parte de la instancia narrativa para convertir a la figura presidencial/paterna en una especie de voz fantasmal, omnipresente, opresiva y subyugante; de presencia poderosa e inasible.

[12] Cabría la definición de nación que el historiador positivista Ernest Renán propone: «una nación es un grupo de personas que comparte las mismas mentiras acerca de su pasado, los mismos odios contra sus vecinos actuales y las mismas ilusiones acerca de su futuro» (en Mijangos Díaz, 2011).

Este pasaje es el detonante para abandonar el sangriento, pero inevitable pasado, y acceder, por fin, a la temporalidad presente. Un antes y un después, un parteaguas, renovación de los ciclos y de la mitología nacional que se propicia por la llegada al poder del nuevo presidente, figura-emblema, símbolo, mito, héroe-caudillo, curador-mago y, al mismo tiempo, referente extratextual velado del recién instituido Presidente de la República Miguel Alemán Valdés: «Estoy absolutamente resuelto a enfrentarme a los graves problemas que pesan sobre México».

La declaración presidencial del estado en el que vive la nación contrasta con la gloria y elevación mexicana que se intenta fijar en el trayecto de llegada de la maestra Salazar al Palacio Nacional. La situación del presente de la narración es catastrófica. Pero el grave problema de estas palabras no sólo se localiza en la descripción de ese presente lejano para nosotros. La gravedad y relevancia del filme de Emilio *Indio* Fernández es la vigencia, la persistencia en los problemas que desde entonces, ya casi setenta años, asolan a la nación mexicana. *Río escondido* es un filme premonitorio:

> Nuestros campos que deberían producir lo que el país consume, están improductivos. El terror implantado en muchos rincones de la República por políticos inmorales, es una de las causas del abatimiento de nuestra economía. Por otra parte, mientras los grandes núcleos humanos no salgan de las tinieblas del analfabetismo, no podremos levantarnos de este letargo de siglos. Tenemos que llevar a nuestras costas y a nuestros pueblos de la meseta la salubridad. México carece de agua. Agua, carreteras, caminos vecinales, alfabeto y moralidad oficial.

De esta manera, la visión mitificada, atemporal, de violencia y descontento social que se anuncia en la presentación de la película, adquiere dimensiones cíclicas, interminables, sistémicas y, sobre todo, premonitorias, ya que revelan una forma de ejercer y validar el poder, la cual persiste en nuestra realidad actual.

Tras el discurso presidencial, que mueve hasta las lágrimas a la joven maestra, es enviada a cumplir su labor en *Río Escondido*, consigna que sella estrechando la mano del «Señor Presidente» y le promete que no estará sola: «México y yo estaremos con usted», frase que muestra nuevamente la síntesis totalizadora del poder presidencial.

Hasta aquí la secuencia inaugural del filme que, desde nuestra perspectiva, apuntala los elementos simbólicos de la identidad mexicana posrevolucionaria: bandera, religión, Palacio de Gobierno, Historia de México y héroes de la Patria, son una progresión acumulativa que confluyen y se concentran en la figura del «Señor Presidente».

Tras la entrevista en Palacio Nacional, ubicamos a Rosaura tomando el «Tren a Ciudad Juárez». La secuencia que nos muestra su llegada al norteño y desértico destino, sirve para simbolizar la dura tarea a la que se va enfrentar la joven maestra: una toma panorámica nos muestra la inmensidad de ese campo reseco, blancuzco, polvoriento y ventoso que amenaza doblegar su espíritu y sus ímpetus patrióticos: metáfora visual de la pobreza, la injusticia, el analfabetismo, la ignorancia y la incultura que pretende combatir con las herramientas del conocimiento, representados en los rollos de papel que lleva atados a la pequeña maleta que carga.

Narrativamente, las acciones también se vuelven cíclicas, reiterativas de las dificultades que la protagonista tiene que sortear para cumplir con sus cometidos. La actitud maternal, y combativa a la vez, de la protagonista, resuelven visual, actancial y narrativamente su colocación como sustituta simbólica de la Patria que lucha por el bienestar de sus hijos-ciudadanos en todos los niveles. Así, la maestra acomete su misión con fervor de misionera, adoctrinando a sus alumnos en los valores cívicos exaltados desde los discursos políticos del centro.

En este sentido, resultan reveladores los elementos recurrentes que se esgrimen para legitimar las políticas nacionales, ocultas tras el discurso de la defensa de los pobres, ignorantes y abusados indígenas de Río Escondido: la figura mitificada de Benito Juárez, el discurso político de la «regeneración» nacional, y el presidente como figura incólume, perfecta, incorruptible.

Es conveniente hacer un alto para analizar la inclusión de la figura de Benito Juárez en la cruzada alfabetizadora de Rosaura, la cual será el emblema de la integración nacional, de la inclusión de los indígenas al proyecto nacional. Rosaura, parada en medio del estrado de la clase y con un cuadro de Benito Juárez tras ella, dictará la lección de civismo nacionalista a sus alumnos indígenas y campesinos:

> Les prometí hablarles de un gran mexicano, uno de los más grandes mexicanos y uno de los hombres más ilustres del mundo, que ha sido y seguirá siendo a través de los tiempos, ejemplo de fe y patriotismo. Ese hombre se llamó Benito Juárez y era indio como ustedes. Nació en un pueblo tan apartado de la civilización como Río Escondido; y hasta los 12 años no aprendió a leer y escribir. Este hombre, este indio, llegó a ser Presidente de la República, defendió a su patria de los invasores y luchó hasta su muerte por la regeneración de los de abajo: los pobres, los analfabetas, los oprimidos, enfrentándose a los malos mexicanos que los tenían convertidos en esclavos.

Dentro de este orden de cosas, la Escuela se construye como un espacio mitificado, asimilado a través de un discurso religioso a un santuario, el «santuario donde está la fe de México», que es defendido bravíamente por la idealista profesora. Desde el nivel de lo verbal, Rosaura continúa y refuerza la mitificación y engrandecimiento de la figura presidencial, iniciada por el discurso visual en la primera secuencia, elevándola al nivel de símbolo de identidad nacional, al erigirla como el epítome de la lucha patriótica. Cuando el cacique se presenta ante Rosaura en medio de la clase, ésta vuelve a aleccionar a los alumnos estableciendo los parámetros de los buenos y malos mexicanos:

> Este señor, como todos sus compañeros bárbaros de la República, se equivocaron esta vez. Y si tuvieran un poco de vergüenza, comprenderían que su hora ha terminado. Ha terminado porque tenemos al frente del gobierno de México un presidente que está resuelto a que su pueblo se regenere, un presidente que aspira acabar con el terror implantado por gentes como ésta. Y que quiere que los mexicanos lo ayudemos a hacer una Patria tan grande y limpia, que sea orgullo de todos, y sacramento gozoso de todos.

La mitificación de la figura del «Señor Presidente» aparece de manera recurrente en lo dicho y mostrado por y a través de Rosaura. La abundancia de referencias a la nobleza y grandeza del presidente llegan a su culmen en el lecho de muerte de la maestra. Tras asesinar al cacique del pueblo, quien intentó violentarla, Rosaura queda postrada por su afección cardiaca. Allí, pide al doctor que le ayude a escribir una carta al «Señor Presidente» para dar cuenta de su labor cumplida. El cierre y la solidificación del símbolo de la figura presidencial como padre y garante de

«los buenos mexicanos» se logra con la respuesta del presidente a esa carta, la cual es recibida en un sobre blanco donde se aprecia claramente el águila sobre el nopal como símbolo patrio. Presentada por una voz, nuevamente en *off*, que identificamos con la figura fantasmagórica del inicio de la diégesis, escuchamos la respuesta del Presidente: «[...] el desinterés y la abnegación de mexicanos como usted, harán factible la regeneración de nuestro pueblo. [...] México y yo estamos con usted, y de su sacrificio se traducirá en fruto inmediato para la región en la cual opera en mi representación [...]».

Al colocar discursivamente a Rosaura como la representación del poder presidencial, éste se convierte en una figura ubicua, omnipresente y omnipotente, según se vea su injerencia y control en todos los ámbitos de la vida nacional. Así, se convierte en símbolo perenne, más allá sus propiedades humanas, para acceder al ámbito de lo atemporal. Desde esta perspectiva, la circularidad que ya hemos señalado, convierte y conflictúa al texto en el manejo del tiempo: no se trata de una progresión, sino de una regresión infinita, la cual bien podría congelar el estado del orden social y político, para simular una movilidad evolutiva. La ilusión del cambio estaría en el núcleo del decir y de la representación presidencial.

A manera de conclusión, el filme *Río Escondido* no sólo se da a la tarea de exaltar la labor y el sacrificio de los maestros que coadyuvaron a inculcar el «amor a la patria» y promover la alfabetización entre los sectores más atrasados de México; sino, sobre todo, a hacer apología de los símbolos y elementos identitarios de la «floreciente» nación mexicana posrevolucionaria, y en particular de la figura presidencial, a través de discursos culturales que pasan por la recuperación de los símbolos y los héroes de la Patria colocados en los altares de la fe del nuevo Estado-nación, casi a la manera de un renovado catolicismo alineado a los proyectos nacionales de unidad e integración nacional; de retazos selectos y estereotípicos de nuestro pasado y presente indígena; de una insidiosa mestizofilia; de la figura materna como ideal de abnegación ante los sufrimientos que esta Patria nos impone.

En este sentido, la figura presidencial aparece como el epítome, el catalizador, de donde emanan y en quien confluyen los símbolos que dan sentido a la identidad del México posrevolucionario.

Finalmente, como dice Edmon Cros:

> La cultura, [en este caso, y por extensión, el cine] funciona como una memoria colectiva que sirve de referencia y es, en consecuencia, vivida como guardiana de continuidad y garante de la fidelidad que el sujeto colectivo debe guardar con arreglo a la imagen que le es así dada de sí mismo. (2003, p. 162)

Fuentes consultadas

Amoretti H., M. (1983). Comenzar por el comienzo o la teoría de los incipit. (R. F. Lingüística, Ed.) Recuperado el 23 de 02 de 2016, de Portal de Revistas Académicas: http://www.revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/view/16135/15584

Anda, R. d. (Productor), y Fernández, E. (Dirección). (1948). *Río Escondido* [Película]. México: MediaLink.

Ayala Blanco, J. (1968). *La aventura del cine mexicano*. México: Era.

Berlín Valenzuela, F. e. (1997). *Diccionario Universal de términos parlamentarios*. México: Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión/Comité del Instituto de Investigaciones Legislativas, LVII Legislatura/Porrúa.

Carpizo, J. (1978a). Notas sobre el presidencialismo mexicano. *Revista Estudios Políticos* n. 3, pp. 19-36.

Carpizo, J. (1978b). *El presidencialismo mexicano*. México: Siglo XXI

----------. (1981). Notas sobre el presidencialismo mexicano. En M. Kaplan, *Estado, derecho y sociedad*. México, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Jurídicas.

----------. (2001). Veintidós años de presidencialismo mexicano: 1978-2000. Una recapitulación. En *Boletín Mexicano de Derecho Comparado*, XXXIV (100), pp. 71-99.

----------. (2004). México: ¿sistema presidencial o parlamentario? *Revista Latinoamericana de Derecho*, I (1), pp. 1-37.

Cosío Villegas, D. (1975). *La sucesión presidencial*. México: Joaquín Mortiz.

Cros, E. (2003). *La sociocrítica*. España: Arco Libros.

Córdova Vianello, L. E. (1994). *Ensayos sobre presidencialismo mexicano*. México: Aldus.

Domínguez Chávez, H. (Mayo de 2011). Cine mexicano entre 1940-1970. *Programa de cómputo para la enseñanza. Cultura y vida cotidiana*: Recuperado de: http://portalacademico.cch.unam.mx/materiales/prof/matdidac/sitpro/hist/mex/mex2/HM2-3CultPortal/Cine1940.pdf [revisado el 25 de octubre de 2014].

Fairclough, N. (1992). *Critical Discourse Analysis. The Critical Study of Language.* GB/EUA: Longman.

García Riera, E. (1995). *Historia documental del cine mexicano 1946-1948*, vol. 4. México: Universidad de Guadalajara/Gobierno del Jalisco. Secretaría de Cultura/CONACULTA/IMCINE.

Gutiérrez Chong, N. (2012). *Mitos nacionalistas e identidades* étinocas. *Los indígenas y el estado mexicano*. México: UNAM/Instituto de Investigaciones Sociales.

Hurtado, J. (2001). *El sistema presidencial mexicano. Evolución y perspectivas*. México: FCE/Universidad de Guadalajara.

Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de México. (s.f.). *Río Escondido* (1947). Recuperado de: http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/rio.html [revisado el 19 de octubre de 2014].

Kress, G. y. (2001). *Multimodal discourse. The modes and media of contemporary communication*. GB: Arnold.

Lijphart, A. (1997). Presidencialismo y democracia mayoritaria: observaciones teóricas. En J. J. Linz, *Las crisis del presidencialismo. I. Perspectivas comparativas*. España: Alianza Universidad.

Martín Rojo, L. (2001). New developments in Discourse Analysis: Discourse as Social Practice. (R. Wodak, Ed.) *Folia Linguistica. Critical Discourse Analysis in Postmodern Societies*, xxxv (1-2), pp. 41-78.

Mendoza Berrueto, E. (1996). *El presidencialismo mexicano: génesis de un sistema imperfecto*. México: COLEF/FCE.

Meyer, L. (s.f). La posrevolución mexicana: caracterización y control de las formas de control político autoritario. Recuperado de: http://www.lorenzomeyer.com.mx/documentos/pdf/106.posrevolucionmexicana.pdf [recuperado el 15 de noviembre de 2015].

----------.(2000). El presidencialismo mexicano en busca del justo medio. Recuperado de: http://www.istor.cide.edu/archivos/num_3/dossier3.pdf [revisado el 28 de agosto de 2015].

----------. (2012). México en el siglo XX La concentración del poder político. En M. Palacios, *La unidad nacional en América Latina. Del regionalismo a la nacionalidad*. México: El Colegio de México, pp. 131-147.

----------. (1986). Un tema añejo siempre actual: el centro y las regiones en la historia mexicana. En Blanca Torres, *Descentralización y democracia en México*. México: El Colegio de México/Centro de Estudios Internacionales, pp. 23-32.

Mijangos Díaz, E. (2011). El problema del indigenismo en el debate intelectual posrevolucionario. *Signos Históricos* (25), pp. 42-67.

Mino García, F. (julio-diciembre de 2012). Los indios que forjaron una patria. Comunidades indígenas y el mito nacional: el caso de *María Candelaria*. Recuperado de http://www.revistamontajes.org/wp-content/uploads/2013/06/REVISTA-MONTAJES_A6.pdf [revisado el 15 de octubre de 2014].

Muriel, A. J. (Productor), Fernández, E. (Escritor) y Fernández, E. (Dirección). (1943). *Flor Silvestre* [Película]. México: CLASA.

Quintanilla, S. (s/f). La educación en México durante el periodo de Lázaro Cárdenas 1934-1940. Recuperado de: http://biblioweb.tic.unam.mx/diccionario/htm/articulos/sec_31.htm [revisado el 23 de octubre de 2014].

Radulescu, M. (27 de marzo de 2012). La semiótica y el cine. Recuperado de: http://semiotica-pucp.blogspot.mx/2012/03/la-semiotica-y-el-cine.html [revisado el 14 de marzo de 2014].

Reyes Nevares, B. (1974). *Trece directores del cine mexicano*. México: SepSetentas.

Rivera Pineda, A. (2009). El régimen presidencial en México. IUS. *Revista del Instituto de Ciencias Jurídicas de Puebla* (23), pp. 144-163.

Sánchez W. Cabello, É. (15-18 de noviembre de 2011). *Río Escondido*, la interinfluencia cine-plástica en el imaginario revolucionario. Recuperado de: http://coloquiocine.files.wordpress.com/2011/10/ecc81rika-sacc81nchez.pdf [revisado el 28 de octubre de 2014].

Tuñón, J. (2003). *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*. México: CONACULTA/IMCINE.

Van Dijk, T. (2001). Critical Discourse Analysis. En D. Schiffrin, D. Tannen, y H. E. Hamilton, *The Handbook of Discourse Analysis*. GB: Blackwell Publishers. pp. 352-371.

----------. (1993). Principles of Critical Discourse Analysis. En T. v. Dijk, (Ed.) *Discourse and Society*, 4 (2), pp. 249-283.

Van Leeuwen, T. (1996). The representation of social actors. En C. Caldas-Coulthard y M. Coulthard, *Text and practices. Readings in critical discourse analysis*. GB/EUA: Routledge, pp. 32-70.

Vargas Amésquita, A. (2014). Una revolución de todos: regionalismo y nacionalismo en el filme *Si Adelita se fuera con otro* (1948) de Chano Urueta. En L. Hinojosa Córdova, E. De la Vega Alfaro, y T. Ruiz Ojeda, *El cine en las regiones de México,* México: Universidad Autónoma de Nuevo León, pp. 491-516.

Vega Vera, D. M. (1989). *El presidencialismo mexicano en la modernidad: estudio sociológico y constitucional*. México: Porrúa.

Walerstein, G. (Productor), y Fernández, E. (Dirección). (1948). *Maclovia* [Película]. México.

Žižek, S. (2009). *En defensa de la intolerancia*. España: Sequitur.

El alemanismo y el cine nacional. Miguel Alemán, *star persona* del cine mexicano, de la apoteosis a la decadencia

Francisco Peredo Castro[1]
CECC-FCPYS-UNAM

Cuando el régimen de Manuel Ávila Camacho como presidente concluyó, el 30 de noviembre de 1946, México estaba plenamente dispuesto a entregarse al encanto y la fascinación que Miguel Alemán Valdés, como una *raising star* de la política mexicana, significaba para las élites político/burocráticas y también para la sociedad, que le dio un espaldarazo de nada menos que casi 78% de la votación en el proceso en el cual resultó electo. Llegó al poder con un gran capital en imagen, puesto que era el primer presidente civil, después de varios regímenes encabezados por militares, «el cachorro de la Revolución», el universitario que integró un gabinete de «académicos». Con él se inauguraba, aparentemente una nueva etapa, no únicamente por el inicio de su gobierno, sino por la aparente transformación del Partido de la Revolución Mexicana (PRM), el 18 de enero de 1946, que con el nuevo nombre de Partido Revolucionario Institucional (PRI), y bajo el eslogan de «Democracia y justicia social», lo postuló y lo llevó al triunfo electoral, contundente, que por lo mismo le dio gran poder de maniobra durante casi todo su gobierno (Lerner y Ralsky, 1976).

Dotado de aquella fuerza, su régimen comienza por reformar el 30 de diciembre de 1946 el artículo tercero constitucional, para eliminar el mote de educación «socialista» que se le había endilgado a la educa-

[1] Este capítulo, por su contenido sobre cine mexicano en términos de un esquema de producción cultural, textual/discursiva en un medio de comunicación audiovisual, es producto de mis actividades de investigación que se insertan en el Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la UNAM titulado *Historia sociocultural del cine en México (1896-2017)*, clave IN307118. Por su abordaje de un proceso de comunicación colectiva en un contexto sociohistórico específico es un proyecto que se inscribe también en el Programa de Apoyo a Proyectos para la Innovación y Mejoramiento de la Enseñanza (PAPIME) de la DGAPA/UNAM: *Historia y procesos de comunicación*, clave PE312018. Es, además, resultado de la relación de colaboración interinstitucional e interdisciplinaria con docentes/investigadores del Cuerpo Académico 571, Cultura, lengua y sociedad de la Universidad Autónoma de Zacatecas y la Red de Investigadores de Cine (REDIC) de la Universidad de Guadalajara.

ción impartida por el Estado, con lo cual ahora sería solamente laica, obligatoria, gratuita y «nacionalista». Las oficinas de la Presidencia de la República se instalan formalmente en la Casa de Los Pinos y, junto con una nueva Ley de Secretarías de Estado, promulgada el 1º de enero de 1947, se suceden una serie de medidas de entre las cuales conviene destacar, en aquel mismo año, la creación o formalización de una Comisión Nacional Cinematográfica (CNC). Sus finalidades serían promover la reestructuración de la industria fílmica y, a la vez, que a través de ella se fomentara la producción en México de cine de «alta calidad», con películas «de interés nacional», cuando menos las que se produjeran con apoyo financiero del Estado. El nuevo presidente y su grupo llegan dispuestos a utilizar el cine y su gran poder de persuasión, que aparentemente han podido comprobar desde el decenio de los treinta, con los radicalismos ideológicos que asolaron al mundo a partir de los años veinte y treinta, con los filmes como un arma privilegiada para la persuasión de las audiencias a favor de su ideario (Peredo, 2010).

En virtud de lo anterior, este capítulo propone un abordaje del intervencionismo presidencialista en el cine mexicano, durante el gobierno de Miguel Alemán Valdés (1946-1952), desde el punto de vista de dos conceptos básicos, presidencialismo y cine nacional, con referencias a las formas de incidencia del primero sobre el segundo y la interacción del segundo con los contextos sociopolítico, sociocultural y empresarial del cine mexicano. El abordaje es, por fuerza, breve, tanto como lo exige un capítulo de estas características dentro de este volumen en el que se abordan otros presidencialismos en el cine del país.

Presidencialismo y cine nacional

Respecto a estas cuestiones, relacionadas con la incidencia del Estado mexicano sobre su industria cinematográfica, pocas veces hemos reflexionado en México sobre el hecho de que, por las evidentes características de una industria fílmica subdesarrollada como fue la mexicana, en el primer decenio de su existencia como cine sonoro, se generó por la misma razón una cinematografía nacional, en los hechos, una especie de *national cinema*, en términos de Stephen Crofts (1998, pp. 385-394), a la vez un *nation state cinema*, en términos de Andrew Higson (1989, pp. 36-47). Fue precisamente

por las desventajosas condiciones de su desarrollo, por los desafíos que enfrentaba sobre todo frente a Hollywood, que se requirió de una fuerte intervención en el cine del Estado mexicano.

Aquella protección se manifestó no tanto en términos legislativo/normativos de reglamentación (éstos vendrían en serio precisamente con el alemanismo), sino para apuntalar su desarrollo industrial, en un esquema que no era el de las cinematografías central y estatalmente controladas, como la soviética, ni tampoco totalmente el del libre mercado y competitividad de la esfera capitalista, como la de Hollywood y algunas europeas. No obstante, la experiencia del Estado mexicano y el cine del país se acercó más bien a un híbrido, a una experiencia y posibilidades de desarrollo capitalista pero que, paradójicamente, se parecían también a los mecanismos de estímulo y apoyos de las cinematografías fascistas de los años treinta y durante la Segunda Guerra Mundial, como en los casos de Alemania e Italia.

En Italia, a mediados de los treinta, se estrenaron los nuevos y pujantes estudios cinematográficos de Cinecittà (los mejores de la Europa de su tiempo), y se constituyó la Ente Nazionale de la Industrie Cinematografiche (ENIC), para apuntalar el desarrollo de su industria fílmica con fines propagandísticos. Casi simultáneamente en México el régimen cardenista, con su peculiar radicalización nacionalista apoyó la creación de la empresa Cinematográfica Latinoamericana, S.A. (CLASA), también con unos flamantes estudios (en la calzada de Tlalpan de la Ciudad de México) que aspiraban a ser los mejores de Latinoamérica. Además, aquel gobierno procuró toda clase de apoyos al sector fílmico para que se desarrollara y se adhiriera, en la medida de lo posible, a la demanda estatal de un «cine de contenido social». Surgirían así las apuestas del indigenismo fílmico, el melodrama revolucionario, el cine de temas rurales, etcétera, que prefigurarán ejemplos de una filmografía de «contenido social», tan anhelada como complementaria del cine de mero entretenimiento, evasión y comercialización, el que se producía por los sectores privados (García Riera, 1999, pp. 102-117).

Durante el avilacamachismo, y la Segunda Guerra Mundial, se mantiene el mismo esquema de desarrollo empresarial privado/capitalista del cine mexicano, con muy fuerte intervención estatal, por las necesidades de apuntalar el nacionalismo revolucionario, para

fomentar la reconciliación nacional después de la agitación cardenista, para promover la unidad y el patriotismo en tiempo bélicos, para servir a fines de propaganda contra los países del Eje, para servir al panamericanismo, y a la disminución de los sentimientos antiestadounidenses, en México y Latinoamérica, etcétera. El cine mexicano se convierte en una industria pujante, y con muy fuertes expresiones de presidencialismo, que se manifiestan de manera francamente abierta e incuestionable, más que nunca antes, con el régimen de Miguel Alemán Valdés (Peredo Castro, 2013).

Precisiones sobre presidencialismo

No es este el espacio, ni es la finalidad de este capítulo teorizar o problematizar en profundidad sobre lo que implica el presidencialismo, por lo cual podemos establecer de manera inicial que el presidencialismo es un sistema político en que el presidente de la república es también jefe del gobierno. Tanto los diccionarios de corte general, como los muy especializados, contienen los elementos que nos pueden ser útiles para los fines de este texto, que se refiere al cine mexicano y el presidencialismo en él. Así, aceptemos pues en principio que el presidencialismo, en su historia, evolución y especificidades, es un

> Régimen político caracterizado por la *acumulación de las funciones del jefe de Estado y jefe del Gobierno en la persona del presidente* de la República, elegido por sufragio popular y que sólo es responsable políticamente ante el pueblo. En Iberoamérica, la necesidad de crear un poder ejecutivo fuerte que impidiera la descomposición interna de los nuevos países soberanos llevó a adoptar un presidencialismo semejante al vigente en Estados Unidos de América, aunque procurando que quedara contrarrestado por una clara separación de poderes, con el fin de evitar que, *por obra de las supervivencias del caudillismo, el presidencialismo evolucionara hacia regímenes dictatoriales*. De hecho, esta medida no logró evitar que por lo general *los presidentes tendieran hacia una total hegemonía política, de modo que el presidencialismo sirvió muchas veces para disimular auténticas dictaduras bajo formas constitucionales*. (Salvat Mexicana de Ediciones, 1983, p. 2724. En lo sucesivo, las cursivas son nuestras)

General como es, esta definición resulta muy eficaz para comprender lo que sucedió en México, porque el conflicto revolucionario del principio del siglo XX generó un régimen constitucional con clara se-

paración de poderes, en la letra, pero con un fuerte presidencialismo en la práctica. Precisamente las remanencias del caudillismo revolucionario (desde Carranza, Obregón, Calles, Cárdenas, etcétera), condujeron al predomino del ejecutivo por sobre los otros dos poderes, con una innegable hegemonía política del presidente, en una sucesión de regímenes en los que fue cada vez menos fácil ocultar la final derivación de México en un régimen casi dictatorial, no de una persona, pero sí de un grupo, el régimen del partido único, el partido de Estado, el PRI, pero siempre con el presidente en turno como la «cabeza» y el político más fuerte del grupo en el poder.

En todo caso, junto a la acepción sobre presidencialismo arriba citada podemos colocar otra de acuerdo con la cual se puede entender el porqué de la equiparación de presidencialismo y dictadura, tal y como se manifestaron en México, puesto que

> [...] el término dictadura denota *el gobierno absoluto de una persona o un grupo* que no tienen ninguna restricción para retirarse. No son sujetos de rendición de cuentas ante el pueblo, *aunque alguna[s] formas democráticas pueden ser preservadas de manera poco clara* [...] *el gobierno suele estar concentrado en un solo individuo*, ya sea ejerciendo [él] el verdadero poder o actuando como líder. (Cook, 1998, p. 108)

La anterior es una definición particularmente significativa para México, porque los regímenes de gobierno nacionales durante los últimos setenta años del siglo XX han sido definidos, en conjunto, y desde hace poco más de un cuarto de siglo, como «la dictadura perfecta», por cuanto varios de los supuestos de la definición que referimos antes parecen haberse cumplido casi al calce para México. Mario Vargas Llosa (1990) dijo en su momento:

> *Yo no creo que se pueda exonerar a México de la tradición de dictaduras latinoamericanas*. Creo que el caso de México [...] encaja en esa tradición *con un matiz* que es más bien el de un agravante. *México es la dictadura perfecta. La dictadura perfecta no es el comunismo. No es la URSS. No es Fidel Castro, es México. Es la dictadura camuflada, de tal modo que parece no ser una dictadura*, pero tiene, de hecho, si uno escarba, todas las características de una dictadura: *la permanencia, no de un hombre, pero sí de un partido. Y de un partido que es inamovible.* Yo no creo que haya en América Latina ningún caso de *sistema de dictadura que haya reclutado tan eficien-*

> *temente al medio intelectual*, sobornándole de una manera muy sutil [...] Es una dictadura *sui géneris,* que muchos otros en América Latina han tratado de emular [...].[2]

Otras acepciones sobre presidencialismo/dictadura, concordantes con la percepción anterior, establecen que los «presidentes que son cabezas de gobierno son comunes en regímenes no democráticos y menos comunes en democracias». Es decir, la tendencia al presidencialismo de inclinación dictatorial es común cuando los presidentes y su equipo de gobierno pertenecen al mismo partido (McLean, 1996, pp. 401-402), que fue lo que sucedió en el México de los últimos 71 años del siglo XX. En él, como grupo político hegemónico con un líder fuerte, los presidentes emanados del PRI dispusieron de un poder extremadamente amplio, por sobre los otros dos poderes (legislativo y judicial), con la comandancia suprema de las fuerzas armadas en el ejecutivo, y en general con la mayor autoridad y poder de decisión en prácticamente todos los aspectos de la vida nacional. Este esquema de ejercicio del poder los configuraba como el *pater familias* de la sociedad en pleno, bajo el control del «ogro filantrópico» del que hablaría Octavio Paz (1979) con posterioridad, en su análisis del sistema político mexicano y sus relaciones con la sociedad. Sistema presidencialista fuerte y dictadura de partido fueron así el eje de la vida nacional, y eso que había sido evidente desde la Constitución de 1917, se agudizaría a partir del alemanismo y posteriormente en los sexenios por venir (Medina, 1982).

Presidencialismo fílmico en marcha...

De esta manera, e investido del inmenso poder de que le dotaba el sistema del que provenía, Miguel Alemán Valdés, con todo su equipo de colaboradores competentes en la materia, se dispuso desde un principio a intervenir en la industria cinematográfica mexicana. Planteó la iniciativa para crear la Comisión Nacional Cinematográfica (CNC), un tanto reminiscente de la Cámara Nacional Cinematográfica de la Alemania nazi de los años treinta, que pareció ser su modelo. Enviada al Congreso el 23 de diciembre de 1947, la iniciativa contemplaba la participación de la comunidad fílmica en dicha comisión, a través de representantes del Banco Cinematográfico (fundado en 1942), los productores, los distribuidores, los exhibidores, los sindicatos de personal técnico y artístico, etcétera.[3]

[2] Mario Vargas Llosa definió por primera vez al México del siglo XX como una «dictadura perfecta» en el programa de debate *El siglo XX: la experiencia de la libertad*, evento cultural organizado por Octavio Paz y Enrique Krauze, y transmitido por la televisión privada (Televisa) el 31 de agosto de 1990.

El organismo entraría en funciones en enero de 1948 y tuvo como primer presidente al muy nacionalista Antonio Castro Leal (1896-1981), con la participación además de un comité integrado por Pablo Bush Romero (propietario), Alfonso Sánchez Tello (suplente) y Celestino Gorostiza (vocal). Reconocido como nacionalista y patriota, Castro Leal se dispuso a encabezar la defensa del cine mexicano y –en buena medida también– un relativo control de sus contenidos y fines, de acuerdo con lo que requería el régimen alemanista principalmente para el cine que se financiaría por el Estado a través del Banco Cinematográfico.

Miguel Alemán y su gabinete percibieron muy claramente la oportunidad de usar el cine a su favor, cuando comenzaron a llegar, de todos los sectores involucrados con la industria, los angustiosos llamados solicitando protección. Adolfo Fernández Bustamante (secretario general del STPC),[4] la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas[5] y la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica (agrupación empresarial, no del Estado)[6] suplicaban por una revisión de los acuerdos comerciales con Estados Unidos, particularmente en lo que a ellos les competía –el cine–, y solicitaban con urgencia una «legislación proteccionista» contra el cine de Hollywood que, percibían, competía con alevosía y ventaja contra el cine mexicano en su propio territorio.

[3] Dichas agrupaciones laborales serían fundamentalmente el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) y el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), con la prerrogativa de la producción de largometrajes comerciales para el primero, y cortometrajes para el segundo, en virtud del laudo presidencial de 1945, con el que solucionó el conflicto laboral/sindical que había amenazado con paralizar la industria.

[4] Archivo General de la Nación/Fondo Presidentes/Miguel Alemán Valdés. En lo sucesivo esta fuente se citará abreviada con las siglas alusivas, los números de expediente consultados, las fechas y personas involucradas si estuvieren claramente especificados. Para este caso, la fuente es: AGN/MAV/523.3/11, Adolfo Fernández Bustamante, secretario general del STPC, a Miguel Alemán, Presidencia de la República, 22 de abril de 1947.

[5] AGN/MAV/523.3/11, Miguel A. Saña, de la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas, a Miguel Alemán, Presidencia de la República, 24 de abril de 1947.

[6] AGN/MAV/523.3/11, Juan Pérez Grovas, presidente de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica, a Miguel Alemán, Presidencia de la República, 27 de abril de 1947.

Ante aquella situación de emergencia en 1947, el régimen alemanista se dispuso a intervenir en todos los sectores de la industria fílmica para tratar de rescatarla y, en paralelo, sujetarla, bajo la nueva lógica gubernamental. Lo primero que se hizo fue contener por todos los medios las aviesas intenciones de las *majors* de Hollywood por apoderarse de los bienes del cine mexicano y los innegables beneficios y potencialidades económicas con que contaba. Así, cuando los *moguls* de La Meca del cine intentaron comprar el Banco Cinematográfico –como antes intentaron comprar los flamantes Estudios Churubusco en 1944-1945– (Peredo Castro, 2004), el gobierno de Alemán lo nacionaliza y lo convierte en Banco Nacional Cinematográfico (BNC). Seguirá financiando proyectos de producción fílmica, si se ajustan a la demanda alemanista y de la CNC por el «cine de interés nacional».

Para no depender de la distribución del cine mexicano mediante las *majors* de Hollywood se había creado en 1945 Películas Mexicanas, S.A. (PELMEX). Con Alemán, se fundó en 1947 Películas Nacionales, S.A. (PELNAL), que también dependería, como la primera, del Banco Nacional Cinematográfico. Su misión sería coordinar, optimizar y fortalecer la distribución del cine nacional en su territorio, en parte también para concretar mejores posibilidades de negociación frente al muy poderoso monopolio de la exhibición, el de William Jenkins y sus asociados, Gabriel Alarcón y Manuel Espinosa Yglesias.

Cuando en términos de distribución y exhibición mundial México afrontó los embates de Hollywood en el extranjero, el apoyo gubernamental de Alemán se hizo nuevamente presente. Los productores luchaban por su parte con denuedo contra la renovada competencia de las cinematografías argentina y española, y así el empresario Gregorio Walerstein encabezó el esfuerzo de establecer una sucursal de Películas Mexicanas en Madrid, donde el cine mexicano ya se distribuía por la Compañía Industrial del Film Español, S.A. (CIFESA). En paralelo, se observa con temor, y trata de combatirse, el esfuerzo de Hollywood por desplazar a México de ése, uno de sus mercados más importantes (*El Redondel*, 1946a).

Junto a los esfuerzos empresariales se fortalecieron los apoyos gubernamentales también cuando Miguel Alemán envió en gira continental a Walerstein, casi como ministro plenipotenciario en

materia fílmica, para que zanjara diferencias con el cine argentino, estableciera convenios y promoviera la permanencia del cine mexicano en los mercados sudamericanos. Así, la prensa fílmica difundió desde Argentina la que se consideraba «una gran oportunidad para el cine azteca»:

> [...] Películas Mexicanas, S.A., como resultado de los estudios realizados por don Héctor Domínguez Pingarrón, instalará en nuestra capital, a partir de enero de 1949, oficinas de distribución directa de su nueva selección de películas. [...] Si tal sucediese, vendrían a confirmarse las sugerencias vertidas en estas columnas de *El Redondel*, tendientes a demostrar que la única forma de conjurar los malos entendimientos y las opiniones encontradas, era venir directamente a esta república, como anteriormente hizo el cine mexicano en Estados Unidos, Cuba, Venezuela, Centroamérica, España, Francia, Italia, etc. (Santiago, 1948, p. 8)

En el escenario de posguerra, tanto Argentina como México enfrentaban el racionamiento de película virgen proveniente de las fábricas estadounidenses. Aquella situación, que durante la guerra padeció solamente Argentina, había llevado a que de 82 filmes producidos en 1945, se hubiera descendido en México a 76 en 1946 y a 53 en 1947. Por aquella problemática compartida ahora por México y Argentina, entre los proyectos que Walerstein abordó con sus pares sudamericanos, uno muy significativo fue el referido en la prensa fílmica, y de acuerdo con la cual «con plausible espíritu de independencia económica se habla en México de propiciar la instalación de una fábrica de material virgen –positivo, negativo, sonido, etcétera– con destino a la industria cinematográfica mexicana y del continente americano» (Santiago, 1948, p. 8).

Enterados de la iniciativa de México y Argentina para constituir una empresa, instalada en México, que produciría con patentes y tecnología europea el celuloide virgen, para distribuirlo en toda América Latina, principalmente en Argentina y México, Estados Unidos entendió claramente que había llegado la hora de suspender el racionamiento de celuloide y combatir al cine mexicano, al argentino y a cualquier otro, por otras vías. Si se concretaba el proyecto de la empresa argentina-mexicana productora de celuloide, ambos países desarrollarían sus cinematografías sin depender ya de la tecnología y patentes estadounidenses, y con apoyo europeo. El

gobierno estadounidense, Eastman Kodak, Dupont de Nemours y Hollywood decidieron dotar de celuloide a México y Argentina, y a la vez obstaculizar la distribución y exhibición de sus películas en los mercados fílmicos del mundo. Por lo tanto, la producción nacional –disminuida a 53 filmes en 1947, luego de su pico más alto en 1945 con 82– volvería a subir sus índices con 81 filmes en 1948 y 108 en 1949, hasta alcanzar la cifra récord, nunca antes y nunca después alcanzada durante el siglo XX, de 125 películas en 1950.

Luego de un grave enfrentamiento entre Hollywood y el cine mexicano, entre 1948-1949, por las cargas impositivas que ambas cinematografías y gobiernos se impusieron en la batalla campal que protagonizaban por el éxito del cine mexicano, en México y el extranjero, y que Hollywood no estaba dispuesto a tolerar más, ambas cinematografías corrieron el riesgo de verse mutuamente excluidas de sus respectivos territorios. Esta posibilidad causó terror entre los productores fílmicos mexicanos, pues tenían un gran mercado entre la población estadounidense de habla hispana sobre todo en el sur de Estados Unidos y en Los Ángeles. Ante este riesgo, así como habían pedido ayuda al gobierno alemanista para luchar contra Hollywood, luego suplicaron por la necesidad de recular, pues esos mercados eran parte importante de su recuperación de inversiones.[7]

Cuando de manera insólita el empresariado mexicano abdicó del apoyo que le ofreció el gobierno alemanista para dar la batalla, incluso arriesgando mucho de su capital diplomático en aquel forcejeo tan atroz, el régimen alemanista comprendió que el sector empresarial del cine, pese a su éxito financiero previo, era débil, temeroso y manipulable, y se decidió tomar ventaja. Con la Comisión Nacional Cinematográfica en ristre se pasó con Alemán, del cine cardenista de «contenido social», y del nacionalismo patriótico/propagandístico de Ávila Camacho durante la Segunda Guerra Mundial, al «cine de interés nacional», para despojar a su proyecto de los tintes «socialistoides» que se habían percibido en la estrategia cardenista frente al cine, como en su política interna en general, y de los tintes de propagandismo bélico del cine avilacamachista, que se convertirían con Alemán en propaganda para el proyecto modernizador, industrializador, desarrollista y anticomunista de su régimen.

7 Archivos Nacionales de Washington (National Archives and Records Administration o NARA). NAW812.4061/MP2-350, William Nesselhof, Jr., tercer secretario de la embajada estadounidense en México, al Departamento de Estado, 3 de febrero de 1950. En este documento se mencionan las demandas de la industria del cine mexicano por alcanzar un acuerdo con Hollywood y el Departamento de Estado, cuanto antes, que implicara la mutua suspensión de impuestos para las industrias cinematográficas mexicana y estadounidense, por la «gran consternación» que causó la medida estadounidense de imponer al cine mexicano impuestos retroactivos, desde 1936, y que no se habían cobrado en virtud de la colaboración de tiempos bélicos.

La alianza entre el gobierno alemanista y el cine mexicano pareció entonces firme y funcional para combatir las amenazas externas y laborar en concordia en lo interno. En términos de autores como David Bordwell y Kristin Thompson, Janet Staiger y Andrew Higson, sintetizados de manera muy brillante por el ya citado Stephen Crofts (1998), el cine mexicano dispone al principio del alemanismo de todos los elementos que lo explican como un cine nacional con un «modo» de producción industrial, puesto que cuenta con la infraestructura material (en estudios y laboratorios, por ejemplo), equipamiento y tecnología (importadas de Estados Unidos) y personal entrenado (por especialistas de Hollywood, mediante el acuerdo de 1942). Sobre todo, a principios del alemanismo el cine mexicano ha desarrollado las estrategias textuales/discursivas/genérico/temáticas que le permitieron formar sus comunidades de espectadores, en México e Iberoamérica, además de otras partes del mundo. Como corolario, el cine mexicano cuenta también con una Academia Cinematográfica, para la formación de sus cuadros profesionales para la producción fílmica, y está casi estrenando su flamante Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, para premiar lo mejor de la producción fílmica nacional (*El Redondel*, 1946b, 6).

El precio de la «gloria»: financiamiento, sujeción…y cine nacional

Hacia el inicio del alemanismo, y pese a su dependencia tecnológica extranjera y del apoyo interno del Estado, el cine mexicano ha dispuesto de un control autoral de su producción discursiva, en relación con su «modo» de producción, de carácter empresarial/privada/capitalista (Crofts, 1998, p. 387). Aunque muy dependiente de los apoyos estatales, éstos no le han determinado del todo su perfil al cine mexicano, y le han posibilitado cultivar géneros y temáticas de inspiración extranjera, pero también géneros propiamente nacionales: el melodrama y la comedia rancheros, el melodrama revolucionario, el melodrama indigenista, el melodrama religioso o

el melodrama familiar, bajo el modelo de la familia monogámica, tradicional, patriarcal, católica, etcétera, entre lo más significativo de su producción general (Ayala Blanco, 1979, p. 53).

En dicho contexto, el gobierno alemanista decidió cobrarle los apoyos al empresariado fílmico, al concederles la promulgación de la tan solicitada Ley de la Industria Cinematográfica –la primera en la historia del cine nacional, en diciembre de 1949, y diseñada a través de la Comisión Nacional de Cinematografía (CNC)– (Anduiza, 1984). Con ella se buscó estimular a la industria y a la vez coartar a los productores mexicanos para que realizaran el cine de «interés nacional» que le convenía al régimen, planteado como fundamento de la creación de la CNC en 1947.

Como en 1949 se había formado también la Dirección General de Cinematografía, dependiente de la Secretaría de Gobernación y encargada directamente de las funciones de «supervisión» (en realidad censura), todo parecía dispuesto para que se hiciera el cine requerido por el alemanismo. Si el cine mexicano había sido capaz de producir propaganda en pro de los aliados, y panamericanistas, ahora podría hacerlo en favor del gobierno en turno. Se instauró entonces la que en la práctica era una censura previa, pues si los filmes por realizarse requerían apoyo del Banco, sus guiones tendrían que recibir el visto bueno de una comisión de éste, que ya era nacional y por lo tanto gubernamental. La situación no pasó inadvertida para algunas miradas críticas sobre el cine, que así comentaron en prensa oportunamente:

> El generoso gobierno contribuye a su desarrollo mediante un Banco Cinematográfico semioficial como tantos otros por cuyo medio *el gobierno acude a refaccionar las actividades privadas que juzga interesantes*. El director de ese banco es Andrés Serra Rojas, quien [pide] que las películas mexicanas contengan un mensaje y eleven en todos sentidos su calidad [...] Al parecer se trata de constituir *un cuerpo consultivo de cinco miembros juiciosos, cultos y patriotas que examinen los argumentos*, y al aprobarlos cuando lo merezcan desde ciertos puntos de vista, le den el visto bueno a su filmación, refaccionada por el Banco Cinematográfico. (Novo, 1994, pp. 315-316)

Al «nacionalizar» el banco el alemanismo obtuvo incidencia en los sectores de la producción, distribución y exhibición fílmica mexicana. Cuando se creó la mencionada Comisión Nacional Cinematográfica se le adjudicó la misión de fomentar la producción fílmica de «alta calidad» e «interés nacional», quedó claro que nada proveniente del gobierno sería gratuito para la industria fílmica, y que siempre habría un precio por pagar.

El Estado mexicano comenzó a intensificar sus controles, en términos de contenidos, porque el régimen alemanista quiso usar al cine para promover su nacionalismo y también porque se había advertido que la dirección que habían tomado algunas producciones de la época –como el melodrama arrabalero/cabareteril/prostibulario/de rumberas/de «bajos fondos», etcétera– no estaba generando una buena imagen del país y, en los hechos, estaba destruyendo la que se había ganado durante la guerra (*El Redondel*, 1948, p. 6).[8]

El «cine de interés nacional» y el otro cine…

En aquel panorama de todos modos permanecen en el conjunto de la producción fílmica nacional los melodramas de conyugalidad problemática, con familias atribuladas, maternidad sacrificada e hijos en peligro por los desafíos de la «modernidad».[9] Continúa el cultivo del melodrama religioso, tan propio de la sociedad mexicana, muy católica y conservadora, porque además conviene en tiempos de Guerra Fría para combatir la expansión del comunismo «ateo», vista como una amenaza.[10] Puesto que el régimen alemanista se plantea como industrializador y modernizador del país, se siguen fomentando el

[8] Los títulos de la filmografía (1947-1952) son, en general, misóginos, aunque sus tramas fueran melodramas de aparente reivindicación y justicia de las *fallen women*, cuyos títulos son ilustrativos: *Pecadora*, *Cortesana*, *Hipócrita*, *Perdida*, *Mala hembra*, *Vagabunda*, *Callejera*, *Traicionera*, *Arrabalera*, *Aventurera*, *Trotacalles*, *Cabaretera*, etcétera. El lector interesado en esta filmografía, y las subsecuentes, desde luego queda invitado para revisar los filmes, en la medida de su disponibilidad o proyección por televisión. Y para información bibliográfica al respecto puede acudir a García Riera, 1993.

[9] Con títulos como *El cuarto mandamiento* (Rolando Aguilar, 1948), *La familia Pérez* (Gilberto Martínez Solares, 1948), *Cuando los padres se quedan solos* (Juan Bustillo Oro, 1948), *El dolor de los hijos* (Miguel Zacarías, 1948), *Una familia de tantas* (Alejandro Galindo, 1948), *Azahares para tu boda* (Julián Soler, 1950), *El derecho de nacer* (Zacarías Gómez Urquiza, 1951), *Mujeres que trabajan* (Julio Bracho, 1952), *Un divorcio* (Emilio Gómez Muriel, 1951) y *Víctimas del divorcio* (Fernando A. Rivero, 1952).

[10] Con filmes ilustrativos como *El cuarto mandamiento* (Rolando Aguilar, 1948), *San Felipe de Jesús* (Julio Bracho, 1949), *El charro del Cristo* (René Cardona, 1949), *La fe en Dios* (Raúl de Anda, 1949), *El Cristo de mi cabecera* (Ernesto Cortázar, 1950), *¡…Y murió por nosotros!* (Joselito Rodríguez, 1951), *Con todo el corazón* (Rafael E. Portas, 1951), *Lodo y armiño* (Juan J. Ortega, 1951), *El cardenal* (*Un príncipe de la iglesia*, Miguel M. Delgado, 1951), *Los pobres van al cielo* (Jaime Salvador, 1951), *El mártir del calvario* (Miguel Morayta, 1952), *Sor Alegría* (Tito Davison, 1952), *Canción de cuna* (Fernando de Fuentes, 1952), *Misericordia* (Zacarías Gómez Urquiza, 1952), entre otros.

melodrama revolucionario,[11] el cine de temas rurales (el melodrama y la comedia rancheros),[12] con poco cine indigenista, pero cobrarán auge los melodramas, las comedias y los cómicos de carácter urbano.[13] Todos estos géneros se cultivan con la variante de que los temas rurales enaltecieron los esfuerzos del régimen por llevar el desarrollo, la educación, la salubridad y la legalidad a los ámbitos más recónditos del país, mediante los maestros, médicos, ingenieros y licenciados dispuestos a enfrentar caciques rurales, los que para la época obstaculizaban la alfabetización, la irrigación, el acceso a la salud, las campañas de vacunación y a la impartición de justicia contra sus abusos. Se configura así un renovado «cine nacional», que en términos de todos los autores antes aludidos (Higson, Staiger, Crofts, etcétera), engloba unos componentes que sí resultan apreciables para la época y el contexto. Entonces, si aceptamos como muy útil y funcional para los fines de este texto la siguiente definición sobre cine nacional, de acuerdo con la cual

> El concepto de cine nacional es un principio influyente de organización en los estudios cinematográficos, que ubica películas y cines dentro de sus contextos nacionales y/o clasifica la producción cinematográfica de un país como un objeto de estudio distinto. Hay dos supuestos subyacentes: primero, que las películas producidas dentro de un contexto nacional particular muestran ser una especie de destilado de la cultura histórica, social y política de ese país; y en segundo lugar, que el cine (como un aspecto de la cultura popular), desempeña un papel en la construcción de la identidad nacional. (Kuhn y Westwell, 2012, pp. 277-278)

[11] Con películas como *Si Adelita se fuera con otro* (Chano Urueta, 1948), *¡Pancho Villa vuelve!* (Miguel Contreras Torres, 1949), *Vino el remolino y nos alevantó* (Juan Bustillo Oro, 1949), *Rincón brujo* (Alberto Gout, 1949), *Sentenciado a muerte* (Víctor Urruchúa, 1950, en una nueva versión de *El prisionero 13*, de Fernando de Fuentes, 1933), *Las mujeres de mi general* (Ismael Rodríguez, 1950), entre otros filmes sobre aquella temática.

[12] Con títulos como *La feria de Jalisco* (Chano Urueta, 1947), *En los Altos de Jalisco* (Chano Urueta, 1948), *Juan Charrasqueado* (Ernesto Cortázar, 1947), *En la Hacienda de la flor* (Ernesto Cortázar, 1948), *Yo maté a Juan Charrasqueado* (Chano Urueta, 1948), *La barca de oro* (Joaquín Pardavé, 1947), *Soy charro de Rancho Grande* (Joaquín Pardavé, 1947), *Cartas marcadas* (René Cardona, 1947), *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1948), en su segunda versión, en colores, *Jalisco canta en Sevilla* (Fernando de Fuentes, 1948), *El gallo giro* (Alberto Gout, 1948), *Se la llevó el Remington* (Chano Urueta, 1948), etcétera.

[13] Con el estrellato sostenido de Mario Moreno *Cantinflas*, en adición al fulgurante éxito de comediantes como Joaquín Pardavé, Germán Valdés *Tin Tan*, Adalberto Martínez *Resortes*, además de comediantes extranjeros importados de Argentina, como Luis Sandrini y Niní Marshal *Catita*.

Aunque esta conceptualización ha cambiado y se ha sometido a revisiones significativas a partir de los años ochenta, vale la pena mencionar que, en su esencia, resulta aplicable para el periodo que aquí se estudia, por cuanto en la época, e incluso actualmente en varios estudios, se consideraba y se considera que el cine mexicano de la «época de oro», por ejemplo el cine de Emilio *Indio* Fernández y su equipo (Mauricio Magdaleno, Gabriel Figueroa y sus actores de cabecera), sí expresaba cuestiones fundamentales sobre la nación, por lo cual se les concibió como los artífices de «la escuela mexicana de cine». Ésta habría contribuido a construir, o consolidar, la identidad nacional, a través de «la mexicanidad fílmica» que ellos y otros realizadores produjeron para beneplácito de las comunidades de espectadores mexicanos, y de otras latitudes, las que habían celebrado no únicamente la «mexicanidad» de aquel cine, sino también su latinoamericanidad, su panamericanismo, su hispanofilia y su universalismo, cuando todos ellos se hicieron presentes por necesidades propagandísticas durante la Segunda Guerra Mundial. Esto en un cine que, de cualquier manera, era plenamente mexicano, porque aunque contara con el concurso de una gran comunidad técnica y artística iberoamericana para realizarse, se producía en México, y desde México para el mundo se difundía como el epítome de las andersonianas comunidades imaginadas, la mexicana, o la latinoamericana, o la panamericana, cuando fueron necesarias, hasta que la contienda bélica terminó, con géneros y temas que comprendían lo netamente nacional (rural, campesino, folclórico, revolucionario, indigenista, etcétera), en conjunto con todo los demás géneros que, si no eran mexicanos por sus temas y personajes, sí lo eran por su factura y por su origen industrial y creativo.

Es cierto que siempre ha existido un proceso de construcción artificial, y en buena medida artificiosa, a través de las cinematografías planteadas como «cines nacionales», en principio porque las diferencias y especificidades de las diversas tradiciones intranacionales suelen subsumirse en una que se adopta como hegemónica, para facilitar la construcción de una mitología y un imaginario que se crean como monolíticos, como representativos del todo, cuando en realidad no lo son. Esto, que pasó con el folclor andaluz en España, el folclor bávaro en Alemania o el folclor del Bajío mexicano, adoptados como representativos «del todo» de estas naciones, por citar solamente

El melodrama carcelario estuvo de moda en el alemanismo, quizá como correlativo inadvertido del deterioro social en el régimen.

Mini cartel del filme *Las puertas del presidio* (de Emilio Gómez Muriel, 1949), con Blanca Estela Pavón y David Silva. Ambos actores eran parte de los elencos habituales en el melodrama urbano, de arrabal, y de situaciones tremendistas en algunas ocasiones. Archivo personal de Francisco Peredo.

En 1950, en plena lucha del mundo cristiano –capitalista contra el mundo ateo–comunista, de acuerdo con la lógica confrontativa de la Guerra Fría, el reestreno de filmes mexicanos religiosos fue una estrategia, que se agudizó al final del decenio con la producción de las grandes epopeyas bíblicas de Hollwyood (desde *El manto sagrado*, pasando por *Ben Hur*, *Los diez mandamientos* o *Quo Vadis?*). Por lo pronto, en el gobierno alemanista, México reestrenaba en la semana santa de 1950 el filme *Jesús de Nazareth* (de José Díaz Morales, 1942), a la vez que lanzaba nuevos títulos "piadosos", como *Bienaventurados los que creen* (de Ramón Pereda, 1946).

Fuente: *Excélsior.* Cartelera cinematográfica. 5 de abril de 1950. Archivo personal de Francisco Peredo.

Cartelera cinematográfica a mediados del sexenio alemanista. El cine mexicano, con algunos de sus producciones en el gobierno alemanista, planteaba competencia al cine estadounidense de mero entretenimiento. Frente al cine de Walt Disney y filmes de matiné, como *Tarzán,* el cine nacional con sus géneros cosechaba todavía buena atracción de audiencias: comedia juvenil (*La liga de las muchachas*), comedia urbana (*Dos pesos dejada* o *Enrédate y verás*); melodrama ranchero (*En los Altos de Jalisco, La posesión* y *El charro del Cristo*), melodrama gangsteril (*Medianoche*), melodrama arrabalero (*Callejera*), melodrama revolucionario (*Rosenda*), melodrama familiar (*Dueña y señora*) y melodrama indigenista (*Maclovia*).

Fuente: *El Universal.* 2 de abril de 1950. Archivo personal de Francisco Peredo.

Cartelera cinematográfica en la segunda mitad del gobierno alemanista. El cine mexicano coexistía y competía con el cine extranjero, con títulos representativos de sus diversos géneros: comedia con protagonista importada (*Una gallega en México*, con la argentina Nini Marshall Catita); melodrama policiaco (*Cita con la muerte* o *Traficantes de opio*, con Carmen Montejo y Fernando Fernández); melodrama ranchero (*Mariachis*, con Beatriz Aguirre y Antonio Badú); comedia urbana (*Yo quiero ser mala* o *El rey del barrio*); adaptación de literatura española prestigiosa (*La malquerida*, basada en la obra homónima de Jacinto Benavente). Sin embargo, los estragos de la crisis comenzaban a notarse, con el reestreno de filmes de años previos al sexenio y, sobre todo, con la ubicación de varios filmes mexicanos como complementarios de los "estrenos fuertes" del cine extranjero (estadounidense, principalmente): *Chachita la de Triana*, *La mujer que yo perdí*, *Ladronzuela*, *¡Esquina, bajan!*, *Pancho Villa vuelve*, *Dicen que soy mujeriego*, etcétera.

Fuente: *Excélsior*, 2a sec., domingo 12 de marzo de 1950, p. 2. Archivo personal de Francisco Peredo.

En 1951, casi para terminar el régimen alemanista, el cine mexicano todavía festinaba su relativa bonanza. Sin embargo, la «época de oro» del cine mexicano estaba ya muy próxima a su conclusión.

Fuente: *Revista Hoy*, 1° de enero de 1951. Consultada en la Cineteca Nacional.

estos tres ejemplos por ahora, explican también la identificación del *western* como un género nacional por antonomasia para el cine estadounidense, o el cine de carnavales y comedias de chanchada para Brasil, aunque esa no se trate en ninguno de estos dos ejemplos finales de la realidad nacional/cultural total de esas dos naciones.

Los ejemplos más claros de aquel renovado nacionalismo, ahora de carácter desarrollista, modernizador, proclamador de la reivindicación y la justicia social para indígenas y campesinos, etcétera, serían filmes como *Río escondido* (Emilio *Indio* Fernández, 1948), y sus similares, que darían cuenta de los nuevos ánimos de aquel cine que se propugnaba como de «interés nacional», de acuerdo con las demandas del régimen. Para un gabinete de civiles, académicos y profesionistas (como el presidente y sus colaboradores), que asume todo aquel proceso de manera más bien intuitiva, y no tanto por capacidades de conceptualización y teorización al respecto, resulta conveniente hacer presente aquel nuevo tipo de nacionalismo e «interés nacional» en las pantallas, con el mensaje de que el régimen lucha para llevar el desarrollo, la salud, la justicia y la modernidad en concreto por el país.

Por otra parte, con los prestigios del cine derivado de obras literarias[14] el régimen alemanista supuso que también estaba cumpliendo con su misión de fomentar el «cine de calidad». A la vez, la supuesta modernidad del régimen se manifiesta con la apertura para la realización de filmes que podrían considerarse atípicos en el panorama de la producción fílmica, puesto que se abordan temas como la marginación infantil y juvenil, en *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950); la Guerra Cristera, en *Los cristeros* (*Sucedió en Jalisco*, Raúl de Anda, 1947) o *Lluvia roja* (René Cardona, 1949), o algún otro filme de tono anticlerical, como *Capitán de rurales* (Alejandro Galindo, 1950); la homosexualidad femenina, en *Muchachas de uniforme* (Alfredo B. Crevenna, 1950); comedias que aludían a la corrupción política, el anticomunismo o el antisindicalismo alemanista, en *Confidencias*

[14] Con filmes como *Barrio de pasiones* (Adolfo Fernández Bustamante, 1947, sobre *La mansa* de Fiódor Dostoievski), *La vorágine* (Miguel Zacarías, 1948, sobre la obra homónima del colombiano José Eustasio Rivera), *Las joyas del pecado* (Alfredo B. Crevenna, 1949, sobre Guy de Maupassant), *La dama del alba* (Emilio Gómez Muriel, 1949, sobre Alejandro Casona), *La malquerida* (Emilio Fernández, 1949, sobre la obra homónima de Jacinto Benavente), *Crimen y castigo* (Fernando de Fuentes, 1950, sobre la obra homónima de Fiódor Dostoievski), o *Doña Perfecta* (de Alejandro Galindo, 1950, sobre la obra homónima del hispano Benito Pérez Galdós).

de un ruletero (1949) y *Dicen que soy comunista* (1951), ambas de Alejandro Galindo; o la Revolución mexicana no con énfasis en el mundo rural, sino en sectores medios urbanos, como los retratados en *Vino el remolino y nos alevantó* (Juan Bustillo Oro, 1949). A la vez, surgen atisbos de cine independiente o experimental, con filmes como *Noches de angustia* (Ignacio Retes, 1948) o *Tu pecado es mío* (Alfredo Pacheco, 1949).

El cine mexicano queda así configurado como un cine de economía mixta, de acuerdo con la tipología de Stephen Crofts (1998, p. 389). Es a la vez una exitosa experiencia y de producción cultural que conjugó lo nacional propio, en términos de apelación a unas audiencias con temas e intereses cultivados en géneros y temas nacionales desde el inicio del cine sonoro (lo revolucionario, lo rural, lo indigenista, lo religioso, lo familiar). Asimismo se cultivaron filmes de «prestigio» (por ejemplo el cine basado en literatura), a la vez que se cultivan temas espinosos o no tratados antes. Sobre todo, se cumple la expectativa de hacer apología del presidencialismo y del régimen alemanista, por ejemplo, en filmes como *Río escondido* (Emilio Fernández, 1948) y otros similares. Entre ellos, se pueden contar las realizaciones de Roberto Gavaldón, quien hizo una muy buena mancuerna autoral con el escritor José Revueltas. Juntos realizarían el mejor cine de inspiración *noir* de la época en México,[15] a la vez que el dueto produjo también filmes que aludían a los intereses del alemanismo por la difusión de su discurso desarrollista, modernizador, alfabetizador y de «justicia social» (de acuerdo con el eslogan del PRI cuando dejó de ser PRM), en filmes como *Rosauro Castro* (1950) o *El rebozo de Soledad* (1952).

Si el tratamiento de temas espinosos o complicados acusa la incidencia de géneros, modelos y temáticas extranjeras, como las derivadas del cine negro, o la importación y promoción que se hace desde el cine mexicano de la cultura musical afroantillana o caribeña, e inclusive por la adaptación de obras literarias de origen extranjero, lo cierto es que se mantiene también una especificidad cultural por los géneros que aluden al imaginario social mexicano e iberoamericano, sobre todo el de los países con los que se comparten

[15] Con filmes como *La otra*, *La diosa arrodillada*, *En la palma de tu mano*, *La noche avanza*, etcétera.

factores objetivamente fundacionales de la identidad cultural (por el pasado prehispánico, la experiencia histórica compartida de la conquista, el periodo colonial, la lengua española, la religión católica, la problemática indígena-campesina, el mestizaje en un buen número de los países del continente, el subdesarrollo, etcétera).

Mientras esta incidencia del presidencialismo alemanista se manifiesta en la producción temático/genérica del cine mexicano, el régimen ejerce además, permanentemente, todo el poder posible para determinar, mediante legislaciones, cuerpos, comisiones y decretos, todo cuanto le es posible en la industria fílmica nacional, porque el sector empresarial del medio se acoge gustoso a la protección patriarcal del presidente en una renunciación que es siempre la búsqueda del «amparo» del *pater familias* nacional.

El presidente, moderno «padre de la patria», y del cine…

Cuando Hollywood volvió a intentar apropiarse de un estudio fílmico mexicano (Azteca), en un contexto en el que existían demasiados estudios para el monto de la producción anual, los propietarios de aquel complejo acudieron al presidencialismo cinematográfico, manifestando estar «interesados en coadyuvar con el gobierno [...] en la resolución del actual problema financiero y económico que gravita sobre la industria cinematográfica mexicana».[16] Explicaron que habían recibido ofertas extranjeras (de Hollywood), para vender sus estudios, las cuales no aceptaron para no perjudicar al cine mexicano, que contaba con demasiados foros por el apoyo dado antes desde el gobierno, y agregaron que al no existir producción suficiente para mantenerlos ocupados a todos, se corría el riesgo de que intereses extranjeros entraran en la producción de cine en México.

En tanto aquel comunicado anticipaba para los estudios Azteca el mismo riesgo que antes habían corrido los estudios CLASA (la liquidación-fusión para crear CLASA Films Mundiales), y también el riesgo que tuvieron los Estudios Churubusco –el de quedar en manos de extranjeros, particularmente estadounidenses de Hollywood–, y ante las presiones de otros accionistas de la empresa, entre ellos miembros de la «familia revolucionaria» gobernante, como el general Abelardo L. Rodríguez, el asunto fue resuelto por Miguel Alemán. El presidente,

[16] AGN/MAV/568.3/47, Virgilio M. Galindo, accionista de Estudios Azteca, y abogado de la empresa, en comunicado dirigido a Miguel Alemán, 19 de mayo de 1949.

luego de instruir a la Secretaría de Hacienda y Crédito Público y al Banco Nacional Cinematográfico, acabó prácticamente por «ordenar» la fusión de las empresas Estudios Azteca y Estudios Churubusco, en junio de 1949, con lo cual nació Estudios Churubusco-Azteca, como el nuevo gran conglomerado para la producción fílmica nacional, lo cual a su vez aminoró la presión por tantos estudios subutilizados.

Con aquella reestructuración de su infraestructura para la producción, por decreto presidencial, el cine mexicano pareció disponerse, en el último tercio del alemanismo, a seguir cosechando los que se consideraban todavía buenos resultados de su esplendor derivado de los tiempos bélicos. El cine nacional había demostrado su capacidad para generar y mantener géneros propios, con los que había seducido a las audiencias del mundo de habla hispana principalmente, y había obtenido logros en festivales internacionales y otros mercados europeos, donde el cine de Emilio *Indio* Fernández tenía gran aceptación. Con la numerosa producción de 1950, de casi 125 filmes anuales, se consideraba que, una vez reestructurado el problema de los estudios (en parte también porque los Estudios San Ángel se destinarían pronto a ser foros para la naciente televisión), se considera que existe la producción en volumen suficiente y necesario, como para satisfacer las demandas de las audiencias que todavía le quedan al cine mexicano, en el país y en Iberoamérica. Sin embargo, no deja de resentirse que el cine mexicano quede regularmente rezagado, porque los empresarios de la exhibición siempre prefieren hacer grandes negocios con el extranjero, principalmente Hollywood, aunque lo oculten utilizando toda clase de subterfugios.[17]

Pese a todo, parecen vivirse todavía en el alemanismo tiempos de bonanza en el último tramo del régimen, que se autofesteja con un filme como *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, 1950), como apología de la gesta y la «familia» revolucionarias, pese a que el régimen está por concluir en medio de un gran escándalo de corrupción gubernamental, con crisis económica y devaluación. Mientras se desarrolla el desastre nacional, el cine mexicano, por más esfuerzos que hizo, no pudo seguir combatiendo, de manera permanente, al cine hollywoodense, aunque en su lucha contara con apoyos estatales.

[17] AGN/MAV/523.3/57, Asociación Nacional de Empresarios de Cines a Miguel Alemán, 9 de abril de 1949.

El 5 de julio de 1951, poco más de un año antes de que concluyera el régimen alemanista, se promulgó el Reglamento de la Ley de la Industria Cinematográfica de 1949, que se reforma por decreto publicado en el Diario Oficial de la Federación tres días antes de concluir el régimen, el 27 de noviembre de 1952. La Ley dispone, en su artículo sexto, la existencia de un Consejo de Arte Cinematográfico, cuyo presidente será nada menos que el secretario de Gobernación, con lo cual se afianza el control del cine por el Estado, mediante un burócrata, si bien uno de muy alto nivel, que no tendría por qué haber desempeñado un rol tan decisivo dentro de un Consejo que se supone de carácter artístico, más que burocrático.[18]

Todo aquello sucede en un periodo en el que en 1951 *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950) ganó la Palma de Oro en el Festival de Cannes, en Francia. Ambos sucesos, Ley con reglamento y triunfo extranjero, parecían buenos indicios para el cine nacional que, sin embargo, ya estaba derrotado en lo externo y en lo interno, debido a las contradicciones de la industria que no fueron resueltas del todo, pese a las intervenciones presidencialistas, y también por el efecto pernicioso del monopolio de la exhibición, de William Jenkins y sus testaferros (Gabriel Alarcón y Manuel Espinosa Yglesias).

Hacia la conclusión de la «época de oro»

Al combate de aquel monopolio estuvo encaminado el Plan de Reestructuración de la Industria del Cine Nacional, proyecto conocido más tarde como el «Plan Garduño», pues lo diseñó y puso en marcha en 1953 Eduardo Garduño, director del Banco Nacional Cinematográfico durante el gobierno de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958). Con dicho plan se pretendió fortalecer a la burguesía cinematográfica al dejarle el control de la producción y de la distribución, supuestamente para que pudieran oponer resistencia al monopolio de la exhibición, pero al final los empresarios entraron en acuerdos con éste para defender sus pequeñas, pero «seguras» ganancias, si se comparan con las que obtenía Hollywood en el mercado nacional. Fue así como el plan para lograr un cine de calidad –y una renovación de cuadros en la industria– se vino

[18] La Ley de la Industria Cinematográfica (1949), el Reglamento de la Ley de la Industria Cinematográfica (1951), es decir la normatividad que garantizaria la aplicabilidad de dicha ley, y la Ley reformada de la industria cinematográfica (1952) se pueden consultar en Anduiza Valdelamar, 1984, pp. 306-354.

abajo. Y entonces comenzó la debacle del cine mexicano, una que ya ninguno de los presidencialismos posteriores podría contener.

Con tanto despliegue de presidencialismo, ejercido a través de la multitud de entidades que por mandato presidencial intervenían en el cine, la situación pareció volverse cada vez más complicada y difícil de manejar (Heuer, 1964, pp. 222-224). Tanto como antes pidieran protección contra el avasallamiento de Hollywood, miembros de la comunidad cinematográfica (como el escritor/argumentista/adaptador/guionista José Revueltas y realizadores como Miguel Contreras Torres) suplicaron después por protección frente al que consideraban uno de sus grandes males, el llamado monopolio de la exhibición en manos de William Jenkins y sus asociados. Frente a aquellos reclamos de creadores y exhibidores algunos productores mantuvieron sus relaciones comerciales con el empresario, en tanto otra parte de la comunidad cinematográfica vería derrumbarse sus esfuerzos por levantar la industria de la que formaban parte. La creación de una nueva distribuidora de cine mexicano para el mundo, Cinematográfica Mexicana Exportadora (CIMEX, 1953), y el deseo de concretar una mayor cuota de exhibición para el cine nacional, en su propio territorio, mediante el proyecto de una nueva Ley de Cinematografía (1960), fueron parte de la lucha desesperada por robustecer a la industria.

Pero el proyecto de la nueva ley, que impulsó Roberto Gavaldón en sus funciones como diputado, se quedó «congelada», por instrucciones presidencialistas a las cámaras, sumisas y obedientes, como siempre, ante los dictados de su líder máximo. En aquel mismo año de 1960 el Estado mexicano compró el circuito de la exhibición en manos de William Jenkins y sus socios, a la vez que se promulgó una nueva ley, la Ley Federal de Radio y Televisión, con lo cual surgieron esperanzas de una verdadera intervención del Estado mexicano para regular la cultura comunicacional de la sociedad mexicana, con el derecho de acceso a la información, a la cultura y al entretenimiento de calidad como ejes.

Sin embargo, la debacle continuó, pese a ininterrumpidas intervenciones presidencialistas en el cine, de los sucesivos gobiernos que se abordan a continuación en este mismo volumen. No sería pues, sino hasta una nueva etapa de renovado presidencialismo, que el

cine mexicano podría vivir una especie de segunda «época de oro», cuando en el gobierno de Luis Echeverría (1970-1976), surgió el primer «nuevo cine mexicano» de la época contemporánea en el país.

Fuentes consultadas

Anduiza Valdelamar, V. (1984). *Legislación cinematográfica mexicana*. México: Filmoteca de la UNAM (Documentos de Filmoteca, 6).

Archivo General de la Nación, Fondo Presidentes, Fondo Miguel Alemán Valdés. (AGN/MAV). Ciudad de México: México.

Archivos Nacionales de Washington (National Archives and Records Administration o NARA Records). USA/Washington.

Ayala Blanco, J. (1979). *La aventura del cine mexicano (1931-1967)*. México: Posada.

Bodas de Plata de la Universal Films en España. (1946, 22 de septiembre). *El Redondel*, 2ª sección, México, p. 6.

Cook, C. (1998). *A dictionary of Historical Terms*. GB: Macmillan.

Crofts, S. (1998). Concepts of National Cinema. En J. Hill y P. Church Gibson. (Eds.), *Oxford Guide to Film Studies* (385-394). GB: Oxford University Press.

García Riera, E. (1993-1997). *Historia documental del cine mexicano*, 18 vols. 2ª ed. Guadalajara: Universidad de Guadalajara/Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco/CONACULTA/IMCINE.

----------. (1999). *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*. México: Mapa/CONACULTA/IMCINE/Canal 22/Universidad de Guadalajara.

Heuer, F. (1964). *La industria cinematográfica mexicana*. México: Policromía.

Higson, A. (1º de octubre de 1989,). The Concept of National Cinema. *Screen*, vol. 30 (4), pp. 36-47.

Kuhn, Annette y Guy Westwell. (2012). *Dictionary of Film Studies*. GB: Oxford University Press.

La cinta *Cortesana* no gustó en Lima. (26 de noviembre de1948,). *El Redondel*, 2ª sección, México, p. 6.

Lerner de Sheinbaum, B. y Ralsky de Cimet, S. (1976). *El poder de los presidentes. Alcances y perspectivas (1910-1973)*. México: Instituto Mexicano de Estudios Políticos.

McLean, I. (1996). *The Concise Oxford Dictionary of Politics*. GB: Oxford University Press.

Medina, L. (1982). *Historia de la Revolución Mexicana. Civilismo y modernización del autoritarismo 1940-1952*, vol. 20. México: El Colegio de México.

Novo, S. (1994). *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán* (comp. y nota preliminar de José Emilio Pacheco). México: INAH/CONACULTA (Memorias mexicanas).

Paz, O. (1979). *El ogro filantrópico. Historia y política 1971-1978*. México: Joaquín Mortiz.

Peredo Castro, F. (octubre, 2004). La batalla por los estudios Churubusco. El cine mexicano y Hollywood en las contiendas por el control de la producción fílmica para Latinoamérica (1942-1953). *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen* 48. España: Ediciones de la Filmoteca del Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, Generalitat Valenciana, Consejo de Cultura y Educación, pp. 134-153.

----------. (2010). Guerra, cine y persuasión. La propaganda fílmica nazi-fascista durante la Segunda Guerra Mundial. En M. L. Tapia Campos, B. Aguilar Plata y J.A. González Arriaga (Coords.). *El lado oscuro de la persuasión*. México: Comunicación y Política Editores, 2010, pp. 119-155.

----------. (2013). *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta (1946-1952)*. México: CIALC/UNAM.

Quedó constituida la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas. Cuáles son sus fines y quiénes forman su mesa directiva. (1946, 29 de septiembre). *El Redondel*, 2ª sección, México, p. 6.

Salvat Mexicana de Ediciones. (1983). Entrada Presidencialismo. *Enciclopedia Salvat Diccionario*, vol. 10. México: Salvat, p. 2724.

Santiago C. (7 de noviembre de 1948). Llegada a la capital platense del productor de cine mexicano Wallerstein. *El Redondel*, 2ª sección. México, p. 8.

Vargas Llosa: México es la dictadura perfecta. (1990, 1º de septiembre). *El País*, sección. Cultura. Recuperado de: http://elpais.com/diario/1990/09/01/cultura/652140001_850215.html. [revisado el 4 de enero de 2017].

Invocando el artículo 73: paranoias, contradicciones y censura en el cine mexicano de los años de la Guerra Fría

Maximiliano Maza Pérez
Tecnológico de Monterrey

El 1° de diciembre de 1958, en el Palacio de Bellas Artes, Adolfo López Mateos tomaba posesión como el quincuagésimo tercer presidente de los Estados Unidos Mexicanos. Su campaña había transcurrido en medio de protestas y paros laborales promovidos por telegrafistas, petroleros, maestros y ferrocarrileros con el objetivo de obtener mejoras salariales. De acuerdo con una de las tres reglas[1] de la sucesión presidencial en México (Escobedo, 2000), la de no heredar conflictos al nuevo gobernante, los levantamientos fueron fuertemente reprimidos por el gobierno del presidente Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958). El 8 de septiembre del mismo año, el líder magisterial Othón Salazar fue aprehendido junto con los principales miembros de su movimiento; el mismo destino tuvieron los dirigentes ferrocarrileros Demetrio Vallejo y Valentín Campa, detenidos el 28 de marzo de 1959 junto con «15 mil ferrocarrileros en varias ciudades del país» (Carmona, 2018, s. p.), a pocos meses de haber iniciado el régimen de López Mateos (1958-1964).

A pesar de que las luchas de los diferentes gremios se originaron en demandas de tipo económico, no pasó mucho tiempo para que sus reclamos se extendieran hacia la democratización de la vida sindical. Tales pretensiones provocaron una fuerte sacudida en los distintos niveles del aparato gubernamental y, muy particularmente, al interior del gobernante Partido Revolucionario Institucional (PRI). En pleno auge del «milagro mexicano», la clase obrera hacía evidente la creciente desigualdad entre el optimismo de los indicadores macroeconómicos y la áspera realidad de las condiciones laborales. Otro mito que se derrumbaba era el de la fidelidad de los trabajadores a los sindicatos que el PRI había absorbido como parte esencial de su organización partidista.

[1] Las otras dos reglas son: la designación del candidato por parte del presidente en turno y «el despliegue de apoyos y adhesiones de todos los actores y estructuras políticas, hacia quien ha empezado a ser el nuevo eje de la institucionalidad política» (Escobedo, 2000, p. 138).

En un contexto más amplio, el descontento de los obreros mexicanos se manifestaba en un entorno suspicaz hacia una posible intervención de fuerzas ideológicas extranjeras, particularmente aquellas emanadas del socialismo y el comunismo. La detención de Vallejo y Campa fue acompañada de la expulsión de dos diplomáticos de la embajada soviética acusados de financiar y facilitar los movimientos de ambos líderes sindicales (Keller, 2017, pp. 41-42). En las mentes de algunos políticos y empresarios mexicanos, el reciente triunfo de la Revolución cubana presagiaba un inminente contagio de ideas marxistas en fábricas, escuelas, hospitales y otros núcleos de inconformidad civil. Esta preocupación por el papel de los asuntos de carácter internacional en el devenir político mexicano está presente en los primeros párrafos del discurso pronunciado por López Mateos en su toma de posesión.

> En el ámbito internacional, México ha sustentado y seguirá sustentando una posición congruente ante los problemas humanos, y sostiene y sostendrá una doctrina de México sobre las relaciones entre los pueblos: lucha por la concordia, la cooperación y la paz en la justicia por la no intervención y por el respeto recíproco de las naciones [...] Nuestra conducta internacional se ajustará, por consiguiente, a dos normas fundamentales: no aceptar nada que vulnere nuestra soberanía, y no negar nuestro concurso a ningún esfuerzo que pueda servir efectivamente para mejorar la concordia de los países y la condición de vida de los hombres. (Cámara de Senadores de la República Mexicana, 1987, p. 194)

Para el oficialismo mexicano de los años de la Guerra Fría, la defensa de la soberanía nacional justificaba la represión inmediata, contundente y directa de cualquier signo de intervención extranjera en los asuntos públicos del país. En la práctica, sin embargo, las acciones tomadas por el gobierno de López Mateos hacia posibles amenazas de este tipo fueron por demás ambiguas. Si bien México fue uno de los primeros países en reconocer al gobierno revolucionario cubano y el único que rechazó la resolución de la Organización de Estados Americanos (OEA), promovida por el gobierno de Washington, de expulsar a Cuba y obligar a todos sus miembros a romper relaciones con el gobierno de la isla, el gobierno de López Mateos no tuvo inconveniente en disminuir el comercio con La Habana, implantar restricciones para viajar a la isla y ofrecer facilidades a los estadounidenses para que llevaran

a cabo actividades de espionaje hacia Cuba desde territorio mexicano. Keller (2017) sostiene que la explicación de tal ambivalencia radicaba en las percepciones sostenidas por los diferentes actores políticos mexicanos acerca de las semejanzas entre los procesos revolucionarios cubano y mexicano.

> Mientras que algunos veían a la Revolución cubana como un recordatorio de las promesas que la Revolución mexicana aún no había cumplido, muchos otros la percibían como una advertencia de en lo que podía llegar a convertirse una nueva revolución en México. (Keller, 2017, p. 7)

La desconfianza hacia todo lo que pudiese desafiar al discurso nacionalista del oficialismo laboral mexicano, así como las respuestas equívocas del gobierno ante las frecuentes disputas por la hegemonía sindical, se manifestaban también en el gremio cinematográfico. A partir de su origen en 1945, el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) se ostentaba como paradigma de la lucha contra la corrupción y otros vicios del sindicalismo nacional atribuidos al antiguo Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC). Desde la intervención del presidente Manuel Ávila Camacho (1940-1946) para dirimir el conflicto entre ambos gremios, la industria del cine mexicano trabajaba bajo la sospecha de que, tarde o temprano, el frágil equilibrio de poderes sobre el cual se sostenía podía venirse abajo. El laudo presidencial del 3 de septiembre de 1945 que otorgó al STPC la exclusividad para producir largometrajes de ficción, en los estudios de filmación y con los recursos técnicos y artísticos de mayor calidad, había sido impugnado por el STIC casi desde el día de su firma. Ni siquiera el «Pacto de Amistad, Solidaridad y Ayuda Mutua» firmado el 11 de mayo de 1953 entre ambas agrupaciones, que otorgaba al STIC la facultad de filmar cortometrajes de máximo treinta minutos de duración siempre y cuando no fuesen unidos para formar un largometraje, impedía las constantes incursiones de este sindicato en las actividades oficialmente adjudicadas al STPC. Sánchez Oliveira (2003) relata el caso de la filmación de *No te dejaré nunca*, largometraje dirigido por el español Francisco Elías y protagonizado por Anita Blanch y Tito Novaro que fue producido por el STIC de manera subrepticia, bajo la denominación de Compañía Productora, Distribuidora y Exhibidora de Películas (PRODEP).

> Para poder filmar *No te dejaré nunca*, el STIC consiguió un amparo de la Suprema Corte de Justicia de la Nación en contra del laudo del anterior presidente de la república, que delimitaba la actividad gremial del STIC y el STPC, otorgando a este último la exclusividad en la producción de largometrajes. El 1° de diciembre de 1946, un par de días antes que Mateo Alemán [*sic*] tomara posesión como nuevo presidente de la república, se dictó dicha sentencia de amparo. (Sánchez Oliveira, 2003, p. 240)[2]

La realización de la cinta, que logró estrenarse en 1948, terminó provocando el veto definitivo del STPC a su director y dificultades laborales a su actriz protagónica. En contraste, *Raíces*, cinta producida entre 1953 y 1954 por Manuel Barbachano Ponce y dirigida por Benito Alazraki, que contó con apoyo de personal afiliado al STIC, fue estrenada con normalidad el 10 de junio de 1955, exactamente un mes después de haber recibido el premio de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (FIPRESCI, por sus siglas en francés) en el Festival de Cine de Cannes. La película estaba integrada por cuatro cortometrajes unidos en un largometraje, tal como lo prohibía el pacto, y no sólo se exhibió, sino que se mantuvo en cartelera durante seis semanas. Al año siguiente, *Raíces* recibió un premio Ariel especial de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas y su director fue admitido como miembro del STPC. Resulta evidente que la violación del pacto por parte de *Raíces* «no pareció grave, por aislado, y sí laudable» y es muy probable que «el éxito internacional de la película [haya permitido] a Barbachano vencer la oposición a que su película fuera estrenada» (García Riera, 1993, p. 12).

La industria cinematográfica mexicana llegó al sexenio de Adolfo López Mateos envuelta en contradicciones como las que rodearon la realización y el estreno de *Raíces*. Por un lado, la producción de películas realizadas en 1958 había alcanzado la cifra récord de 135 largometrajes, marca que sólo sería superada hasta 2016,[3] cuando se produjeron 162 cintas (PECIME, 2017, s. p.). Sin embargo, el número de largometrajes de ficción rodados con apoyo del STPC, que conformaban la producción regular de la industria, comenzó a disminuir anualmente, al mismo ritmo que aumentaba la producción de

[2] En realidad, el STIC obtuvo dicho amparo el mismo día de la toma de protesta del presidente Miguel (no Mateo) Alemán Valdés (1946-1952).

[3] La marca se volvería a romper al año siguiente, con 175 largometrajes producidos.

seriales filmados con apoyo del STIC. «Hechas en condiciones bastante rudimentarias, y con menos personal técnico que el exigido por el STPC, esas "series" fueron en realidad alentadas por algunos productores –Gregorio Walerstein, sobre todo– para reducir costos» (García Riera, 1998, p. 211). Las series del STIC resultaron ser un gran negocio para sus productores, al grado de que su producción llegó a superar a la de los largometrajes regulares en 1969.

Otro tipo de producción fílmica, también realizada al margen del sindicato oficial de la industria, irrumpió con fuerza en la cinematografía mexicana durante 1958. De acuerdo con García Riera (1994, p. 153), en aquel año se produjeron cuatro largometrajes de ficción no seriados con apoyo de personal afiliado al STIC:[4] *Los pequeños gigantes* (estrenado en 1960), *Paraíso escondido* (estrenado en 1962), *El brazo fuerte* (estrenado hasta 1974) y *La gran caída/The Big Drop* (nunca estrenado en México). El prolongado retraso del estreno de *El brazo fuerte* revela, de nueva cuenta, que las contradicciones entre la ley y las prácticas discrecionales de la industria fílmica nacional constituyeron la norma, más que la excepción, durante los periodos gubernamentales de Adolfo López Mateos y de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970).

De acuerdo con el pacto suscrito entre el STPC y el STIC, *Los pequeños gigantes*, *Paraíso escondido* y *El brazo fuerte* no debieron filmarse, mucho menos exhibirse comercialmente. Sin embargo, sólo a *El brazo fuerte* se le negó la autorización de exhibición, lo que provocó que formara parte del conjunto más emblemático de casos de censura cinematográfica de la época del «milagro mexicano», junto con *La sombra del caudillo* (1960) de Julio Bracho y *Rosa Blanca* (1961) de Roberto Gavaldón.

Al comparar la censura ejercida contra de *El brazo fuerte* con los casos de las películas dirigidas por Bracho y Gavaldón, saltan a la vista algunas inconsistencias de criterio. A diferencia de *La sombra del caudillo*, cuya prohibición se produjo después de obtener la autorización para ser exhibida comercialmente (De la Vega Alfaro, 2012,

[4] Tanto García Riera (1998) como De la Vega Alfaro (2017) denominan a esta producción fílmica como «independiente». Sin embargo, el término es utilizado por ambos historiadores para referirse a películas filmadas fuera de la esfera de control del STPC, pero con apoyo del STIC, por lo que dicha independencia fue relativa a uno de los sindicatos oficiales de la industria cinematográfica mexicana.

p.112), *El brazo fuerte* recibió el rechazo frontal y tajante de la Dirección General de Cinematografía (DGC) de la Secretaría de Gobernación (SEGOB), oficina encargada de otorgar los permisos de exhibición durante los sexenios de López Mateos y Díaz Ordaz.[5] Por otra parte, mientras que el estreno de *Rosa Blanca* no se autorizó a pesar de contar con la aprobación de la mayoría de los supervisores de la DGC, la prohibición de estrenar *El brazo fuerte* se basó en la negativa unánime de los dictámenes emitidos por el equipo de supervisión, el cual estaba integrado prácticamente por las mismas personas que autorizaron el estreno de *La sombra del caudillo* y votaron, en su mayoría favorablemente, por la exhibición de *Rosa Blanca*.

¿Cuáles fueron los criterios esgrimidos por los supervisores de la DGC para negar el permiso de exhibición a *El brazo fuerte* de manera tan contundente? ¿A qué se debió el rechazo unánime a su estreno? ¿Se consideró que la película infringía los límites de la libertad de expresión para calumniar, hacer apología del delito y del vicio o atacar el orden y la paz públicos, tal como lo establecía el Reglamento de la Ley de la Industria Cinematográfica vigente en aquellos años? El análisis del discurso ideológico de la película, así como la revisión del medio ambiente sociopolítico de la época en que fue producida, permiten ofrecer algunas interpretaciones sobre las razones que condujeron a uno de los actos de censura más prolongados de la historia del cine mexicano.

Producida por Rebeca Salinas de Duff y el artista plástico Norman Millet Thomas, un matrimonio de estadounidenses radicados en Cuernavaca, *El brazo fuerte* fue dirigida por el documentalista holandés Giovanni Korporaal, colaborador de Teleproducciones, S.A., empresa de Manuel Barbachano Ponce, productor de la mencionada *Raíces* (Ciuk, 2009, p. 436). Con base en un argumento de Juan de la Cabada, escritor y activista político de izquierda, la cinta de Korporaal se inserta en la tradición cinematográfica mexicana sobre los abusos de poder cometidos por caciques y otras figuras de autoridad en el ámbito rural. Desde *Mi candidato* (1938) de Chano

[5] Durante el periodo revisado para el presente capítulo, la Secretaría de Gobernación fue dirigida por Gustavo Díaz Ordaz, de 1958 a 1963, y por Luis Echeverría Álvarez, de 1963 a 1969. Ambos pasaron de la Secretaría a ser candidatos a la Presidencia de México. Al iniciar su campaña, Echeverría fue relevado del cargo por Mario Moya Palencia, quien había sido director de Cinematografía de 1964 a 1969, y quien fue titular de la SEGOB desde 1969 hasta 1976.

Urueta, hasta *La ley de Herodes* (1999) y *El infierno* (2010) de Luis Estrada, el hombre de campo, poderoso y corrupto, ha sido representado en películas como *El jefe máximo* (1940) y *¡Así se quiere en Jalisco!* (1942) de Fernando de Fuentes; *Río Escondido* (1948) de Emilio *Indio* Fernández; *Rosauro Castro* (1950) y *El rebozo de Soledad* (1952) de Roberto Gavaldón; *Calzonzin Inspector* (1974) de Alfonso Arau; *Las fuerzas vivas* (1975) de Luis Alcoriza y *El lugar sin límites* (1978) de Arturo Ripstein, entre otras.

La historia de *El brazo fuerte*, en la que un cadenero[6] de segunda clase se convierte en cacique de un pueblo gracias a que sus habitantes creen que es un ingeniero importante que recibe órdenes directas del presidente de la república, guarda mucha semejanza con las tramas de *El jefe máximo* y *Calzonzin Inspector*, ambas inspiradas en mayor o menor grado en *El inspector* (1836) de Nikolái Gogol, comedia satírica donde las corruptas autoridades de una aldea rusa confunden a un funcionario menor con el inspector que viaja desde San Petersburgo para investigarlos. Al igual que Juan Vargas (Damián Alcázar) de *La ley de Herodes* y Benny García de *El infierno* (de nuevo, Damián Alcázar), Agileo Barajas (Leandro Morett), protagonista de *El brazo fuerte*, es presentado inicialmente como un hombre anodino y, hasta cierto punto, ingenuo, que se transforma en un corrupto oligarca, gracias a la red de complicidades y conveniencias que se teje alrededor suyo.

El proceso que retrasó por más de una década el estreno de *El brazo fuerte* inició el 27 de febrero de 1959, cuando el cineasta Roberto Gavaldón,[7] entonces diputado federal y secretario general del STPC, envió una carta a Jorge Ferretis, Director General de Cinematografía de la SEGOB, en la cual denunciaba el apoyo brindado por la Sección 49 del STIC a la filmación de *El brazo fuerte* y la consecuente violación del pacto existente entre ambos sindicatos. La carta terminaba solicitando a Ferretis «no conceder la autorización necesaria para la exhibición de la película [...] hasta en tanto se aclare la situación de la misma respecto a este Sindicato [...]» (De la Vega Alfaro, 2017, p. 85).

[6] Persona encargada de manejar la cadena usada por el agrimensor para las mediciones topográficas (Diccionario de la Lengua Española, 2017).

[7] Irónicamente, dos años después, el propio Gavaldón experimentaría en carne propia los efectos de la censura hacia *Rosa Blanca*, la cual se estrenaría hasta el 20 de julio de 1972.

Aunque De la Vega Alfaro no da cuenta de la respuesta de Ferretis a la solicitud de Gavaldón, sí identifica a la escritora Guadalupe Dueñas y a Lidia Quiroz como las funcionarias de la DGC que negaron el permiso de exhibición a *El brazo fuerte* en 1959, bajo el pretexto de que violaba el artículo 73 del Reglamento de la Ley de la Industria Cinematográfica[8] referente a los ataques al orden y a la paz públicos. Dicho artículo, integrado por siete incisos, detalla las acciones susceptibles de ser interpretadas como agresiones, las cuales van, desde las injurias a la nación mexicana, hasta la propagación de noticias falsas que puedan conducir al «alza o baja de precios de las mercancías» (Secretaría de Gobernación, 6 de agosto de 1951, p. 12).

El texto del artículo 73 es explícito en cuanto a que sus prohibiciones son motivadas por la defensa de la soberanía nacional. Los ataques al orden y a la paz públicos se llevan a cabo, de acuerdo con el primer inciso II, «cuando se desprestigie, ridiculice o se propague la destrucción de las instituciones fundamentales del país» o, como señala el inciso II, «cuando se injurie a la Nación Mexicana o a las entidades políticas que la forman» (Secretaría de Gobernación, 6 de agosto de 1951, p. 12). Los demás incisos se refieren a los ataques dirigidos hacia el ejército, la guardia nacional, las autoridades del país, los cuerpos públicos colegiados, las naciones amigas y sus gobernantes o representantes, así como a la promoción de la anarquía, el motín, la sedición o rebelión y el desobedecimiento de las leyes. Ninguna de estas situaciones se representa en *El brazo fuerte*, ni existe en el filme alusión alguna, directa o indirecta, a incidentes, reales o hipotéticos, como los descritos en el artículo 73 del mencionado reglamento.

En los títulos iniciales de la película, entre la lista del reparto y el crédito a Juan de la Cabada como argumentista, aparece una le-

[8] Promulgado el 5 de julio de 1951, año y medio después de la entrada en vigor de la Ley de la Industria Cinematográfica, el Reglamento otorgaba a la SEGOB, por conducto de la DGC, todas las facultades «para la resolución de los problemas relativos a la cinematografía» (Secretaría de Gobernación, 6 de agosto de 1951, p. 2). Sin definir el número de sus integrantes, el Reglamento atribuía al Departamento de Supervisión de la DGC las responsabilidades de autorizar la exhibición, importación y exportación de películas nacionales y extranjeras y vigilar la explotación comercial de éstas. Los capítulos Décimo y Undécimo, artículos 62 a 86, reglamentaban las actividades del Departamento de Supervisión. La ley estuvo vigente desde 1951 hasta 1992, cuando fue derogada y sustituida por la Ley Federal de Cinematografía.

yenda que advierte que *El brazo fuerte* «es una sátira de un país imaginario. Cualquier semejanza con personas, lugares y [*sic*] instituciones es pura coincidencia». Con base en esta aclaración, no puede existir certeza de que la película intente desprestigiar o ridiculizar a las instituciones fundamentales del país y por ende atacar el orden o la paz de la nación mexicana. De ahí que, aunque resulta innegable que la cinta expresa una mexicanidad descarada a través de sus personajes y diálogos, y que sus decorados, fotografía y vestuario responden a la tradición impuesta por el cine mexicano clásico para las historias ambientadas en las zonas rurales, tales elementos son insuficientes para acusar a *El brazo fuerte* de ser una película subversiva y peligrosa para la estabilidad política del país. Sostener dicha acusación equivaldría a equiparar al cacicazgo y a la corrupción con los ideales políticos de la nación mexicana.

Fuese para castigar la violación del pacto firmado entre el STPC y el STIC, o porque el comité de supervisión de la Dirección General de Cinematografía genuinamente consideró que *El brazo fuerte* constituía un ataque dirigido a las instituciones mexicanas, la autorización para exhibir la cinta fue nuevamente denegada el 19 de febrero de 1963 por las mismas Dueñas y Quiroz, así como por Marco Antonio Millán y Salvador López de Ortigosa (De la Vega Alfaro, 2017, pp. 87-88). A diferencia de cuando se dio la primera negativa, en esta segunda ocasión ya se habían zanjado los desacuerdos entre los dos sindicatos por la filmación de la película, gracias a la firma de un convenio que retribuiría económicamente al STPC una vez que la cinta hubiese sido exhibida de forma comercial. A pesar de ello, la prohibición para estrenarla se prolongó hasta el 15 de agosto de 1972, trece años después de la primera solicitud. En esa fecha, la película fue evaluada una vez más y, a final de cuentas, únicamente hizo falta la autorización de una sola persona, Alberto Zuckermann, para permitir la exhibición comercial de *El brazo fuerte*, lo cual sucedió el 10 de enero de 1974 (De la Vega Alfaro, 2017, p. 92).

La reiterada negativa para otorgar el permiso de exhibición a *El brazo fuerte* parece estar ligada a una de las claves del nacionalismo mexicano, la de ser «la expresión de una reacción frente a un desafío extranjero, sea éste cultural, económico o político, que se considera una amenaza para la integridad o la identidad nativas» (Brading, 2009, p. 11). Tal desafío se manifiesta a través del conte-

La demagogia electoral es uno de los temas de *El brazo fuerte*.

Agileo Barajas, el corrupto protagonista de *El brazo fuerte*.

El brazo fuerte retrata sin pudor la intrincada relación entre política y corrupción.

El brazo fuerte es una aguda sátira sobre el caciquismo mexicano.

nido de una determinada forma de expresión, el cual es enunciado por una entidad que posee atributos que son percibidos como una amenaza, en un contexto que favorece el enfrentamiento por encima del diálogo y la concordia.

Mediante fuertes dosis de sátira y humor negro, *El brazo fuerte* se burla del solemne discurso nacionalista acostumbrado en el cine mexicano de ambiente rural. Desde el punto de vista ideológico, el nacionalismo mexicano siempre ha abrevado en las fuentes de la historia nacional y los mitos fundacionales de una sociedad que busca inspiración en el pasado para expresar su identidad en el presente y proponer su rumbo hacia el futuro. De los Reyes (1997) sostiene que la principal forma de expresión cinematográfica del nacionalismo en México se dio a través de una corriente costumbrista inscrita en el romanticismo:

> [El nacionalismo cinematográfico] había sido un movimiento fuertemente conservador y moralista al tratar de despertar sentimientos de vínculos de defensa de la nación preservando el pasado, aferrándose a él, negando y soslayando los cambios que la Revolución había operado en la sociedad y defendiendo el orden establecido. (De los Reyes, 1997, p. 186)

En el cine mexicano, el costumbrismo romántico cultivado por directores como Miguel Contreras Torres, Fernando de Fuentes, Emilio *Indio* Fernández y Juan Bustillo Oro, se conectó profundamente con los procesos de construcción de la identidad colectiva nacional. El revolucionario, el charro y la campesina humilde, abnegada pero orgullosa, terminaron por convertirse en arquetipos de los mexicanos, mientras que el paisaje rural se instituyó como el elemento alrededor del cual se aglutinaron todas las corrientes del nacionalismo.

Como farsa costumbrista, *El brazo fuerte* increpa y cuestiona la artificialidad del romanticismo, a través de la sustitución de la realidad idealizada por la simbolización del trasfondo y de lo oculto. El espacio discursivo en el que se desarrollan los eventos de la película se manifiesta en la pantalla como una representación heterotópica (Foucault, 1999) de la vida y costumbres de un típico pueblo de cualquier melodrama ranchero del cine nacional, como en una especie de imagen deforme del idílico edén campirano de películas

como *Allá en el Rancho Grande* (1936) de Fernando de Fuentes o *¡Qué lindo es Michoacán!* (1943) de Ismael Rodríguez.

Es comprensible que *El brazo fuerte*, una película realizada al margen de la industria oficial, en flagrante violación de un absurdo pacto proteccionista, causara malestar entre quienes la consideraron una provocación, al presentar el retrato de una ficticia comunidad rural en la que la corrupción, el cinismo y el tráfico de influencias constituyen las claves para sobrevivir, como si fuese el microcosmos de todos los pueblos de México. También es probable que, al ser una película producida, dirigida y fotografiada[9] por un grupo de extranjeros radicados en México, con base en un argumento escrito por un antiguo miembro del Partido Comunista Mexicano (PCM)[10], se activara, entre los funcionarios de la SEGOB que negaron el permiso de exhibición a la cinta de Korporaal por más de una década, la percepción de que la película representaba una amenaza a las instituciones fundamentales del país. Sin embargo, ni el discurso ideológico de la película, ni la naturaleza de la entidad que lo enuncia constituyen, por sí solos, las únicas explicaciones para su prolongada censura. Una clave podría localizarse en la manera como los gobiernos mexicanos que perpetuaron la prohibición de *El brazo fuerte*, *La sombra del caudillo* y *Rosa Blanca* interpretaron el auge del comunismo en América Latina como signo del fracaso del discurso nacionalista emanado de la Revolución mexicana.

Keller (2017) considera que la Guerra Fría irrumpió en México el 18 de abril de 1961, fecha en que tropas de cubanos exiliados y entrenados en los Estados Unidos atacaron la Bahía de Cochinos, en Cuba. Aquel día, el expresidente Lázaro Cárdenas del Río (1934-1940) abordó un avión privado con destino a La Habana «para pelear junto a Fidel Castro» (Keller, 2017, p. 1). El avión nunca llegó a despegar porque un contingente de soldados lo interceptó y obligó a Cárdenas a descender, por órdenes del presidente López Mateos. A partir de ese día, el involucramiento de México en uno de los mayores conflictos políticos e ideológicos de la posguerra resultó in-

9 La fotografía de *El brazo fuerte* corrió a cargo del alemán Walter Reuter.

10 Juan de la Cabada mantenía una estrecha amistad con el pintor muralista David Alfaro Siqueiros, quien fue encarcelado por el gobierno mexicano en 1960, acusado de promover la disolución social (Keller, 2017, p. 53).

evitable y alcanzó su momento más álgido el 2 de octubre de 1968, durante el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz.

En los poco más de siete años que transcurrieron desde lo de Bahía de Cochinos y la masacre de Tlatelolco, la paranoia anticomunista creció exponencialmente entre los funcionarios del gobierno mexicano. Una oficina del gobierno mexicano particularmente sensible a esos temas era la Secretaría de Gobernación, donde se supervisaban los asuntos relacionados con la seguridad nacional además del quehacer cinematográfico. La proliferación de movimientos de protesta de la década anterior no había sido sofocada por completo y, a diferencia de los levantamientos de otras épocas, el componente ideológico de la nueva oposición era percibido como antimexicano por las autoridades del gobierno:

> Bajo Díaz Ordaz, la Guerra Fría de México escaló hasta convertirse en un círculo vicioso en el que la manera en que gobierno trataba a sus propios ciudadanos los impulsaba a participar en grupos de oposición en el ámbito doméstico y en esfuerzos de solidaridad internacional, lo cual a su vez inspiraba a las autoridades a recurrir a nuevos actos de represión y violencia. (Keller, 2017, p. 168)

Collado Herrera (2017), Keller (2017) y Morley (2006, 2008) argumentan que, además, el temor ante la propagación del comunismo en América Latina era una preocupación compartida por los gobiernos de México y los Estados Unidos, sobre todo a partir del acercamiento entre Fidel Castro y la Unión Soviética, iniciado en 1961. La inquietud provocó que ambos gobiernos desarrollaran una extraordinaria cooperación entre sus agencias de seguridad. Particularmente, una figura fundamental para estrechar los lazos de ambos gobiernos en materia de seguridad fue Winston Scott, director de la oficina de la CIA en México de 1956 a 1969, quien cultivó la amistad de López Mateos y Díaz Ordaz.

> Scott montó una red de inteligencia llamada LITEMPO en 1960, que reclutó a doce altos funcionarios. Está documentado que Gustavo Díaz Ordaz, como secretario de Gobernación de Adolfo López Mateos, era LITEMPO-2, Luis Echeverría Álvarez, subsecretario de Gobernación, LITEMPO-8, Fernando Gutiérrez Barrios, subdirector de la Dirección Federal de Seguridad, LITEMPO-4 y, de acuerdo con Jefferson Morley, [...] Adolfo López Mateos, antes de asumir la Presidencia,

también formó parte de esta red con el nombre de LITENSOR. (Collado Herrera, 2017, pp. 165-166)

Luego de su toma de posesión como presidente de México, el 1° de diciembre de 1964, la postura anticomunista de Gustavo Díaz Ordaz se volvió más radical. El frustrado asalto al cuartel militar de Madera, Chihuahua, el 23 de septiembre de 1965, por parte de un grupo de guerrilleros[11] «que habían estudiado en el manual de guerra de guerrillas escrito por Ernesto *Che* Guevara» (Redacción, 23 de septiembre de 2016, s. p.), hizo sonar las alarmas dentro del aparato gubernamental. A partir de entonces, el presidente desarrolló una convicción absoluta de que en México se gestaba una conjura para desestabilizar al país, con el apoyo de los gobiernos de La Habana y Moscú. Los informes de los equipos de inteligencia de la SEGOB, junto con la información que recibía del gobierno de los Estados Unidos, contribuyeron a alimentar la paranoia de Díaz Ordaz y lo empujaron a llevar a cabo acciones cada vez más drásticas en lo que respecta a la seguridad nacional.

La misma inflexibilidad se manifestó en la supervisión de la cinematografía. Las tres cintas prohibidas durante la Guerra Fría en México corresponden a distintas facetas del imaginario construido por el gobierno mexicano sobre la subversión promovida desde el extranjero y castigada por el Reglamento de la Ley de la Industria Cinematográfica: «cuando se ataque a los cuerpos públicos colegiados, al Ejército o Guardia Nacional o a los miembros de aquéllos y ésta con motivo de sus funciones» (*La sombra del caudillo*); «cuando se injurie a las naciones amigas, a los soberanos o jefes de ellas o a sus legítimos representantes en el país» (*Rosa Blanca*); en resumen, «cuando se injurie a la Nación Mexicana» (*El brazo fuerte*) (Secretaría de Gobernación, 6 de agosto de 1951, p. 12).

Belmonte Grey (2016) ofrece un análisis sobre cómo funcionó la aparente contradicción entre las políticas gubernamentales del presidente Lázaro Cárdenas y el auge de la comedia ranchera, cuyo discurso ideológico parecía completamente opuesto al del proyecto de nación promovido por el gobierno mexicano de 1934 a 1940. Esta explicación puede arrojar luz sobre por qué duró tanto tiempo

[11] Los rebeldes eran comandados por Arturo Gámiz García y Pablo Gómez Ramírez, dos profesores miembros del Partido Popular Socialista (PPS).

la prohibición de exhibir *El brazo fuerte*, *La sombra del caudillo* y *Rosa Blanca*, e incluso las razones por las que tres décadas después se intentó censurar a *La ley de Herodes* (Betancourt, 19 de febrero de 2000; Olmos Cruz, 30 de diciembre de 1999).

> El cine de la comedia ranchera [...] buscó en el pasado de la hacienda tradicional porfirista el medio para enfrentarse a los problemas de la modernización [...] El patrón iba a convertirse en representante al mismo tiempo del amo de la casa grande y del presidente del Estado revolucionario protector de su pueblo. En una sociedad en la que la mayoría de la población vivía en el medio rural, concretar la abstracción del Estado en una persona física cercana al universo de los campesinos debería permitir el establecimiento de un nexo con la nación más claro y bien definido. (Belmonte Grey, 2016, p. 190)

Desde esta perspectiva, burlarse del cacique desvergonzado, desenmascarar al revolucionario traidor, o denunciar al extranjero explotador, significaba no «evitar los roces con la historia nacional» (Belmonte Grey, 2016, p. 181) y equivalía a buscar un enfrentamiento directo con el presidente. Para cuando gobernaba Gustavo Díaz Ordaz, la ficción inventada por el cine mexicano durante la década de 1930 se había transformado en historia y cualquier intento de señalar su naturaleza de mito se consideraba merecedor del castigo con el que se condenó, por varias décadas, a las películas de Julio Bracho, Roberto Gavaldón y Giovanni Korporaal.

Conclusiones

El análisis del discurso enunciado por *El brazo fuerte* (1958), así como la revisión del medio ambiente sociopolítico de la época en que fue producida, permiten ofrecer algunas interpretaciones sobre las razones que motivaron su prolongada censura. Por una parte, es innegable que la ideología de la película de Giovanni Korporaal interpela y se opone al discurso nacionalista asociado con el cine mexicano de ambiente rural desde la década de 1930. La cinta recurre a la farsa y a una serie de elementos narrativos de carácter simbólico que cuestionan y replantean la artificialidad del estilo costumbrista romántico típico de los melodramas rancheros del cine mexicano. En este sentido, la película ofrece una imagen deformada del campo mexicano, sus personajes y costumbres, que ridiculiza la visión idílica sobre dicho espacio discursivo impuesta por el

cine de Fernando de Fuentes y Emilio *Indio* Fernández, entre otros directores de la época clásica del cine nacional. Como resultado de la estrategia discursiva del filme, una de las principales aportaciones narrativas y estéticas de *El brazo fuerte* al cine mexicano es haber establecido una forma de presentar los temas políticos desde una perspectiva crítica, recurso que sería retomado, a lo largo de las siguientes décadas, en películas como *Calzonzin Inspector* (1974) de Alfonso Arau, *Las fuerzas vivas* (1975) de Luis Alcoriza o *La ley de Herodes* (1999) y *El infierno* (2010) de Luis Estrada.

Por otro lado, distintos estudios sobre la colaboración del gobierno mexicano en los esfuerzos de los Estados Unidos por detener la propagación del comunismo en América Latina durante las décadas de 1950 y 1960 (Collado Herrera, 2017; Keller, 2017; Morley, 2006, 2008) coinciden en afirmar que los funcionarios mexicanos colaboraron con sus colegas norteamericanos a partir de la creencia de que México se había convertido, por efecto de contagio, en el siguiente escenario de la conspiración internacional comunista promovida por Cuba y la Unión Soviética. Esta visión paranoica fue especialmente aguda entre los responsables de supervisar la seguridad interior del país durante los sexenios de Adolfo López Mateos (1958-1964) y Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970). Particularmente, las acciones de Díaz Ordaz, quien encabezó la Secretaría de Gobernación antes de asumir la presidencia, contribuyeron enormemente a enrarecer el clima político mexicano por más de una década. Que la Dirección General de Cinematografía, oficina encargada de autorizar y supervisar la exhibición de cine en México, estuviese localizada en la misma sede que los servicios de inteligencia civil, pudo haber contribuido a incrementar la suspicacia de sus supervisores hacia aquellas películas con tratamiento crítico de los temas políticos, como *El brazo fuerte*, *La sombra del caudillo* y *Rosa Blanca*, independientemente que sus historias se basaran en hechos reales o en eventos creados a partir de la ficción.

Finalmente, la reflexión de Belmonte Grey (2016) sobre la yuxtaposición cinematográfica de las figuras «del amo de la casa grande y del presidente del Estado revolucionario protector de su pueblo» (p. 190) ofrece una explicación sobre las razones que condenaron a cintas como *El brazo fuerte* a no ser exhibidas durante mucho tiempo. Para

el gobierno mexicano, enredado entre las paranoias y contradicciones de la Guerra Fría, cualquier enfrentamiento con la máxima figura de autoridad, así fuese a través de la trama de una película, era un acto que merecía la máxima condena posible. Para el cine, el castigo sería la censura. Para muchos de quienes lucharon por sus derechos, por la libertad, la justicia y la democracia, la pena sería la muerte.

Fuentes consultadas

Alazraki, B. (Director). (1955). *Raíces* [Película]. México: Teleproducciones, S.A.

Alcoriza, L. (Director). (1975). *Las fuerzas vivas* [Película]. México (CONACINE), Unifilms.

Arau, A. (Director). (1974). *Calzonzin Inspector* [Película]. México: (CONACINE), Estudios Churubusco Azteca.

Belmonte Grey, C. A. (2016). El cine de la comedia ranchera durante el socialismo a la «mexicana». *Revista de El Colegio de San Luis, 6* (11), 176-205. Recuperado el 12 de septiembre de 2018, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-899X2016000100176&lng=es&tlng=es.

Betancourt, J. (19 de febrero de 2000). La ley de Herodes. *Proceso*. Recuperado el 15 de septiembre de 2018, de https://www.proceso.com.mx/182673/la-ley-de-herodes-no-1216

Bracho, J. (Director). (1960/1990). *La sombra del caudillo* [Película]. México: Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC).

Brading, D. (2009). *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. México: Ediciones Era.

Butler, H. (Director). (1960). *Los pequeños gigantes* [Película]. México: Producciones Olmeca.

Cámara de Senadores de la República Mexicana. (1987). *Planes en la Nación Mexicana. Libro Diez: 1941-1987*. México: Dirección de Publicaciones de la Coordinación de Información y Relaciones Públicas del Senado de la República. Recuperado el 20 de mayo de 2018, de https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/6/2720/3.pdf

Carmona, D. (2018). Demetrio Vallejo encabeza el nuevo comité ejecutivo del sindicato de ferrocarrileros. *Memoria Política de México*. Recuperado el 7 de julio de 2018, de http://www.memoriapoliticademexico.org/Efemerides/8/28081958.html

Ciuk, P. (2009). Giovanni Korporaal Amandeheynnaux. En P. Ciuk, *Diccionario de directores del cine mexicano, tomo I A-L*. México: CONACULTA/IMCINE/Dirección General de Publicaciones, pp. 435-436.

Collado Herrera, M. (2017). La Guerra Fría, el movimiento estudiantil de 1968 y el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz. La mirada de las agencias de seguridad de Estados Unidos. *Secuencia, 0* (98), 158-203. Recuperado el 12 de septiembre de 2018, de http://secuencia.mora.edu.mx/index.php/Secuencia/article/view/1394/1667

De Fuentes, F. (Director). (1942). *¡Así se quiere en Jalisco!* [Película]. México: Fernando de Fuentes, Producciones Grovas.

----------. (1940). *El jefe máximo* [Película]. México: Financiera de Películas.

----------. (1936). *Allá en el Rancho Grande* [Película]. México: Antonio Díaz Lombardo, Alfonso Rivas Bustamante, Fernando de Fuentes.

De la Vega Alfaro, E. (2017). *Cine, política y censura en la era del Milagro Mexicano*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.

----------. (2012). *La revolución traicionada. Dos ensayos sobre cine, literatura y censura*. México: UNAM.

----------. (2005). Roberto Gavaldón: apuntes biofilmográficos. En E. De los Reyes, A. (1997). *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México: Trillas.

----------. (2005). Roberto Gavaldón: apuntes biofilmográficos. En: *Roberto Gavaldón. Director de cine*. México: CONACULTA/Océano/Cineteca Nacional, pp. 17-82.

De los Reyes, A. (1997). *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México: Trillas.

Escobedo, J. F. (2000). *Resonancias del México autoritario*. México: Universidad Iberoamericana, UNESCO, Fundación Manuel Buendía.

Elías, F. (Director). (1948). *No te dejaré nunca* [Película]. México: Compañía Productora, Distribuidora y Exhibidora de Películas (PRODEP).

Estrada, L. (Director). (2010). *El infierno* [Película]. México: Bandidos Films, (IMCINE), Foprocine, Gobierno de la Ciudad de México, FONCA.

----------. (1999). *La ley de Herodes* [Película]. México: Altavista Films, Bandidos Films, (IMCINE), Nu Visión.

Fernández, E. (1948). *Río Escondido* [Película]. México: Producciones Raúl de Anda.

Foucault, M. (1999). Espacios diferentes. En M. Foucault, *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales Volumen III*. España: Paidós, pp. 431-441.

García Riera, E. (1998). *Breve historia del cine mexicano, primer siglo: 1897-1997*. México: IMCINE/Mapa.

----------. (1994). *Historia documental del cine mexicano, tomo 9 (1957-1958)*. México: CONACULTA/IMCINE, Universidad de Guadalajara, Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco.

----------. (1993). *Historia documental del cine mexicano, tomo 7 (1953-1954)*. México: CONACULTA/IMCINE, Universidad de Guadalajara, Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco.

----------. (1992). *Historia documental del cine mexicano, tomo 3 (1943-1945)*. México: CONACULTA/IMCINE, Universidad de Guadalajara, Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco.

Gavaldón, R. (Director). (1961/1972). *Rosa Blanca* [Película]. México: Clasa Films Mundiales.

----------. (1952). *El rebozo de Soledad* [Película]. México: Cinematográfica Televoz, Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC).

----------. (1950). *Rosauro Castro* [Película]. México: Cinematográfica Azteca.

González de León, J., y Gold, M. (Directores). (1958). *La gran caída/The Big Drop* [Película]. México/Estados Unidos: Myron J. Gold.

Keller, R. (2017). *Mexico's Cold War: Cuba, the United States, and the Legacy of the Mexican Revolution*. New York, NY: Cambridge University Press.

Korporaal, G. (Director). (1958/1974). *El brazo fuerte* [Película]. México: Reco Films.

Morley, J. (2008). *Our Man in Mexico: Winston Scott and the Hidden History of the* CIA. EUA: The University of Kansas.

----------. (18 de octubre de 2006). LITIEMPO: Los ojos de la CIA en Tlatelolco. *The National Security Archive*. Recuperado el 5 de septiembre de 2018, de https://nsarchive2.gwu.edu//NSAEBB/NSAEBB204/index2.htm

Olmos Cruz, A. (30 de diciembre de 1999). La censura en el cine nacional, más presente que nunca. *El Universal*. Recuperado el 15 de septiembre de 2018, de http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/2516.html

Redacción. (23 de septiembre de 2016). A 51 años del ataque al Cuartel de Madera. *Tiempo.* Recuperado el 5 de septiembre de 2018, de http://tiempo.com.mx/noticia/53934-a_51_anos_del_ataque_al_cuarte/1

Ripstein, A. (Director). (1978). *El lugar sin límites* [Película]. México: Corporación Nacional Cinematográfica de los Trabajadores y el Estado II.

Rodríguez, I. (Director). (1943). *¡Qué lindo es Michoacán!* [Película]. México: Producciones Rodríguez Hermanos.

Sánchez Oliveira, E. (2003). *Aproximación histórica al cineasta Francisco Elías Riquelme*. Sevilla, España: Universidad de Sevilla.

Secretaría de Gobernación. (6 de agosto de 1951). Reglamento de la Ley de la Industria Cinematográfica. En *Diario Oficial de la Federación*. Recuperado el 8 de septiembre de 2018, de http://dof.gob.mx/nota_to_imagen_fs.php?codnota=4487962&fecha=06/08/1951&cod_diario=190580

Sevilla, R., y De la Serna, M. (Directores). (1962). *Paraíso escondido* [Película]. México: Alianza Cinematográfica.

Urueta, C. (Director). (1938). *Mi candidato* [Película]. México: ARB.

«El cine de papá ha muerto, es nuestro turno». El impacto de la cultura cinematográfica de los años sesenta en el relevo generacional del cine mexicano durante el sexenio de Luis Echeverría Álvarez

Yolanda Minerva Campos García
Universidad de Guadalajara

La producción de cine en México durante el gobierno de Luis Echeverría Álvarez tuvo rupturas significativas en el desarrollo de la industria cinematográfica. La presencia del Estado se manifestó de manera más contundente al participar en las tres áreas de la producción, una situación que no tenía precedentes.

Los cambios estructurales de la industria fueron el síntoma de nuevos tiempos, acordes con la política de «apertura» que permeó el discurso del nuevo presidente. Echeverría iniciaba su periodo presidencial en un clima de crisis institucional y de desconfianza motivada por los acontecimientos del sexenio anterior: la represión estudiantil de la noche de Tlatelolco, llevada a cabo el 2 de octubre de 1968, cuando se desempeñaba como secretario de Gobernación.

La retórica de la «apertura» alcanzó a la cinematografía y nuevos directores pudieron debutar en la industria del cine, finalmente se logró el esperado relevo generacional. Jóvenes cineastas con alguna experiencia detrás de las cámaras entraron en escena –nunca mejor dicho– para proponer, con frescura, nuevos tratamientos de los géneros tradicionales y explorar temáticas más acordes con sus preocupaciones juveniles, no exentas de crítica social.

Esto no hubiera sido posible sin el empuje de la cultura cinematográfica que se gestó en la década anterior: la influencia del grupo Nuevo Cine y la revista con el mismo nombre; la fundación de la primera escuela de cine del país, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos; los concursos de cine experimental; la

afluencia de los cineclubs universitarios, todo esto impactó en la formación de la nueva generación de cineastas.

El sexenio echeverrista se ha convertido en un hito en la historiografía del cine mexicano. En la literatura sobre el periodo encontramos diferentes posturas que cuestionan los límites y alcances de la tan mencionada «apertura». Sin embargo, consideramos que un aspecto que no se debe obviar es el relevo generacional, que en retrospectiva lo podemos ver como un grupo consecuente con su vocación fílmica, que produjo proyectos con una clara y significativa autoría.

La savia nutricia. El empuje de la cultura cinematográfica de los años sesenta

Los procesos históricos pocas veces pueden medirse en términos de fronteras temporales rígidas, pues su gestación y proceso obedecen a un tiempo histórico construido con acontecimientos y rupturas que nos indican momentos de maduración que dan paso de una etapa a otra y, sólo cuando se ha rebasado la anterior, podemos verla superada.

Con una mirada retrospectiva encontramos que la historia de las instituciones en México puede observarse como un flujo continuo pautado por la permanencia de un único partido en el poder. A partir de la fundación del partido oficial en 1929 (PNR, PRM y luego PRI), la figura presidencial se hizo a su imagen y semejanza y todas las actividades que componen el universo del Estado gobernante se supeditaron a este «ente de dos cabezas».

Al iniciar la década de los setenta, las políticas de fomento del Estado mexicano fueron vertebradas por acontecimientos puntuales interconectados con el contexto general. En materia cinematográfica los funcionarios asignados supieron «leer» su tiempo histórico y actuar en consecuencia, pero siempre en los límites de su imbricación con el poder, es decir, junto con el partido del Estado y las instituciones. El presidente Luis Echeverría Álvarez sostuvo una política de fomento al cine que intentó dar un vuelco a las viejas estructuras de la industria cinematográfica que vivían de las glorias del pasado, el relevo generacional fue una evidencia de ello. Sin embargo, no hay que perder de vista que diversos factores

suscitados al margen del Estado se combinaron para darle cauce a las propuestas presidenciales.

En este sentido, la revisión del sexenio de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976) en materia cinematográfica nos indica que, en realidad, no es posible delimitar el periodo sólo a los años del ejercicio en el poder del presidente, pues en la década anterior habían sucedido acontecimientos que tuvieron un alto impacto en el diseño de la acción presidencial en materia cinematográfica.

De la misma manera, como lo han manifestado algunos estudiosos del cine mexicano de la época, durante los dos primeros años del sexenio de José López Portillo (1976-1982) se continuó con el programa de Echeverría (Pelayo, 2016, p. 341). Fue el tiempo que necesitó el presidente entrante para frenar completamente el proyecto de apertura, y que empezaran a manifestarse los rasgos de la nueva administración caracterizada precisamente por evitar la continuidad del proyecto de su antecesor, esto es, incluir dentro de los sistemas de producción a los directores debutantes.

La década de los años sesenta en materia cinematográfica se caracterizó por la manifestación más aguda de la crisis, la cual se hizo latente, en primer lugar, en la reducción anual en la producción cinematográfica, la tendencia a la baja en la distribución de películas mexicanas en el mercado latinoamericano y porque ya no se contaba con el *star system* que había sido el soporte de la década de oro de los años cuarenta (Rossbach y Canal, 1988). Los géneros cinematográficos que habían vertebrado la industria de cine estaban gastados, anquilosados, lo cual resultaba, hasta cierto punto natural, debido a que no había habido una renovación de directores.

Pero, como una reacción natural en las épocas de crisis, surgieron algunas propuestas que con el paso del tiempo podemos aquilatar, medir su impacto y constatar que tuvieron buenos resultados y fructificaron. Nos referimos concretamente a la creación del grupo Nuevo Cine,[1] la organización del primer y segundo Concurso de Cine Experimental y la formación de las compañías Marte y Marco

[1] Por lo afirmado en la revista *Nuevo Cine*, dedicado a Luis Buñuel, deducimos que el grupo se formó en octubre de 1960 (*Nuevo Cine*, número doble 4-5, noviembre de 1961).

Polo son hechos muy importantes para entender la savia nutricia de un sector de cineastas que filmaron en los años setenta.

El grupo Nuevo Cine y su revista

Jorge Ayala Blanco en su libro *La aventura del cine mexicano* elabora una genealogía de la crítica intelectual de cine en México, para mostrar quienes conformaron el grupo Nuevo Cine:[2] intelectuales de la época vinculados a la cinematografía, ya sea con actividades propias del cine, o como meros cinéfilos que disfrutaron la programación que ofrecían los cineclubes de México:

> Cuando la situación del cine se vuelve intolerable, los jóvenes descubren que el cine puede ser un arte respetable, de proporciones insospechadas, que expresa inmejorablemente su rebeldía social y su inconformidad estética, surge un nuevo tipo de escritor: el crítico de cine que quiere investigar a fondo el significado de una película, sus resonancias sociológicas, su ubicación dentro de las corrientes estéticas del cine y el sentido que adquiere al referirla a la trayectoria personal de su realizador. (Ayala, 1993, p. 209)

Como una derivación natural de la formación del grupo, se inició la publicación de la revista con el mismo nombre: *Nuevo Cine*. El primer número vio la luz en abril de 1961. Sin una dirección vertical, aparecieron como redactores José de la Colina, Salvador Elizondo, Jomi García Ascot, Emilio García Riera y Carlos Monsiváis.

La revista anunciaba una periodicidad mensual, pero como suele pasar con los editores independientes, no fue posible mantener esa continuidad. Sin embargo, *Nuevo Cine* vino a abonar el terreno para un tipo de publicación inexistente en México hasta esos años, pues el acercamiento al cine que se puso en práctica era más de tipo ensayístico, acorde con las publicaciones europeas como *Cahiers du Cinéma*, *Objetivo, Sigth and Sound.* De esta manera se marcaba distancia con las numerosas publicaciones de-

[2] Los miembros fundadores fueron: José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, Jomi García Ascot, Emilio García Riera, José Luis González de León, Heriberto Lafranchi, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert, Luis Vicens. Después se incorporaron José Báez Esponda, Armando Bartra, Nancy Cárdenas, Leopoldo Chagoya, Ismael García Llaca, Alberto Isaac, Paul Leduc, Fernando Macotela y Francisco Pina (*Hojas de cine*, 1988, p. 33).

dicadas a la difusión del *star system* o, en todo caso, se daba un tratamiento más profundo sobre el estrellato.[3]

En el primer número publicaron su declaración de principios por medio del «Manifiesto»,[4] el cual recogía una serie de preceptos que ponían en evidencia el anquilosamiento de la industria de cine en México, pero también se situaban en sintonía con la *intelligentsia* de otros países con cinematografías más desarrolladas. Hacían un llamado para superar «el estado deprimente del cine mexicano», para lo cual *exigían*:

> [...] abrirse las puertas a una nueva promoción de cineastas cada día más necesaria. Consideramos que nada justifica las trabas que se oponen a quienes (directores, argumentistas, fotógrafos, etc.) pueden demostrar su capacidad para hacer en México un nuevo cine que, indudablemente será muy superior al que hoy se realiza. Todo plan de renovación del cine nacional que no tenga en cuenta tal problema será destinado al fracaso. (*Nuevo Cine*, 1961, p. 3)

Más adelante manifestaban su convicción del papel central del director y su autoría en la realización de una película:

> Afirmar que el cineasta creador tiene tanto derecho como el literato, el pintor o el músico a expresarse con libertad. No lucharemos porque se realice un tipo determinado de cine, sino para que en el cine se produzca el libre juego de la creación, con la diversidad de posiciones estéticas, morales y políticas que ello implica. Por lo tanto, nos opondremos a toda censura que pretenda coartar la libertad de expresión en el cine. (*Nuevo Cine*, 1961, p. 3)

La mayoría de los artículos que aparecieron en los siete números que duró la publicación se enfocaron en comentar el cine de manera analítica. Incluso advertimos una situación interesante en el primer número: en la sección «Los estrenos» pusieron en práctica una crítica colectiva de las películas, como si se tratara de una conversación de café después de ver la película. La película *Esta rubia vale un millón* (1960),[5] la analizaron De la Colina, García Riera,

[3] Por ejemplo, los interesantes artículos que le dedicaron a dos íconos del cine norteamericano: Gary Cooper y James Dean, Emilio García Riera y Juan Manuel Torres, respectivamente.

[4] Es interesante la forma como ellos mismos se describen: «Al constituir el grupo Nuevo Cine los firmantes: Cineastas, aspirantes a cineastas, críticos y responsables de cineclubs declaramos que nuestros objetivos son los siguientes [...]» (*Nuevo Cine*, n. 1, abril 1964, p. 3).

[5] Título original *Bells are ringing.*

García Ascot y Corkidi. En sus comentarios, demostraban la amplia cultura cinematográfica y la convicción de que la autoría del film era del director, en este caso de Vincente Minelli, y lo mejor: no necesariamente coincidían en sus juicios. Posteriormente se alejaron de esta modalidad de crítica colectiva, iniciada así –podemos deducir– como un experimento y se repartieron las películas para comentarlas de manera individual.

En las páginas de *Nuevo Cine* se impuso un modelo un tanto académico, en la sección «Los grandes films» que, por la enumeración y el formato, el lector podía coleccionar su propio fichero fílmico. En ese caso se hacía una crítica a fondo de alguna película.[6] Esto nos devela que había una intención por «educar» y conducir a los lectores hacia la documentación y registro de las que consideraban «grandes filmes», rebasando en cierto grado el sentido divulgativo y cinéfilo de la publicación.

Una mención especial merece el número completo dedicado a Luis Buñuel, que en realidad era doble, 4 y 5, publicado en noviembre de 1961. Allí el cineasta aragonés fue abordado desde diversos ángulos: político, artístico, literario, poético, etcétera. En el editorial, el equipo pondera la relevancia del cineasta con relación a los jóvenes:

> A un año y días de la fundación de nuestro grupo, podemos permitirnos el lujo de sentirnos un poco satisfechos. De quienes originalmente formaron NUEVO CINE algunos nos han dejado, ya sea por negligencia, por intereses o por simple y legítima incompatibilidad. Pero han ingresado, en cambio, un buen número de jóvenes entusiastas y ello nos da la seguridad de que NUEVO CINE existirá en tanto exista en México, el verdadero amor al cine.
>
> Ese creciente amor al cine, que se desarrolla de modo notable gracias a los cine clubs, debe mucho a la obra de Luis Buñuel. Durante este año, los miembros de NUEVO CINE han presentado en muchas ocasiones y en los más diversos lugares las películas del realizador aragonés y han podido comprobar hasta qué punto representan un material inapreciable para despertar una conciencia cinematográfica en el público. (*Nuevo Cine*, n. 4-5, noviembre de 1961, p. 1)

[6] Por ejemplo, en el número 3, Gabriel Ramírez escribió la crítica de *Casta de malditos* y el formato fue: Ficha técnica. Información sobre el autor (Kubrick), 1) Prehistoria, 2) Argumento, 3) El oficio de Kubrick y sus ramificaciones, 4) Conclusiones.

Esto nos lleva a considerar que el grupo y su revista *Nuevo Cine*, más allá de ser un foro para que un conjunto de cinéfilos pudiera darle rienda suelta a su pasión por el cine, sentía el compromiso de elevar el nivel de la crítica cinematográfica y ésta se complementaba con la labor que algunos de ellos realizaban desde los cineclubs. En aras de alimentar nuestra propuesta, cabe destacar que los jóvenes a los que se hace alusión en el editorial fueron Juan Manuel Torres, Paul Leduc y Jorge Ibargüengoitia quienes se integraron en los últimos números.[7] Los dos primeros serían futuros directores de cine que debutaron en la década de los setenta.

Fundación de la primera escuela de cine del país: CUEC

La formación de directores y técnicos en el cine mexicano se realizó de manera empírica durante décadas, los cineastas aprendieron con la práctica, como asistentes de algún director o simplemente presenciando rodajes en los sets de los estudios cinematográficos. La apertura del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), en junio de 1963, significó un primer paso también para la práctica docente de la cinematografía, pues no sólo los alumnos estaban aprendiendo cómo hacer cine, sino que, los «improvisados» docentes aprendían también cómo enseñar el séptimo arte. Algunos de ellos se habían ejercitado participando en cineclubs.

Alfredo Joscowickz, egresado del CUEC, reconocido docente y también cineasta, se refirió así al inicio de la práctica docente de esta especialidad:

> Nacido el cine muy lejos de toda cuna académica, nadie pensó seriamente durante casi medio siglo, que la mencionada docencia cinematográfica podría convertirse algún día en un miembro serio de la familia Cátedra. En primer lugar, porque la Cátedra, según las adustas y seculares tradiciones de las universidades, debe ser impartida por profesores con título, y evidentemente lo que menos importaba en la naciente jungla cinematográfica de los primeros cincuenta años, era un título para ejercer. (Joscowickz, 1995)

[7] «Una Venus en visón» en Los estrenos por Jorge Ibargüengoitia, *Nuevo cine*, n. 3, agosto de 1961; «Los cineclubs en 1961» por Armando Bartra y Paul Leduc, *Nuevo cine*, n. 6, marzo de 1962; «Mitología del cine o la furia de vivir: James Dean», por Juan Manuel Torres, (*Nuevo cine*, n. 7, agosto de 1962).

El mismo autor destaca que la enseñanza en el CUEC durante sus primeros años se enfocó más a la apreciación cinematográfica[8] y al aspecto teórico, y luego se perfiló a la realización, en parte porque todavía no se contaba con los medios para comprar equipo. Sin embargo, las carencias se suplieron con los improvisados docentes que por puro amor al cine ofrecieron cursos, pues el pago durante los primeros años fue simbólico. La planta docente era variopinta, pues como bien lo apunta Joscowickz ninguno de los profesores contaba con estudios académicos, pero todos tuvieron en común creer en el proyecto y las ganas de formar a las nuevas generaciones. Además también se contó con técnicos de la industria que eventualmente impartieron cursos.[9]

Gabriel Rodríguez Álvarez profundiza en la importante labor que Manuel González Casanova realizó como fundador del CUEC y de otras institutes cinematográficas como la Filmoteca de la UNAM.

> La estructuración de planes de estudio se hizo considerando también las necesidades de la enseñanza profesional del cine, combinando el acervo universitario con las posibilidades que daba el uso pedagógico de los catálogos. Su fundador recordó a los primeros maestros en el CUEC, «excelentes en su especialidad pero improvisados como maestros»: Emilio García Riera, quien impartía corrientes estéticas del cine; Federico Cervantes, que daba técnica de laboratorio, y Gloria Schoeman que enseñaba montaje, al lado de Walter Reuter, que les enseñaba fotografía y José Revueltas que hablaba de guion. (Rodríguez, 2009, p. 40)

Nos parece muy significativo que algunos de los primeros maestros del CUEC fueron los mismos que habían formado parte del grupo Nuevo Cine: Emilio García Riera, José de la Colina, Salvador Elizondo, además de escritores ligados de una u otra manera al grupo, como Gabriel García Márquez o el cineasta Luis Alcoriza.

[8] Un antecedente muy importante para la fundación del CUEC, fueron las jornadas que organizó Manuel González Casanova, su director fundador, así lo recuerda: «en 1960 organicé "Las 50 lecciones de cine" primer intento en la UNAM de enseñanza sistemática en la técnica cinematográfica, y en 1962 "Las lecciones de análisis cinematográfico", para en 1963 echar a andar el CUEC» (Fernández, 1988, p. 32).

[9] Fue el caso de Gloria Schoeman y Carlos Savage que impartieron la materia de edición, la primera en 1964 y el segundo en 1967, entre otros (Fernández, 1988, p. 122).

Los concursos de cine experimental[10]

Una de las paradojas de la política de puertas cerradas fue que, la iniciativa y organización del primer y segundo Concurso de Cine experimental salió de la sección de técnicos del propio Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), la misma entidad que había limitado la posibilidad de ingreso a nuevos debutantes en la realización cinematográfica. Por medio del Banco Cinematográfico se aprobaron las bases del concurso y en agosto de 1964 se dieron a conocer. Se instaba a la comunidad a participar e inscribir sus proyectos en un lapso de dos meses.

Inicialmente se inscribieron 36 directores pero, por diferentes circunstancias, sólo se concretaron en 12 películas las concursantes. Los premios que serían otorgados eran:

> [...] cuatro permisos de explotación comercial, y además premios individuales tendientes a estimular la labor de los participantes de cada especialidad [...]. Los cuatro premios principales consistían en un permiso de exhibición comercial sin necesidad de pagar desplazamientos (sueldos y participaciones a cada una de las secciones del STPC). (Ayala, 1993, p. 218)

En este punto es conveniente detenernos en qué significaban los concursos en términos de acción sindical. A partir de la instauración de la política de puertas cerradas, a mediados de los años cuarenta, se asignaron funciones a los sindicatos por medio del laudo presidencial durante el gobierno de Manuel Ávila Camacho. La famosa «cláusula de exclusión» establecía que para que un director pudiera colocar su película en los circuitos comerciales tradicionales, debía haberla realizado con alguno de los dos sindicatos (STPC y STIC), para hacerlo de esta manera debía pertenecer a alguno de ellos.

[10] En este apartado abordamos la celebración del Primer y Segundo Concurso de Cine Experimental, más allá de hacer un recuento minucioso sobre ello, que ya lo han hecho otros autores de manera espléndida, nos interesa llamar la atención en lo que los concursos significaban para la generación de los años setenta. Para una información más detallada véase Emilio García Riera, «1964-1965 El Primer concurso de cine experimental», en *La Historia documental del cine mexicano, tomo 12*, Universidad de Guadalajara, Gobierno de Jalisco, Secretaría de Cultura/IMCINE/CONACULTA, 1994; Jorge Ayala Blanco, «La alineación» en *La aventura del cine mexicano en la época de oro y después*, Grijalbo, México, 1993 y Alma Rossbach y Leticia Canel, «Los años sesenta: El Grupo Nuevo Cine y los dos concursos de cine experimental» en *Hojas de cine, Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol. II, SEP/UAM, Fundación Mexicana de Cineastas, México, 1988.

Pero, para ser admitido en alguno de ellos, debía tener por lo menos un largometraje realizado.[11]

Entonces cabe preguntarse: ¿cómo podrían ingresar nuevos directores, si se tenían esos candados? Y no sólo eso, sino que las películas realizadas de manera independiente no podían ser exhibidas en los circuitos comerciales, pues, para hacerlo, había que pagarle a los sindicatos los salarios por desplazamiento; es decir pagar cada sueldo de trabajadores que no fueron requeridos en la producción de la película. Esta situación encarecía la producción independiente, pero únicamente de esta manera la película podía ser proyectada en los cines de manera extensiva, o de otro modo estaba conminada a una exhibición en menor escala.

Es por lo anterior que la celebración de los concursos se presentaba como una buena oportunidad para filmar bajo los lineamientos sindicales y de resultar ganadores, poder ingresar a los sindicatos, porque ya no tendrían la limitación aludida. Sin embargo, fueron pocos los que aprovecharon el momento de apertura e hicieron una carrera cinematográfica breve.[12]

Un aspecto en que pocas veces se repara es que la convocatoria ofrecía todas las facilidades para que los noveles cineastas pudieran contar con los miembros del sindicato. Muchos de ellos se hicieron acompañar de los mejores técnicos afiliados, que no tuvieron ningún problema de colaborar con los jóvenes, otros prefirieron formar su equipo con gente externa a los sindicatos.

La relación entre literatos y cineastas existía desde que se reparó en la importancia en darle un sustento narrativo a los filmes. En el cine mexicano es muy vasta la colaboración entre unos y otros a lo largo de su historia (Vidrio, 2013). Lo novedoso era la participación directa de los escritores, no sólo como autores (sobre todo de las

11 Ahora se sabe que algunos directores lograron ingresar a la industria por escalafón, pero no era la mayoría.

12 Alberto Isaac fue quizá el único de los participantes que sí logró consolidar una trayectoria en la realización hasta los años noventa. Sus compañeros debutantes que continuaron en el cine, aunque de manera más breve, fueron Manuel Michel, Juan Ibáñez, José Luis Ibáñez, y Salomón Leiter. Rubén Gámez, ganador del primer premio, no aprovecharía la oportunidad, en parte porque su estilo fotográfico, más ensayístico, no encajaba con las dinámicas de producción de largometrajes de ficción. Aunque, años más tarde filmó de manera industrial su película *Tequila* (1991).

tres películas ganadoras del concurso), sino que ellos mismos participaron como extras: Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Luis Buñuel, Juan García Ponce, entre otros.

El segundo Concurso de Cine Experimental se llevó a cabo en 1967. Según los especialistas fue muy deslucido, la participación no fue numerosa como en el primero. Los resultados fueron polémicos, porque el jurado declaró desiertos el primer y cuarto premio (Rossbach y Canel, 1988, pp. 55-56).

El primer concurso demostró lo que ya se intuía, que en ese México de los años sesenta había personas con talento afuera de la industria, propuestas interesantes y con muchas ganas de incursionar en la producción de cine. A la distancia puede verse la relevancia de la celebración de los dos concursos de cine experimental, más allá de los resultados y de si realmente se logró la apertura deseada, se demostró que con presupuestos bajísimos se lograron filmar películas interesantes, frescas, propositivas.

Aun con el sello *amateur* y experimental, o tal vez por ello, películas como *La fórmula secreta*, *Los bienamados* o *En este pueblo no hay ladrones* resultan una bocanada de aire fresco y las deficiencias que pudieran tener se suplieron con la entrañable apuesta colectiva que hicieron visibles las películas.

El sexenio de Luis Echeverría, los cambios en la industria

Desde su nacimiento, la industria de cine mexicano se constituyó como una industria de capital mixto. A lo largo de su existencia se nutrió de capital privado de los empresarios y de considerables incentivos del gobierno. El grado de injerencia del Estado ha sido variable pero continuo, más allá de su papel gestor en cuestiones legislativas y de fomento a la producción.

En la etapa formativa del cine mexicano, el presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940) propuso una serie de medidas proteccionistas, como reglamentar el porcentaje en pantalla del cine nacional y la reducción de aranceles en la importación de película virgen, todo en aras de incentivar la naciente industria. Si bien en su primera etapa de desarrollo, la política estatal de fomento se perfiló al área de la producción, como un desarrollo natural de la industria que mostró su potencialidad

en la década de los años cuarenta,[13] también se incentivaron las otras dos grandes áreas de la producción: la distribución y exhibición.

Para el Estado, el cine mexicano como industria cultural siempre tuvo un papel hegemónico, algunos de los trabajos que se presentan en este libro dan cuenta de ello. En este sentido cabe preguntarnos: ¿Cómo analizar una política cinematográfica? ¿Qué elementos debemos considerar para tener una visión que nos muestre la particularidad de la administración que estamos revisando? Si partimos de la idea de que, en teoría, cada administración tuvo su proyecto particular para la configuración de una política cinematográfica acorde con su tiempo, el enfoque se hace más complejo en un país donde muchas de las políticas públicas se diseñaron con acuerdos e intereses algunas veces inamovibles que apuntaron a dinámicas de continuidad por inercia.

Esto nos lleva hacer un corte para visualizar de dónde venían y hacia dónde se dirigieron las acciones del Estado respecto a las tres áreas de la industria de cine. Aquilatar hasta qué punto, durante el sexenio echeverrista, la reestructuración de la industria transformó las bases que habían dado soporte a la maquinaria impulsada por el Estado desde su formación.

En este apartado nos interesa enfocar los cambios que se impulsaron desde el Estado para dinamizar la cadena de valor, es decir, el proceso que se inicia con la preproducción de una película y concluye cuando el producto final, la película, se exhibe en las pantallas de cine. La intención es ver de qué manera esta política favoreció o no a la generación de debutantes de los años setenta y si esto significó que lograran traspasar la *opera prima* e iniciaran su trayectoria como realizadores.

1. Producción

En las páginas anteriores hemos situado como aspecto medular la política de puertas cerradas, como el impedimento mayor para la renovación estética y de contenidos de la industria cinematográfica mexicana. Los esquemas de producción hacia los años sesenta

[13] Emilio García Riera, destacó que la industria de cine en México en los años cuarenta «[...] llegó a ser la sexta industria del país (sólo debajo de la laminación, el ensamblaje de automóviles, el acero, la cerveza y los acabados de algodón» (García, 1988, p. 123).

mostraban un alto grado de anquilosamiento y desgaste; era evidente la imperiosa necesidad de renovación que sólo podía venir con el relevo generacional. La apertura a nuevos directores se vio como una realidad desde el primer año de gobierno, cuando se incorporaron 14 nuevos directores a la producción industrial.

Antes de iniciar el sexenio de Luis Echeverría, todavía bajo el régimen de Gustavo Díaz Ordaz, se nombró como titular del Banco Nacional Cinematográfico a Rodolfo Echeverría Álvarez, cargo que ocuparía durante toda la administración de la presidencia de su hermano (Costa, 1988, p. 67). La política de Estado se reestructuró teniendo como centro de operaciones el Banco y el funcionamiento de las empresas filiales en materia cinematográfica. En el área de producción, los Estudios Churubusco Azteca; en la distribución, las compañías Películas Nacionales, Películas Mexicanas y CIMEX; en la exhibición: Compañía Operadora de Teatros, S.A. (COTSA) de la cual pendía Publicidad Cuauhtémoc. Y un área también considerada del mismo estatus que las anteriores fue la de promoción, con la empresa PROCINEMEX.

Por primera vez se había nombrado a una persona del medio cinematográfico para dirigir la institución medular en la industria del cine mexicano. Rodolfo Echeverría tenía antecedentes como líder sindical de la Asociación Nacional de Actores (ANDA) y conocía los problemas desde adentro al haber formado parte de la plataforma de los actores del cine mexicano en décadas pasadas.

Los Estudios Churubusco desde su edificación en 1944 tuvieron una actividad intensa, y aun con la existencia de otros espacios en donde se realizaron una gran cantidad de películas, como los Estudios América o los de San Ángel Inn, se puede decir que eran los principales. El aspecto «novedoso» en el sexenio fue que los Estudios Churubusco comenzaron a participar como productores y albergaron a las nuevas productoras, algunas de ellas constituidas por iniciativa de cineastas en ciernes; esto nos lleva a considerar que, la apertura no sólo significó un relevo generacional en el terreno de la dirección, sino, aunque de forma mínima, también fue el inicio de productoras comandadas por jóvenes, estrechamente ligadas a los noveles directores. Nos referimos a Alpha Century, Marco Polo, Marte y Escorpión que iniciaron sus labores en 1971 (García, 1998, p. 260-262).

Por otro lado, en 1974 se creó Directores Asociados, S.A. (DASA) conformada por varios de los debutantes en el sexenio o en los años anteriores.[14] La razón de ser de esta asociación era filmar películas en coproducción con el Estado. En cierta forma, fue la respuesta de organización de los propios directores, con el ánimo de colaboración más que de adscribirse completamente a los estatutos que dictaban las dependencias estatales.

En el mismo año se inició la creación de las productoras estatales: Consejo Nacional del Cine (CONACINE) y al año siguiente la Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado (CONACITE) Uno y CONACITE Dos. Cada una de estas compañías surgían con estatutos muy claros en cuanto a qué área se deseaba incentivar: CONACINE, producir las películas de mayor costo en su producción; CONACITE Uno, trabajar directamente con el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana (STPC), y CONACITE Dos, trabajar con el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) en los Estudios América (adquiridos por el Banco Nacional Cinematográfico en 1975). Algunas de las películas de la generación de los setenta se realizaron con estas productoras estatales.

2. Distribución

Las dos ramas de la producción que entran en escena una vez que está terminada una película están estrechamente ligadas. La red de distribución de películas producidas en México estuvo a cargo de las compañías Películas Mexicanas y Películas Nacionales, ambas fundadas en 1947. La primera tenía como misión llevar las películas mexicanas producidas en los sindicatos del STPC y del STIC fuera del territorio nacional. En tanto que Películas Nacionales haría lo propio dentro del territorio nacional.

El área de la distribución estaba vinculada a la empresa Promotora Cinematográfica Mexicana (PROCINEMEX), entidad estatal creada en 1968 con el objetivo de impulsar la publicidad y promoción del cine mexicano dentro y fuera del país. En un principio, su campo de acción fue también el cine internacional, pero durante el sexenio de Echeverría la tendencia fue promover al cine mexicano. En esta empresa se incentivaron cambios a lo largo del sexenio y se diversificaron las formas de promoción en los medios electrónicos e impresos (Moreno y Vázquez, 1986, pp. 102-104).

[14] Como Raúl Araiza, José Estrada, Jaime Humberto Hermosillo, Gonzalo Martínez, Sergio Olhovich, Julián Pastor, Juan Manuel Torres y Alberto Isaac, quien se inició en 1965 con su participación en el primer Concurso de Cine Experimental.

3. Exhibición

Con respecto a este rubro, una de las primeras medidas que tomó el nuevo titular del Banco fue encargar a la Consultora ICATEC, S.A. un pormenorizado estudio de la exhibición cinematográfica en el área metropolitana del Valle de México para la Compañía Operadora de Teatros, S.A. (COTSA). No obstante que los resultados eran una radiografía del estado en que se encontraba el rubro de la exhibición en Ciudad de México, podía intuirse que una situación similar se vivía en las demás entidades federativas.

Si bien en el informe se incluían estadísticas de exhibición en general, también se hacía alusión al consumo cinematográfico de la población, de la constancia con que acudía el público al cine y de su preferencia respecto a otras formas de entretenimiento. Además, claro está, se revisaron la predilección respecto al cine internacional y el nacional.

El informe reveló una política de exhibición que a todas luces favorecía a las distribuidoras norteamericanas, a las cuales se les asignaban las mejores salas y el cine mexicano quedaba confinado a salas «de segunda y tercera corrida», y lo más preocupante fue la mínima afluencia a las pantallas para ver cine nacional. El público cautivo que se tuvo en la «época de oro» del cine mexicano ya era sólo un recuerdo.

El tema de la exhibición resulta de lo más complejo, porque es la etapa donde concluye la cadena de valor y es cuando se refleja la recuperación del capital y la distribución de éste en las diferentes ramas de la producción cinematográfica. Para el nuevo titular del Banco Cinematográfico era muy claro que debían empezar por el principio, en incentivar la producción de un *nuevo* cine que resultara atractivo para la recuperación del público en primer lugar, pero también este *nuevo* cine debía adecuarse a los tiempos que se vivían, y lo más importante, que incitando el consumo de cintas mexicanas en todo el territorio nacional, se recuperara el capital que permitiera la reinversión.

Pero los problemas en el área de la exhibición eran más profundos, pues había que agregar la insuficiencia de salas, la mala situación de algunas de ellas y, lo más grave, el congelamiento del precio del boleto. La taquilla debía repartirse entre el exhibidor, el distribuidor, derechos de autor y los impuestos, lo cual con un costo tan bajo terminaba por diluirse. El plan de reestructuración de la industria cinematográfica anunciado en septiembre de 1971 corrigió el problema en cierta medida con la construcción de nuevas salas, el mantenimiento a las deterioradas y el aumento del precio del boletaje, según la categoría de las salas cinematográficas.

El diagnóstico que se veía al iniciar el sexenio hacía necesaria una cirugía mayor para afrontar todos los problemas de los diferentes rubros de la industria cinematográfica. Las acciones tomadas por el Estado, a lo largo del sexenio, para paliar y remozar las diferentes ramas no pudieron evitar, sin embargo, que se reforzara la injerencia de éste, como afirma de manera acertada Paola Costa: «Entre 1970 y 1976 el Estado amplió su participación directa en la industria; su intervención y su concentración de poder han sido mayores que en toda la historia del cine mexicano». (1988, p. 26).

Como un colofón de los cambios propiciados durante el sexenio de Luis Echeverría, se crearon instituciones que han tenido mucha relevancia para la cultura cinematográfica contemporánea: se fundó el Centro de Producción del Cortometraje en 1971; se restableció la entrega de los premios Ariel en 1972; se inauguró la Cineteca Nacional en 1974 y ese mismo año se instauró la segunda escuela de cine del país, en el propio terreno de los Estudios Churubusco, es decir, el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC).

El relevo generacional

En un conteo rápido sobre las edades en que debutaron los directores en México, desde el inicio del cine hasta los años noventa, encontramos que la edad promedio se ubica entre los 30 y 39 años. Sin embargo, hay cuatro momentos en que el rango de edad se situó entre los 20 y 29 años: en la década de los años diez, los veinte, los setenta y ochenta.

En nuestra estadística encontramos que en los años setenta debutaron en el cine industrial 14 directores de entre los 20 y 29 años,

seguidos por los años veinte y ochenta con 13 directores por década en el mismo rango de edad.

De los 27 directores debutantes en los años setenta se ubicaron entre los 30 y 39 años y 16 entre los 40 y 49 años. Llegando a una cuenta final de 67 directores debutantes en esa década, cifra récord en cantidad de producción de *opera prima* hasta esos años. La década siguiente aumentaría a 85.

Esto significa que, en la década que estudiamos se comprueba que hubo una renovación en la sección de directores en la industria de cine mexicano, es decir, la política de apertura a nuevas generaciones fue una realidad. A pesar de las críticas que se le pueden hacer al sexenio de Luis Echeverría Álvarez en varios ámbitos, sí fue una realidad que se manifestó en la configuración de nuevos discursos de la industria cinematográfica.

La propuesta de analizar en retrospectiva la labor de algunos miembros de esta generación tiene la clara intención de dar seguimiento a sus «líneas de tiempo» que, durante la década de los años setenta, transitaron de forma paralela. Nos interesan, sobre todo, los directores que lograron construir una filmografía sólida durante las décadas siguientes, y observar los vasos comunicantes que se dan entre ellos y sus obras.

Uno de los preceptos fundamentales de la teoría de las generaciones establece que, lo que define la identificación de una generación es la conexión del tiempo individual con el tiempo histórico (Leccardi y Feixa, 2011, p. 15). En este sentido, el primer signo de identificación es que nuestros directores de los años setenta compartieron la posibilidad de debutar o filmar algunas de sus primeras películas, en un mismo tiempo histórico determinado por la apertura e ingreso a la producción de cine industrial.

W. Dilthey, uno de los autores especialistas en la teoría de las generaciones, citado por Leccardi y Feixa, argumenta que:

> [...] la generación consistía en personas que compartían el mismo conjunto de experiencias, la misma calidad de tiempo. Por lo tanto la formación de las generaciones se basaba en una temporalidad concreta constituida de conocimientos y experiencias compartidas. (Leccardi y Feixa, 2011, p. 15)

En este punto es interesante advertir que, en la temporalidad constituida de conocimiento y experiencias compartidas a la que alude Dilthey la más visible es que algunos de ellos se formaron en la primera escuela de cine, el CUEC (Jaime Humberto Hermosillo, Alberto Bojórquez, Jorge Fons). Otra experiencia compartida fue el debut de algunos de ellos en las productoras Marte y Marco Polo (Alberto Bojórquez, Jorge Fons, Juan Manuel Torres y Salomón Leiter). La formación profesional en escuelas internacionales (Paul Leduc, Felipe Cazals y Juan Manuel Torres; en Francia los dos primeros y en Polonia el tercero). El ingreso al cine como consecuencia de una tradición familiar y con antecedentes en la industria como actores juveniles (Arturo Ripstein y Gabriel Retes).

En acuerdo con K. Mannheim, igualmente citado por Leccardi y Feixa:

> Lo que configura una generación no es compartir la fecha de nacimiento –la *situación de la generación* que es algo solamente potencial– sino esa parte del proceso histórico que los jóvenes de igual edad-clase comparten (la generación en sí). (p. 17)

Las edades de nuestros directores fluctúan en diferentes rangos, la generación que filmó en la década de los setenta en su mayoría tenía entre 30 y 39 años. Y no todos –obviamente– debutaron en los setenta; sin embargo, compartieron la experiencia de filmar de manera paralela durante el sexenio de Echeverría:

> Hay dos componentes fundamentales en ese compartir de los cuales surge el *vínculo generacional*; por una parte, la presencia de acontecimientos que rompen la continuidad histórica y marcan un antes y un después en la vida colectiva; y por la otra, el hecho de que estas discontinuidades sean experimentadas por miembros de edad en un punto formativo en el que el proceso de socialización no ha concluido, por lo menos en sus fases más cruciales, y cuando los esquemas utilizados para interpretar la realidad no son rígidos por completo. (Leccardi y Feixa, 2011, p. 17)

Sin duda alguna, la generación de los años setenta estuvo marcada por los acontecimientos políticos y movimientos sociales y culturales de los años sesenta: el movimiento estudiantil del 68, el reclamo de derechos humanos, el feminismo, el rock and roll.

Más allá de su estrato económico y social, las experiencias fueron compartidas y no necesariamente homogéneas, pues dentro de la autoría de sus filmes encontramos referencias, alusiones y posturas que derivan en individualidades.

Por eso, resulta una lectura muy enriquecedora ver los temas generales que nos indican coincidencias y posicionamientos de sus «líneas de tiempo» trazadas. En un momento se observa que los cineastas están experimentando una etapa formativa (es decir que el proceso formativo no ha concluido), pues las películas que filmaron en el sexenio de Echeverría, en algunos casos era su *opera prima* o bien su segunda o tercera película. No obstante, en algunos de ellos ya es posible identificar líneas genéricas que más tarde se convertirán en constantes o estilos fílmicos presentes en toda su filmografía.

Los temas

Cuando hablamos del cine industrial, nos referimos a aquél filmado dentro de las estructuras económico-administrativas con alguno de los dos sindicatos adscritos a los sistemas tradicionales de producción. La inclusión de nuevos directores no significó en modo alguno que las dinámicas de producción, que habían prevalecido por años dejaran de llevarse a cabo, y no sólo eso, sino que los directores noveles era una minoría en relación a los de antaño que continuaban activos.

No obstante, es a partir de enfocar los nuevos tratamientos de los temas donde podemos hablar de rupturas, las cuales muchas veces tuvieron una relación directa con las vivencias generacionales. En los siguientes apartados queremos señalar las rupturas desde tres temas puntuales: la recurrencia a la literatura latinoamericana (y, dentro de ella, la mexicana), nuevas formas en la representación femenina y el tratamiento de conflictos políticos y sociales. Partiendo de la idea de que la generación de los setenta entró en escena para poner en sintonía los contenidos del cine mexicano con un contexto supranacional, tomando distancia de los discursos patriarcales, conservadores y apolíticos que caracterizaron por décadas al cine mexicano, proponemos al menos, esos tres temas.

películas fi
fueron rea

as por el Banco Nacional Cinematográfico y que por esta nueva generación de cineastas que lo-

gró la renovación temática y formal del cine mexicano igualándolo en calidad con otras valiosas cinematografías del mundo, principalmente europeas.

Entre los años 1970-1976, el Estado impulsó la creación de diversas empresas de producción fílmica, tanto privadas, Producciones Escorpión, Cinematográfica Marco Polo, Alfa Centauri y DASA Films, como propiamente estatales, como fueron los casos de la Corporación Nacional de Producción Cinematográfica (CONACINE) y las Corporaciones Nacionales de Producción Cinematográfica de los Trabajadores y el Estado Uno y Dos (CONACITE Uno y CONACITE Dos).

Las ambiciones artísticas y autorales de películas como *Mecánica nacional* (Luis Alcoriza,1971), *El castillo de la pureza* (Arturo Ripstein, 1972), *El principio* (Gonzalo Martínez,1972), *El rincón de las vírgenes* (Alberto Isaac,1972), *La pasión según Berenice* (Jaime Humberto Hermosillo, 1975), *Canoa* (Felipe Cazals, 1975), *Los albañiles* (Jorge Fons,1976), *El lugar sin límites* (1977), por mencionar a algunas de las más importantes, contrastaron con las temáticas explotadas en el cine mexicano de antes como el folclorismo agotado, los melodramas rutinarios, el humorismo ramplón y el erotismo misógino.[4]

Los años de la presidencia de José López Portillo

En 1976, el secretario de Hacienda, José López Portillo, se postuló como candidato presidencial sin contrincante legal alguno,[5] siendo su principal adversario el abstencionismo político. Al inicio de su mandato, tuvo entre sus colaboradores a destacados políticos, como Jesús Reyes Heroles, creador de la reforma política, a quien terminó destituyendo, a Carlos Tello, eficaz administrador, a quien, casi inmediatamente degradó de la Secretaría de Programación y Presupuesto[6] a

[4] «La gestión de Rodolfo Echeverría al frente del Banco Nacional Cinematográfico derivó en una producción de cine estatizada, pero no afectó los intereses privados de la exhibición y la distribución; al contrario, los fortaleció. Al ser "descongelados" los precios de entrada a los cines y al desaparecer entre éstos, los de segunda y tercera corrida, para ser convertidos en salas de estreno, aumentaron mucho los ingresos de los productores privados, accionistas mayoritarios de Películas Nacionales: sin arriesgar nada y produciendo cada vez menos películas ..» (García Riera, E , 1998, p. 304).

[5] Candidato por el PRI, PPS y PARM, el único contrincante fue Valentín Campa, de un partido sin registro legal, el PCM El PAN, por problemas intergrupales, no postuló candidato.

[6] Esta secretaría, derivada de la Secretaría de la Presidencia, fue creada por el gobierno de López Portillo, con la finalidad de implementar una política pública de evaluación gubernamental Antes de este sexenio hubo intentos, en la década de los sesenta y setenta, de controlar y evaluar a las empresas paraestatales.

la Dirección de la Financiera Nacional Azucarera. También se rodeó de gente cercana como Rosa Luz Alegría, quien fue la primera mujer secretaria de Estado; de amigos de infancia, como Arturo Durazo (Scherer, 1986 y Musacchio, 1990), nombrado director general de Policía y Tránsito (DGPYT), y de políticos de prolongada carrera en el sistema gubernamental como el profesor Carlos Hank González, a quien nombró jefe del Departamento del Distrito Federal.

Al arranque del sexenio se vivía un clima social exacerbado que se manifestaba en múltiples aspectos de la vida nacional, tales como movimientos huelguísticos de sindicatos de trabajadores universitarios, de electricistas, de mineros y de telefonistas, luchas feministas y de las primeras organizaciones de homosexuales; este clima también se manifestaba en el surgimiento de nuevos partidos políticos de izquierda y de derecha, en el incremento del desempleo, de la delincuencia y de la marginalidad. En lo social, se ideó desde la Presidencia de la República, un plan para eliminar la pobreza absoluta, creándose la Coordinación General del Plan de Zonas Deprimidas y Grupos Marginales (COPLAMAR) y se incrementó la cobertura pública de salud, construyendo hospitales con variados niveles de especialización.

En política exterior, se reconoció a los grupos opositores beligerantes en Nicaragua y El Salvador (el Frente Sandinista y el Frente Farabundo Martí, respectivamente). En política económica, al heredar una economía en recesión, López Portillo quiso solucionar tal circunstancia mediante una política intermedia entre el sistema estatal intervencionista y las nuevas recetas neoliberales de teoría económica, es decir, escoger entre un Estado que resolvía empleo e ingresos y crecimiento industrial, y un Estado cumplidor al mínimo en temas como el educativo, la salud y la seguridad que dejara a la iniciativa privada el peso de la actividad económica, sustituyendo la teoría keynesiana, la del Estado regulador y partícipe en todo. Así, se puso en marcha el plan «Alianza para la producción», el cual pretendía que todos los sectores sociales se involucraran en la solución de la crisis económica y salieran beneficiados mediante este nuevo pacto social. Sin embargo, la principal fuente de ingresos para el Estado se basaba en la exportación de hidrocarburos, es decir, una economía petrolizada.

En lo que se refiere a la política cultural, al igual que en el periodo sexenal previo, el presidente José López Portillo tuvo una inclina-

ción por una política nacionalista, con la defensa de «lo mexicano» para impedir el avance de la cultura de «lo americano», el llamado *The american way of life*. Se instruyó la modernización de todos los espacios, organizaciones, estructuras y el funcionamiento de las instituciones culturales administradas por el gobierno federal, creándose el Fondo Nacional para las Actividades Sociales (FONAPAS). Sin embargo, ante este buen intento de reorganización, se minaron las áreas de influencia de las instancias culturales ya existentes, como el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Afortunadamente, por las inclinaciones culteranas de los familiares del presidente, los recintos culturales en el país se extendieron y en el caso de los recintos culturales de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) fueron ampliados.[7] El Teatro Juan Ruiz de Alarcón y el Foro Sor Juana Inés de la Cruz, ambos creados en 1979, y la sala Miguel Covarrubias, destinada a las manifestaciones dancísticas, se sumaron estos magníficos espacios a la Sala Nezahualcóyotl. De esta manera, la UNAM ampliaba su infraestructura cultural previa (Casa del Lago, Museo Universitario del Chopo, Antiguo Colegio de San Ildefonso, entre otros).

Durante estos años, se encontraron importantes yacimientos petrolíferos, a partir de lo cual se llamó a preparar al país para «administrar la abundancia». Pero al caer los precios internacionales del petróleo, a mediados de 1981, casi al final de este mandato, el país entró en una debacle devaluatoria. Ante la especulación y la fuga de capitales, se implementó una política monetaria radical llegándose al extremo de controlar las divisas y de nacionalizar la banca. Al cierre de su gestión, José López Portillo dejó al país en una grave crisis económica y política.

La presidencia de José López Portillo en el ámbito cinematográfico

1. La «alianza para la producción» en el cine

Una vez pasado el auge del cine de «autor» financiado por el Estado, característico de los años del sexenio del presidente Echeverría, regresarán los productores privados, quienes se habían aleja-

[7] La esposa del presidente, la señora Carmen Romano, era muy afecta a las artes, sobre todo a la música; por este gusto de la primera dama, López Portillo ordenó construir recintos para las expresiones artísticas y para la formación educativa en el arte en diversas ciudades del país.

do del cine durante los años del gobierno anterior. Van a responder a la convocatoria de Margarita López Portillo, la nueva autoridad en el ámbito de los medios audiovisuales, quien había sido nombrada por el presidente López Portillo, su hermano, directora de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), una nueva dirección general dependiente de la Secretaría de Gobernación creada especialmente para ella. Esta designación provocó incomodidad en el gremio y en la crítica periodística más comprometida con el cine mexicano de autor, toda vez que la señora López Portillo carecía de experiencia en la actividad cinematográfica, a diferencia de la que tenía en este campo, el actor y líder sindical Rodolfo Echeverría, hermano del que fuera presidente y quien fue el principal instrumentador de la política cinematográfica en el sexenio anterior desde la Dirección General del Banco Nacional Cinematográfico.[8]

Como en periodos anteriores en la historia del cine mexicano, cohabitaron durante los dos primeros años del sexenio del presidente López Portillo dos grupos de realizadores; por un lado, el de los cineastas autores, los cuales filmaban financiados por el Estado del cual formaban parte, entre los más notables, Jaime Humberto Hermosillo, Arturo Ripstein, Felipe Cazals y Jorge Fons; y por el otro lado, el de los directores de un cine comercial como Julián Soler, Miguel Morayta, Tulio Demicheli, Federico Curiel, Gilberto Martínez Solares, René Cardona Jr. y Rodolfo de Anda, todos ellos formados en la tradición del cine comercial de los años cuarenta y cincuenta.

Al primer grupo se sumarían algunos jóvenes cineastas también autores, integrantes de una nueva generación, la de los años ochenta, quienes, ante la falta de financiamiento estatal o privado, producirán sus películas de manera independiente.

Es importante resaltar que durante los dos primeros años de la administración entrante continuaron las políticas en materia cinematográfica del anterior régimen, tan es así que el año pico de producción estatal es 1977, con 45 películas producidas. Las políticas de financiamiento estatal de un cine de autor se instrumentaban desde el Banco Nacional Cinematográfico dirigido por Hiram García

8 Un estudio pormenorizado del afecto por el «buen cine», un «cine en libertad» del presidente Luis Echeverría, se encuentra en el libro *La «apertura» cinematográfica México 1970-1976*, de Paola Costa, publicado por la Universidad Autónoma de Puebla en 1988.

Borja. Este funcionario, quien ya había sido director de Cinematografía durante el sexenio anterior, siempre estuvo muy comprometido con la política cinematográfica del presidente Echeverría. García Borja se mantuvo al frente del Banco Nacional Cinematográfico desde el inicio de la administración del presidente López Portillo hasta el 24 de noviembre de 1978 cuando presentó su renuncia a la dirección de esta institución financiera. Esta fecha marca el final de las políticas de producción de un cine estatal de autor que fueron instrumentadas por el gobierno de Luis Echeverría.

Casi desde el principio de su mandato, la directora de RTC manifestó su intención de llevar al cine a una nueva «época de oro», refiriéndose al cine producido durante los años cuarenta y cincuenta. Sin embargo, en lugar de fomentar la producción de un cine de calidad, se dedicó a desprestigiar los logros obtenidos por la industria comandada por el Estado a lo largo de los seis años previos.[9] Su verdadero propósito era promover el regreso de los productores privados tradicionales, para lograr este objetivo, emprendió con denuedo un combate frontal al cine de autor financiado por el Estado y desarticuló el funcionamiento de su motor financiero, el Banco Nacional Cinematográfico, y de las productoras estatales creadas durante el sexenio anterior: CONACINE, CONACITE Uno y CONACITE Dos.

Margarita López Portillo nunca pudo entender al cine como arte, como manifestación cultural y de individualidad creativa, debido probablemente al mal consejo de los asesores de los que se rodeó;[10] esta falta de visión y de compromiso con el cine de calidad facilitó el regreso de un grupo de empresarios sólo interesados en el beneficio económico y de directores maquiladores incapaces de realizar un cine de una mínima calidad formal y temática. Se recuerda esta administración como una etapa en la que el cine mexicano tocó fondo debido a una innegable incomprensión de lo que significa el cine popular, al confundirse los gustos de los sectores sociales

9 Películas como *El castillo de la pureza* (1972), *El rincón de las vírgenes* (1972), *Canoa* (1975), *El apando* (1975), *Actas de Marusia* (1975), *La pasión según Berenice* (1975), *Las Poquianchis* (1976), *Los albañiles* (1976), *La casta divina* (1976), entre otras muchas, mostraron un país fortalecido en su arte cinematográfico.

10 Antonio Trejo y Ramón Charles eran los principales asesores de la directora general de RTC. Su política fue la de un claro desmantelamiento de las instancias del cine del Estado, desde el Banco Nacional Cinematográfico hasta el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC).

contratado para realizar cintas que él no había decidido personalmente realizar. Se regresaba, sin duda, al cine de productor, había terminado la época del cine de director.

3. La producción independiente

El Estado siguió produciendo cine, pero a partir de 1979 redujo su parti al mínimo, como lo hemos co rgo de este , la reprivatización del cine mex curso. Ante la falta de financiamiento e stata l y el de los productores privados, una tercera opción, el cine independiente de autor, tendrá una presencia muy te s década de los setenta y principalmente d os c La producción de este cine independie el i el cine nifiesto la vocación de un grupo del Estado ni de los productoajo el concepto de cine de autor, o de cine producido por los mejores directores de la gener nterior. En la mayor parte de los casos, estos cineastas eme s organizaban su producción bajo un esquema de cooperativa, primero informalmente, y después ya en sociedades cooperativas constituidas para tal efecto.

El sistema de producción cinematográfica en cooperativa funcionaba con trabajadores cinemato directores, directores de fotogra miembros de *staff*, quienes partic películas la ión salarios c os hecho en copropietarios de la película, en la proporción de sus aportaciones.

Es precisamente en 1976, cuando se inician las gestiones para obtener el registro de dos cooperativas cinematográficas: la Río Mixcoac y la Tlacaelel.[14] Bajo este sistema se produce en 1978, en la Río Mixcoac, la película *Bandera rota* de Gabriel Retes. Las cooperativas poco a poco se consolidaron como un esquema accesible para producir el cine que no encontraba otras formas de financiamiento. Durante los siguientes años surgieron otras cooperativas: Artistas, Técnicos y Asociados (ATA), Kinam, Cuicalli,

[14] Tlacaelel nunca tuvo actividad

Bertolt Brecht, José Revueltas y Séptimo Arte, que en conjunto realizaron alrededor de treinta películas en un periodo de diez años (Rivera, 1989, pp.11-22).

4. Las políticas de desmantelamiento del cine estatal

Durante la administración del presidente López Portillo se impulsaba en el ámbito cinematográfico una reforma que excluía sintomáticamente los aspectos culturales y políticos de las cintas, además de alejarse de las formas estéticas del cine[15] promovido en la administración anterior. En el año 1979 se continuó con el desmantelamiento del sistema de producción fílmica estatal mediante una medida política, disfrazada de judicial, llevándose a cabo una persecución criminal contra varios funcionarios de la burocracia cinematográfica acusándolos de fraude. Asesorado por Margarita López Portillo, el presidente de la república ordenó auditar las instancias del cine estatal;[16] algunos funcionarios fueron encarcelados sin que nunca se les comprobaran los delitos de los que los acusaban.[17]

Los directivos de RTC encabezados también por Margarita López Portillo llevaron a efecto esa furiosa purga con el fin de que nada ni nadie se opusiera a su proyecto, que, por cierto, no se sabía bien cuál era. La señalada embestida contra funcionarios cinematográficos obligó a nuevos relevos. De esta forma, Francisco Marín asumió la Dirección de Cinematografía y Benito Alazraki se puso al frente de CONACINE.

El ambiente de persecución y censura se sintió incluso en la muy deslucida entrega de arieles celebrada en 1979, en la Sala Fernando de Fuentes de la Cineteca Nacional. En esa ceremonia de premiación, Carlos Enrique Taboada, cuya película *La guerra santa* obtuvo varias distinciones, manifestó su indignación por la pésima

[15] Cintas como *Muñeca reina*, *Canoa*, *El apando*, *Los albañiles*, *El lugar sin límites*, entre otras tantas, muestran formas narrativas que hacen evidente la influencia del cine europeo de la época.

[16] Así lo narra Alfredo Joskowicz: «Nos enteramos en el curso de las semanas siguientes de los muchos abusos, extorsiones y barbaridades cometidos en contra de los funcionarios y exfuncionarios detenidos. Para justificar el escándalo del supuesto fraude, del que no había pruebas consistentes, escogieron como chivos expiatorios a Carlos Velo y a Bosco Arochi. Velo pasó cuatro meses en el Reclusorio Oriente Arochi, dos años» (Joskowicz, 2001, p. 33).

[17] Ramón Charles, asesor muy cercano de la directora de RTC, instigó para destruir al grupo compacto de funcionarios forjados en el sexenio anterior.

mercados extranjeros sobre todo de Latinoamérica y de las ciudades del sur de los Estados Unidos que con tanto esmero había ido construyendo el cine mexicano desde la «época de oro».

Ese fue su legado histórico.

Los textos (las películas más relevantes)

A continuación, pasaremos revista a un grupo selecto de películas consideradas por los estudiosos del cine como referencia de lo mejor del arte cinematográfico realizadas principalmente durante los dos primeros años del sexenio de José López Portillo. Algunas películas de este periodo tuvieron orígenes literarios al basarse en adaptaciones de obras mexicanas y latinoamericanas de Gabriel García Márquez, Miguel Ángel Asturias, Jorge Ibargüengoitia, Carlos Fuentes, José Donoso, Rosario Castellanos, Juan de la Cabada y Manuel Puig, entre otros.

La Pasión según Berenice.

En lo formal, fue un cine sofisticado en su narrativa fílmica y en sus com (imagen, sonido puesta en na, punto de v ctura narrativa, i lidad e ideo), que superaba la mera compos ncuadre de dición estética del cine lista de la «época de oro», y que se aleja de la forma y narr cine comercial de esos años. Una vez asimiladas las posibilidades expresivas de la forma fílmica de los nuevos c undo (latinoamericano, europeo, estadounidense y del p cano), algunos cineastas lograron en este sexenio adverso, en lo político y en lo económico, obras de singular relevancia.

Macario.

El cine mexicano de autor, con sus estrategias narrativas y el uso de metáforas y alegorías sobre lo nacional, coagulado con lo estadounidense, con finales y clausuras paradójicas, y con hibridación genérica (comedia-melodrama, *thriller*-comedia, *noir*-melodrama, melodrama intimista), se manifestó en los dos primeros años de gobierno de José López Portillo. Películas herederas de la fuerza cultural del periodo de la primera mitad de la década de los setenta se siguieron produciendo porque ya se había planeado su producción desde el sexenio anterior. La naturaleza cultural de este cine nada tiene que ver con el éxito en taquilla del momento, sino con la recuperación, película por película, para la memoria fílmica mexicana, componente de la cultura y el arte mexicanos.

Naufragio.

En 1977 se produjeron 45 películas estatales y 28 en 1978. Del conjunto de películas producidas durante estos años sobresalen dos películas de Arturo Ripstein, *El lugar sin límites* (CONACITE Dos, 1977) y *Cadena perpetua* (CONACINE,1978), la primera, una muy lograda adaptación de la novela homónima de José Donoso, donde el tema del machismo homosexual dentro de las primeras representaciones estridentes del travestismo en el cine mexicano se entrelaza con una feroz crítica al caciquismo provinciano; y la segunda, con un guion de Vicente Leñero y del propio director basado en la novela *Lo de antes* de Luis Spota, trata sobre la imposible regeneración de un carterista, el *Tarzán* Lira, que es obligado por la propia policía a seguir delinquiendo.

Otro notable director que alcanza su mejor producción durante estos años es Jaime Humberto Hermosillo quien realiza *Naufragio* (CONACITE Uno y DASA Films, 1977) donde aparece el tema de la ausencia del hijo y la confrontación entre la realidad y el deseo, uno de los motivos recurrentes en su cine, asunto que retomará con un inesperado giro argumental en su película independiente *Las apariencias engañan* (Películas ABCO y Hermosillo y Asociados, 1978).

Por otro lado, historias relacionadas con la clase media tanto del que era el Distrito Federal como de la «provincia» mexicana serán abordadas por cineastas como Julián Pastor quien realiza *Los pequeños privilegios* (CONACITE Uno,1977) y *Estas ruinas que ves* (CONACINE, 1978); esta última, una muy lograda adaptación para cine de la novela homónima de Jorge Ibargüengoitia. También Raúl Araiza abordará una temática relacionada con esta clase social en su película *En la trampa* (CONACINE, 1978) y la confrontación entre clases sociales está presente en *Llovizna* (CONACINE y DASA Films, 1977), de Sergio Olhovich quien nos cuenta cómo los temores de un empleado de cobranzas lo conducen al asesinato circunstancial de unos campesinos indígenas que le piden un «aventón» en la carretera.

Dentro del grupo de películas de ficción más interesantes de estos dos primeros años del nuevo gobierno están aquellas que se relacionan directa o indirectamente con sucesos históricos, como son las películas *La guerra santa* de Carlos Enrique Taboada (CONACINE,1977) sobre la guerra cristera y los bandos en lucha, con crímenes y desmanes de ambos lados; también *A paso de cojo* de

Luis Alcoriza (CONACINE,1978) aborda el mismo tema pero en clave de comedia negra, Alcoriza nos narra cómo un improvisado ejército de minusválidos liderados por un cura fanático comete robos y violaciones en nombre de la causa cristera. Por su parte, en *Los indolentes* (CONACITE Dos,1977) José Estrada nos ofrece un retrato muy verosímil, que ocurre en los años cincuenta, sobre la decadencia de una familia terrateniente que ha perdido fortuna y ganas de vivir a causa de las expropiaciones cardenistas, y también la película independiente producida por la UNAM, *Ora sí, ¡tenemos que ganar!* (Raúl Kamffer, 1978), trata un tema histórico, en este caso, sobre un grupo de mineros anarquistas, partidarios de los hermanos Flores Magón, que luchan contra la dictadura porfirista.

En esos años, era inevitable que los temas del cine nacional abordaran temas sociales y políticos. Ante el contagio del reconocimiento legal de los partidos de izquierda, por la reforma política en marcha, el cine documental de temática social vivió una etapa de gran relevancia. Una de las películas sintomáticas de la época fue el documental de largometraje sobre asalariados del campo, *Jornaleros* (Eduardo Maldonado, 1977); este documental, producto de una acuciosa investigación de su realizador, fue una coproducción mexicano-canadiense de la oficina gubernamental mexicana Cine Difusión SEP y de L'Office Nationale du Film de Canadá.

Por otra parte, Óscar Menéndez realizaba en 1978, cámara en mano, su documental de producción independiente, *Primer cuadro,* en el que nos introduce a Tepito, un barrio marginal de la Ciudad de México, famoso por ser hogar de delincuentes. Otro documental notable de contenido antropológico fue *María Sabina, mujer espíritu*, producido en 1978 por el Centro de Producción de Cortometraje (CNC). Fue escrito, realizado y fotografiado por Nicolás Echeverría y trata sobre los ritos de curación a base de hongos alucinógenos de esta chamana mazateca. Este cineasta se especializará durante su carrera profesional en la realización de interesantes documentales sobre temas indígenas.

El cine independiente también tendrá presencia durante 1978 en el panorama de la producción fílmica de ese año con la película *Anacrusa o de cómo la música viene después del silencio*, de Ariel Zúñiga (Producciones Sinc) filmada en formato de 16 mm, a color,

apariencias engañan (1978) y *María de mi corazón* (1980), filmadas en formato de 16 mm y organizada su producción en forma de cooperativa mediante las aportaciones de sus principales creadores, empezando por su director.

Las empresas e instituciones de cine comandadas por el Estado, tales como el Banco Nacional Cinematográfico, la Compañía Operadora de Teatro, CONACINE, CONACITE Uno, CONACITE Dos, Estudios Churubusco-Azteca, Películas Mexicanas, Cineteca Nacional, Centro de Capacitación Cinematográfica, Centro de Producción de Cortometraje, tenían presupuestos vigilados por la Secretaría de Programación y Presupuesto, mientras que el control político se ejercía desde la Secretaría de Gobernación, a través de la Dirección General de Radio Televisión y Cinematografía. Al final del periodo echeverrista, los productores industriales del cine volvieron con sus privilegios y prerrogativas de siempre, y se empeñaron en hacer un cine de bajos o nulos vuelos artísticos: un cine de entretenimiento vulgar e insulso.

El gobierno de López Portillo, debido a la crisis económica de 1976, anunciaba que el Banco Nacional Cinematográfico no refaccionaría películas que sobrepasaran la irrisoria cantidad de siete millones; una cifra bastante baja considerando los elevados costos que se requieren para producir películas. Sin embargo, RTC guardó para la segunda mitad del sexenio cantidades presupuestales elevadísimas, destinadas a cuatro o cinco producciones con presencia internacional, con la intención de prestigiar una política cinematográfica a todas luces fallida.

Lo acontecido en el cine del sexenio de López Portillo sigue suscitando inquietud entre los estudiosos del fenómeno cinematográfico nacional. El presente texto es una aproximación a lo sucedido durante ese periodo polémico de la vida política de nuestro país, que en términos de la historia del cine mexicano continúa discutiéndose hasta el día de hoy.

Agradezco a Raúl Miranda López, subdirector de investigación de la Cineteca Nacional y a los investigadores adscritos a esta área, por el apoyo prestado para la elaboración de este ensayo.

Fuentes consultadas

Asociación de Documentalistas de México. (2007). *El cine independiente ¿hacia dónde?* México: La Rana del Sur.

Blancarte, R. (Coord.). (2010). *Culturas e identidades.* Colección: Los Grandes Problemas de México, n. 16. México: El Colegio de México.

Bloch, C. (Coord.). (2009). *Premios internacionales del cine mexicano, 1938-2008.* México: Cineteca Nacional.

Carmona Álvarez, C., Sánchez y Sánchez, C. (2012). *El Estado y la imagen en movimiento: reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano*. México: IMCINE.

Ciuk, P. (2009). *Diccionario de directores de cine mexicano*; vol. 2. México: CONACULTA/IMCINE.

Costa, P. (1988). *La «apertura» cinematográfica México 1970-1976.* México: Universidad Autónoma de Puebla.

De los Reyes García-Rojas, A. (Coord.). (2016). *Miradas al cine mexicano,* vol. 2. México: IMCINE.

Fowler, W. (Coord.). (2008). *Gobernantes mexicanos II: 1911-2000.* México: FCE.

Gallo, M. Á. y Sandoval González, V. (2003). *Del Estado oligárquico al neoliberalismo, Historia de México 2.* México: Quinto Sol.

García Riera, E. (1998). *Breve historia del cine mexicano: primer siglo 1897-1997*. México: Mapa.

----------. (2005). *Historia de la producción cinematográfica mexicana 1977-1978*. México: Universidad de Guadalajara/IMCINE.

----------. (2008). *Historia de la producción cinematográfica mexicana 1979-1980*. México: Universidad de Guadalajara/IMCINE/ Universidad Veracruzana.

----------. (2016). *Historia de la producción cinematográfica mexicana 1981-1982.* México: Cineteca Nacional/Universidad de Guadalajara/IMCINE.

González Casanova, P. y Florescano, E. (Coord.). (2000). *México hoy*. México: Siglo XXI.

Joskowicz, A. (2001). *25 años de existencia del Centro de Capacitación Cinematográfica*. México: CONACULTA.

Krauze, E. (1999). *México siglo xxi: el sexenio de López Portillo.* México: Clío.

----------. (1999). *México siglo xxi: los sexenios,* vol. 2. México: Clío.

Méndez, J. L. (Coord.). (2010). *Políticas públicas.* Colección: Los Grandes Problemas de México, n. 13. México: El Colegio de México.

Monsiváis, C. (2013). *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo xx.* México: El Colegio de México.

Musacchio, H. (1990). *Diccionario enciclopédico ilustrado*, vol. 4. México: Andrés León.

----------. (1999). *Milenios de México*, vol. 3. México: Hoja Casa.

Pelayo, A. (2012). *La generación de la crisis: el cine independiente mexicano de los años ochenta.* México: CONACULTA/IMCINE.

Peredo Castro, F. (2004). *Cine y propaganda para Latinoamérica: México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta.* México: UNAM.

----------. (2011). *Cine y propaganda para Latinoamérica, México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta.* México: CIALC/UNAM.

Pérez Montfort, R. (Coord.). (2015). Auge y crisis del nacionalismo cultural mexicano, 1930-1960. En *México contemporáneo 1808-2014: La cultura, tomo 4.* México: El Colegio de México/ Fundación Mapfre/FCE.

Rivera, L. E. (7 de noviembre de 1989). Espectáculos, *El Nacional*, pp.11-22.

Scherer García, J. (1986). *Los presidentes.* México: Grijalbo.

Servin, E. (Coord.). (2010). *Del nacionalismo al neoliberalismo, 1940-1994.* México: CIDE/FCE/CONACULTA/INEHRM/Fundación Cultural de la Ciudad de México.

La contradictoria neoliberalización: El cine mexicano en los periodos presidenciales de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) y Ernesto Zedillo (1994-2000)

Ignacio M. Sánchez Prado
Washington University in St. Louis

El estudio crítico del proceso de neoliberalización estructural del cine mexicano –que abarca desde el desmantelamiento de las estructuras públicas del cine echeverrista iniciada por el gobierno de Carlos Salinas de Gortari a fines de los años ochenta hasta el renacimiento comercial a fines de los noventa tras la crisis económica y de producción de mediados de dicha década– puede comenzar a desmadejarse a partir de su más visible consecuencia: el éxito nacional e internacional de *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000). Como documenta extensivamente Paul Julian Smith (2003), el filme levantó una serie de ansiedades debido a la naturaleza privada de su producción. Tras su triunfo en la Semana de la Crítica del Festival de Cannes y su nominación al Globo de Oro y el Óscar a mejor película extranjera (con el estreno en cines en el medio del verano, generalmente reservado al cine de Hollywood), se dirimió una intensa discusión que abarcaba las tensiones entre el éxito de este filme y la escasez de producción nacional, la forma en que el filme representaba a México para audiencias extranjeras y el entusiasmo que causó el reconocimiento de un filme mexicano en los circuitos hegemónicos del cine transnacional. Smith concluye: «*Amores perros*, una producción privada, había triunfado contra todas las expectativas y fuera del contexto público de apoyo y desarrollo cinematográfico representado por [Jorge] Fons [entonces director del IMCINE]» (2003, p. 15-16).[1] A la distancia, queda claro que *Amores perros* resultaría ser la excepción más que la regla del cine mexicano: su director ha realizado desde entonces su carrera desde Hollywood y, si bien algunas producciones privadas han alcanzado distintas formas del éxito nacional y transnacional, lo cierto

[1] Ésta y todas las traducciones de fuentes en inglés son mías.

do a los números publicados por el IMCINE (*Anuario*, 2018), el cine mexicano produce alrededor de 160 películas al año pero sólo 88 se estrenan, sólo tres alcanzan más de mil pantallas y tiene sólo 7 a 10 por ciento del tiempo de pantalla.

Para entender las evoluciones del cine mexicano en el contexto de lo que Irmgard Emmelhainz (2016) llama «la reconversión neoliberal de México», resulta esencial entender al neoliberalismo no como una mera retirada del Estado de las funciones productoras y patrimon e la cultura, sino ruc- turas de vación y conteni . En su discusión del mundo del arte, giro cultural» del neoliberalismo se caracteriza por una serie de factores ent a participación de capital privado en oración con fondos públicos). Sin su ın factor igualmente importante, y que en muchas es se excluye en discusiones del neoliberalismo: «las p culturales contemporáneas indican un nuevo orden social en el que el arte se ha fusionado con la vida y en el muni y neol la la fin ral y la transformación de los objet s en también un creciente rol de las imágenes y los objetos culturales, sobre todo aquellos emergentes de prácticas massmediáticas como la televisión o el cine, como parte de un proceso de subjetivación y construcción de poder simbólico.

Dicho de otra manera, los ciclos de desarrollo y crisis del cine mexicano están atados no sólo a los cambios en la infraestructura financiera y política de la industria, sino también a evoluciones significativas en el pacto social entre cine y nación. El declive de la «época de oro» en los cincuenta y, sobre todo, los sesenta tuvo que ver sin duda con la monopolización ineficiente que el Estado mexicano e instituciones como el Banco Cinematográfico tuvieron en esas décadas (Garmendia, 2012), pero también con un cambio generacional en los espectadores, con un decreciente interés en el nacional

creados en el periodo de Echeverría. Si bien éstos proveyeron a inicios de los años setenta un espacio de libertad que permitió a directores como Arturo Ripstein o Felipe Cazals producir obras de gran factura, esos mismos mecanismos fueron instrumento clave para la censura en presidencias posteriores, donde, por ejemplo, Cazals tuvo que dirigir cine de explotación y las cintas biográficas en torno a Rigo Tovar. Cuando Saavedra Luna detalla, por ejemplo, el quiebre de la Compañía Operadora de Teatros (COTSA), su liquidación y la entrada de los inversores privados, también menciona de pasada que el motivo de tener una exhibición centrada en el Estado (garantizar la cuota de 50% en pantallas) nunca se materializó y que «los espectadores dejaron de asistir» a las salas debido a su mala condición (2007, p. 132). Me parece importante observar que en este momento mucho del cine que se producía en México comenzaba a erosionar. El cine mexicano de autor de los ochenta tenía en general salida exclusivamente hacia festivales o a espacios limitados y a veces autogestionados (Pelayo, 2012, pp. 214-215), mientras que la apertura mediática hacia la producción norteamericana diversificaría el consumo televisivo de forma tal que otros espacios del cine mexicano –como las producciones de Televicine, atadas a artistas exclusivos de Televisa, o la sexicomedia– gradualmente perderían la audiencia popular de la que gozaban. Como estudió a fondo Néstor García Canclini en su seminal libro *Consumidores y ciudadanos*, factores como la americanización de las audiencias frente a la oferta cultural y la emergencia del «espectador multimedia» que accedía al cine, la televisión y el video, cambiaron fundamentalmente la naturaleza misma del espectador cinematográfico en México, generando no tanto una crisis de medios, sino una diversificación sin precedentes del gusto cultural (1995, pp. 150-165). Podría aducirse que el «fin de la industria» que narra Saavedra no es tanto resultado del desmantelamiento neoliberal de las instituciones públicas (que a mi parecer es un efecto más que una causa) sino del hecho que el anquilosamiento institucional del cine mexicano en estructuras –desde los cines mal cuidados, pasando por el proteccionismo laboral de Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), hasta la disociación de la producción de las demandas de lo que García Canclini llama «neoespectadores»– resultó en la incapacidad del cine mexicano de desarrollar un pacto social mínimo con los públicos consumidores.

La conclusión preliminar que se puede extraer de esto es que la neoliberalización del cine mexicano en tanto política institucional fue efecto de la incapacidad de los actores involucrados en todos los niveles de la producción y el consumo del cine en México de comprender la evolución de las audiencias y el rol de la cultura como subjetivación que se evidenciaba desde los años ochenta. Este proceso de neoliberalización es entonces peculiar porque no implica necesariamente una privatización *per se* de la industria, sino la emergencia de un modelo paradójico, que se sustenta hasta nuestros días, que entrega partes del ciclo productivo del cine (notoriamente la exhibición) al sector privado, pero que mantiene un fuerte peso del Estado en la producción. Sin embargo, este modelo mixto resulta de la transformación de la idea del rol de Estado, que evoluciona a regañadientes de una idea patrimonial del cine –la producción estatal como protección al desarrollo cultural del país– hacia una idea neoliberal que entiende al Estado como facilitador de alianzas entre capital público y privado y a la cultura como parte de un engranaje relacionado a la marca-país. Por tanto, la lectura de las políticas públicas del cine de los periodos presidenciales, así como de los fenómenos que las acompañan, resulta compleja precisamente porque las informan tres dinámicas en tensión: los remanentes de modelos industriales de la «época de oro», el echeverrismo y los años ochenta que mantienen fuerte interés en la estatización; el modelo privatizador neoliberal que favorece a la iniciativa privada; y modelos emergentes en esa época de consumo cultural y massmediático informados por emergentes ideas de política cultural relacionados a la alianza de capitales públicos y privados. En otras palabras, el problema del cine mexicano en la era neoliberal, legible en las políticas del salinismo y el zedillismo y presente hasta la fecha, no es tanto el modelo privado, sino la coexistencia inconsistente de tres modelos antagónicos de política cultural que, en su conjunto, han sido incapaces de restituir conexiones significativas entre cine mexicano y audiencia.

Leído desde esta perspectiva, el periodo presidencial de Carlos Salinas de Gortari se caracterizó por sentar las bases de esta coexistencia de modelos, a partir de tres políticas particulares: primero, se observó la incorporación de la exhibición cinematográfica a

las políticas de desconcentración de las industrias paraestatales, efectuando un largo proceso de privatización del cine; segundo, se continuó con la concentración del sistema de producción y difusión cinematográfica en el Estado, partiendo de la integración de diversas entidades al Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) y, posteriormente, integrando al IMCINE mismo bajo la sombrilla del recién creado Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; y la Ley Federal de Cinematografía de 1992, que favorece la exhibición privada y liberaliza los precios de la entrada al cine, así como las cuotas de pantalla. Al mismo tiempo es importante considerar que estos tres factores se aúnan a tres cuestiones más: la articulación del cine a las políticas transnacionales de comercio vía el Tratado de Libre Comercio; las transformaciones en el circuito internacional de festivales a partir sobre todo de la emergencia de Sundance y la caída del Muro de Berlín; y la emergencia de una generación de películas que, posibilitadas en parte por las transformaciones e incertidumbres del periodo, sentaron las bases de cambios estéticos e ideológicos profundos que definirían al cine mexicano de las décadas subsecuentes. Por su parte, la presidencia de Ernesto Zedillo fue un periodo de consolidación de las bases sentadas, donde, sin embargo, las contradicciones entre los paradigmas públicos y privados continuaron, debido a la emergencia del multiplex como espacio privilegiado de la exhibición cinematográfica en tensión con reformas a la Ley de Cinematografía, llevadas a cabo en 1996 y, sobre todo, 1999, que fortalecían la idea del Estado como productor del cine con la creación de dos fondos (FOPROCINE y EFICINE), pero favoreciendo prácticas de colaboración con el capital privado, a la vez que negociaban el conflicto entre la industria de producción, que buscaba mayor protección y fomento y los exhibidores, que desde una fortalecida Cámara Nacional del Cine empujaban hacia una mayor liberalización. En este periodo, en parte gracias al borrón y cuenta nueva que permitió el casi completo colapso de la producción cinematográfica a mediados de la década, como consecuencia de la crisis financiera de diciembre de 1994, se sientan las bases formales que establecerían los patrones de producción y estética del cine mexicano, dividido esencialmente en tres elementos: un cine comercial dirigido (con considerable éxito en muchos casos) a las audiencias del multiplex; un nuevo cine de corte transnacionalizado dirigido al modelo de festival de cine y la categoría de cine de

arte global emergentes a nivel mundial en los noventa y un conjunto mayor de producciones que, incapaces de participar por distintas razones en alguno de estos dos paradigmas, termina por tener un paso discreto en las salas nacionales, en el mejor de los casos, o embodegada sin obtener distribución alguna, en el peor. En lo que resta de este ensayo discutiré los puntos cruciales de los procesos descritos en este párrafo.

No voy a hacer aquí un análisis detallado de los procesos de consolidación institucional en el salinismo, porque me parece que Saavedra Luna (2007) hace un trabajo excepcional al respecto. En su análisis se observa de manera granular una serie de tensiones que las políticas arriba descritas generan. Una lectura cuidadosa de su libro deja ver los resultados mixtos que este modelo híbrido de industria cinematográfica causa. Al nivel de producción queda claro que, por un lado, el salinismo desmonta muchas estructuras que facilitaron en las dos décadas precedentes la creación copiosa de filmes y su distribución en salas. Por otro lado, resulta indiscutible que los filmes producidos entre 1988 y 1994 son de factura estética y relevancia cultural mayor a cualquier producción del sexenio anterior. La simple existencia, por mencionar sólo las tres señeras, de *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau, 1991), *Sólo con tu pareja* (Alfonso Cuarón, 1991) y *Cronos*, películas que fueron vistas por segmentos considerables de la audiencia nacional y transnacional, marca ya una diferencia cualitativa notable respecto a la industria en crisis sustentada por el primer IMCINE, fundado en 1983.

Para explicar esta paradoja es necesario entender el fenómeno que subyace el cambio de paradigmas estéticos y la erosión de la infraestructura del cine: el cambio de la ecología audiovisual en el México de fines de los ochenta. Aquí es iluminador el conciso estudio de Ana Rosas Mantecón (2017, pp. 221-29), donde se observa un repliegue en particular del Estado de bienestar (lo cual tiene efectos como el cierre de la difusión cinematográfica de organismos como el ISSSTE) pero también la emergencia del multicinema y el *videohome*. Lo notable de la perspectiva de Rosas Mantecón –quien se enfoca en la audiencia, a diferencia de Saavedra Luna, que revisa la producción– es que los mismos elementos que propician el declive de la producción otorgan un empoderamiento paradójico a

las audiencias al introducir un modelo más descentralizado de consumo y distribución. Según discute Rosas Mantecón, los lugares de renta y venta del video «[f]avorecieron nuevas formas de apropiación de los bienes culturales y cinematográficos: se dependía en menor grado de otros para rentar o comprar una película en un local cercano y disfrutarla en el confort del hogar sin comerciales, intermedios ni cortes y de manera más económica» (2017, p. 227). Rosas Mantecón observa que esto resultó en cuestiones como la relación orgánica entre el cine y el centro comercial, o el crecimiento en la desatención de las audiencias, posibilitada por el video. El punto, sin embargo, es que estos fenómenos, como señala la propia investigadora (2017, p. 229), es que esto no era un fenómeno en lo absoluto nacional, sino que correspondía a transformaciones que se llevaban a cabo a lo largo de la industria cinematográfica mundial. Estudios de todo tipo acusan las mismas transformaciones observadas por los sociólogos mexicanos de la cultura en los noventa. Por ejemplo, el libro *The Place of the Audience* (Jancovich, Faire y Stubbings, 2003, pp. 185-211), que rastrea el consumo cinematográfico en el Reino Unido, realiza las mismas aseveraciones sobre el periodo, enfatizando, al igual que Rosas Mantecón, el efecto del video en la socialización del cine, así como el rol del multiplex en la americanización y el giro al consumo masivo de los espectadores, algo similar a los procesos descritos tanto por la investigadora como por García Canclini. De igual manera, existe una amplia bibliografía que discute, respecto a Hollywood y al cine global, tanto la evolución del video como tecnología autónoma (por ejemplo, Newman, 2014), como los cambios estéticos del cine una vez que la experiencia de la sala dejó de ser el espacio privilegiado (por ejemplo, Pedullà, 2012).

Visto desde esta perspectiva, es posible plantear la posibilidad de que la crisis del cine mexicano de los ochenta no fue solamente por el colapso en el favorecimiento del Estado o el desinterés de las audiencias, sino que tuvo su razón estructural de ser en una esencial desconexión entre los fenómenos globales de transformación de la ecología misma del consumo cinematográfico y el tipo de filme que se producía en México. Muchos de los géneros favorecidos por la cinematografía mexicana de los setenta y ochenta, desde el cine

un periodo de experimentación notable en formas diversas de restaurar la relación entre la audiencia y el cine, de parte de directores jóvenes y algunos de los mayores que comenzaban a problematizar desde diversos frentes los legados tanto de la «época de oro» como del echeverrismo. Tanto *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau, 1991) como *Danzón* (María Novaro, 1991) promovían un cine que en otra parte he llamado «neomexicanista» (Sánchez Prado, 2014, pp. 15-61), donde se opera una «nostalgia reflexiva» (término que tomo de Boym, 2001) en la cual los significantes culturales y formas narrativas tradicionales (el melodrama, la música popular, etcétera.) tienen resonancia directa en el análisis del México neoliberal, como resulta evidente en la idea de una mujer (interpretada por Arcelia Ramírez) recreando su historia familiar desde el presente en la película de Arau hasta el personaje de telefonista sindicalizada (interpretada por María Rojo) cuyo regreso al danzón es simultáneo al espectro de la privatización de la industria donde trabaja (como es sabido, en esos años se estaba por privatizar Teléfonos de México).

Por otro lado, cuando la quiebra de Películas Nacionales convierte a Televisa (y sus brazos Videocine y Televicine) en el mayor distribuidor de cine nacional, se observa gradualmente, sobre todo a partir del nombramiento primero de Jean-Pierre Leleu (en 1994) y después de Roberto Gómez Bolaños (en 1996) como sus directores, la emergencia de un modelo de producción que continuaba con la producción de filmes en el modelo de los ochenta (como la continuación de la franquicia *La risa en vacaciones* durante la década o filmes alrededor de estrellas como César Costa y Gloria Trevi) con trabajo que favorecían la coproducción con el Estado de filmes dirigidos a la clase media (como *Cilantro y perejil*, Rafael Montero, 1994), la narración experimental (como *Sobrenatural*, Daniel Gruener, 1995) o producciones que reflejaban de manera más directa ideologías y estéticas del neoliberalismo (como *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda*, Sabina Isabel 1995). El carácter doble de la producció sa entr digma de los ochenta y el neoliberal se v nte en stivo libro de Raúl Miranda sobre a y el cine (Miranda López, 2006). Aunque esto sale del p de este ensayo, no es inapropiado anotar que este modelo es el que permite a su dominio actual del mercado de cine, a través de pro que simultáneamente capitalizan de sus estrellas televisivas (como Eugenio Derbez) a la vez que promueven formas de producción específica al modelo neoliberal. Durante la década de los noventa, no era raro en lo absoluto ver a los directores producidos por Televicine oscilar entre ambos modelos, como fue el caso de Juan Antonio de la Riva, quien dirigió *La chilindrina en apuros* (1994) y una de las películas más experimentales de los noventa, *Elisa antes del fin del mundo* (1997), o Alejandro Gamboa, quien dirigió sucesivamente una comedia de estética ochentera con Kate del Castillo (*Educación sexual en breves lecciones*, 1997) para después dirigir *La primera noche* (1998), filme con el que Televisa capitalizaba el auge de la comedia romántica, y cuyo reparto descansaba mucho menos en el talento televisivo. La continuidad entre Televicine de los noventa y el cine del siglo XXI tiene muchas aristas. No es casual, por ejemplo, que Jean-Pierre Leleu trabajaría después como programador de Cinemark, tras la experiencia con Televisa.

Es, sin embargo, Alfonso Cuarón el que construye, en *Sólo con tu pareja* (1992), el filme cuya estética predice de mejor manera las estéticas que comenzarían a privar en el cine mexicano posterior a la crisis de 1994. No repito aquí el análisis detallado que he hecho en otra parte sobre la estética del filme (Sánchez Prado, 2014, pp. 60-75), pero resulta importante resaltar algunos factores. En primer lugar, aunque el filme es cercano a formas ochenteras del género (particularmente las comedias románticas de Woody Allen), la opción por la comedia romántica muestra una comprensión inteligente de las posibilidades comerciales del cine del momento ya que filmes como *When Harry Met Sally* (Rob Reiner, 1989) contribuyeron al reposicionamiento global del género. El modelo de la comedia romántica facilita la producción neoliberal, puesto que permite altos rendimientos de taquilla con una inversión relativamente baja, a la vez que resuena con modos de narración que comenzaban a tener alta presencia gracias a la televisión por cable, como la comedia de situaciones o *sitcom*, que, gracias a la recepción positiva vía canales como Sony Entertainment Television, empezarían a poblar la televisión de paga en esos años. Finalmente, la comedia romántica se convertiría en México y en otras latitudes, en un vehículo de imaginación de sujetos sociales (como el protagonista Tomás Tomás, interpretado por Daniel Giménez Ca-

el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica rompe el monopolio del sindicato, un golpe que acompañaría tanto la liquidación de trabajadores por el cierre de COTSA y la emergencia de la tecnología automática de proyección (Saavedra Luna, 2007, p. 158), trayendo a los empleados del cine a la flexibilización neoliberal y su consecuente precarización, a la vez que otorgando mayor control a las exhibidoras respecto a la experiencia ofrecida por las salas. El resultado paradójico de esto es que el daño laboral al STIC fue la condición de posibilidad para la transformación de las salas de cine hacia el paradigma neoliberal. La experiencia de las primeras salas del modelo multiplex (el Cinemark del Centro Nacional de las Artes, el Cinépolis de Tijuana, el Cinemex de Altavista) reflejaban algunas degradaciones de la experiencia, sin duda: las salas y las pantallas eran chicas, los trabajadores jóvenes tenían mucha energía, pero poca experiencia. Pero las ganancias eran aún mayores: la dulcería era diversa y sus productos comestibles, las salas estaban mucho más limpias, el sonido (con equipos bajo estándares como el DTS de Lucasfilm) era muy superior al de las salas históricas. También había un claro desplazamiento del miembro del público: con boletos que costaban el equivalente a dos o tres días de salario mínimo y ubicaciones a las que era sumamente difícil llegar en transporte público, las salas empezaron a traer clientela de clase media y media alta que en los años ochenta habían migrado al videocentro y que resultaban rentables y fieles. Este cambio en la clase social fue la base de nuevos modelos económicos (como la Sala VIP, que introduciría Cinépolis en 1999) y de una socialización del cine en los espacios comerciales del neoliberalismo (muchos de los centros comerciales renovados, como Plaza Universidad en la Ciudad de México, o construidos en desarrollos inmobiliarios masivos, como Angelópolis en Puebla), lo que a la larga permite a México emerger como uno de los mercados de exhibición mayores en el mundo.

El multiplex, sin embargo, dista de ser sólo un cambio de políticas y economías del cine: es también el motor de cambios estéticos centrales. En el caso de Hollywood, Timothy Shary (2014) ha demostrado ampliamente que el movimiento multiplex y la reubicación de las salas en centros comerciales tuvo como efecto la reorientación de la producción hacia audiencias jóvenes (sobre todo adolescentes), lo que permitió el auge de géneros como el horror, los musicales y las

comedias sexuales. En México se observa una tendencia similar, pero centrada en quiénes acceden al consumo de cine. Los filmes de mayor éxito a fines de los noventa (notablemente *Sexo, pudor y lágrimas* [Antonio Serrano 1998] y *Todo el poder* [Fernando Sariñana 1999]) se dirigían a clases medias profesionales cuyo nivel de ingresos y perfil cultural correspondía al de los centros comerciales de los nuevos cines. El Pabellón Altavista, por ejemplo, fue un centro comercial fundado por la familia Peralta, ubicado en la esquina de Revolución y Altavista y cuyos comercios originales incluían el primer restaurante Italianni's, que sería parte de una vanguardia de espacios de servicio para la clase media alta, y uno de los primeros Tower Records, que, con Mixup, redefinían la venta legal de música y cine. No es casual que Cinemex emergiera de semejante espacio, ni que las películas de éxito en esos años tuvieran como personajes publicistas, documentalistas, modelos y miembros de otras profesiones neoliberales que encarnaban el estilo de vida promovido por estos espacios. Años más adelante, conforme el modelo se expandía hacia espacios más accesibles a estudiantes preparatorianos y universitarios, sobre todo de instituciones privadas, el cine mexicano comenzó a producir filmes dirigidos a ese nivel demográfico, desde la antes mencionada producción de Televicine *La primera noche* a las co iones entre el director Fernando Sariñana y la actriz Marta Hi a inicios del siglo XXI.

Visto a la distancia, lo que podemos observar es que el desmantelamiento de las estructuras de subvención pública, las leyes de cine, el TLC y la incapacidad del cine mexicano a responder a nuevas tecnologías presentes en la primera mitad de los noventa se tradujeron, durante el zedillismo, al distanciamiento entre una industria boyante de la distribución y exhibición, que en un periodo relativamente corto de dos décadas pasó de su fundación a una expansión territorial nacional, y una industria de la producción que, aún generando filmes en número copiosos, carece de salidas reales de mercado. Según el recuento de Enrique Sánchez Ruiz (2012, pp. 298-303), esto se puede atribuir a varias razones, entre las cuales destaca la falta de predominancia del IMCINE en la política cultural, y la interacción entre la contracción de la producción nacional, la concentración oligopólica de la exhibición privada y las nuevas formas de la transnacionalización dominadas

Así, la lí tica de la de la te política, que dari la produc sumaría nes pre- vias de y que su omo pro del Canal 6 de julio, como son la expoliación del territorio, la crisis de las instituciones del Estado, el sindicalismo en México, la explotación laboral y otros. Por ponerlo en consonancia con las exigencias de la época y considerando lo que Canal 6 de julio hace, podemos coincidir con lo que establece Patricia Zimmermann:

> Necesitamos urgentemente un nuevo orden mundial de la imagen. Necesitamos pensar diferente sobre el documental independiente. Es mental es op lterar el inf deterioran mantener los discursos sobre los estados-nación se van diluyendo, el documental pareciera ir cobrando el potencial de cambiar justo el nuevo orden mundial de la imagen en espacios más democráticos.
>
> Estamos atrapados en los pliegues de una intensa serie de contradicciones políticas y estéticas. Está lejos de ser sencillo el navegar en medio de la tormenta huracanada que azota en estos momentos el campo de la producción de arte y medios independientes, cuestión que desestabiliza sus fundamentos y hace temblar sus amarres. Como resultado, vivimos en un continuo estado de emergencia. (Zimmermann, 2000, XV)[3]

La historia de la productora fundada por Carlos Mendoza habita desde estas aguas intranquilas e intenta, por todos los medios a ales, participar de estas formas de construcción de esfera pública en una época compleja. La diferencia que podemos encontrar en México frente al panorama, narrado por Zimmermann, en Estados Unidos, es que en nuestro país estos medios independientes nunca contaron con ningún sistema de apoyos, becas o fondos federales. Lo más cercano que hemos tenido a esto es el Centro de Producción del Cortometraje en tiempos de Luis Echeverría; una auténtica aporía mediática (documental social y de crítica producido desde la Secretaría de Gobernación).[4]

[3] Traducción propia.

[4] Ahora existen, claramente los apoyos a la producción cinematográfica EFICINE y FO sin duda, no fueron concebidos, ni han sido utilizados para la producción de d del corte editorial propuesto por Mendoza y otros documentalistas.

Un enfoque de denuncia de los abusos del poder es el centro argumental del trabajo de Mendoza y lo que marcará su biografía, su filmografía, incluso sus publicaciones académicas.[5] Pero también lo es la gran injerencia del aparato mediático en la generación de agenda política, de desinformación a la población, de bombardeo partidista a los espectadores. Este punto de intersección entre medios y poder, y las reacciones de éstos hacia la denuncia, son lo que nos servirá para generar un marco referencial del contexto en el que sucederá el análisis.

Estrategia y táctica mediática

Tomando prestadas las nociones de estrategia y táctica de Michel de Certeau (1996) podemos plantear los mecanismos de operación de la televisión oficialista y cómo el trabajo de Mendoza y compañía se opone en acciones, discursos, formas narrativas y enfoques a este tipo de producción audiovisual. También esta diferencia nos sirve para ver cómo opera el sistema político contra la crítica en formato documental.

Así también se explica el asedio que estas formas de producción han sufrido por parte del gobierno y, por supuesto por los medios de comunicación hegemónicos. Aunque esta misma condición los ha dotado de un cierto carácter de referencia y faro para huir de las versiones oficiales y edulcoradas de la mercadotecnia política del presidente en turno. El asalto al tiempo aire en medios para la creación y posicionamiento de las campañas políticas de partidos y candidatos ha entrado ya, directamente, en la lógica de la mercadotecnia y el espectáculo, como señala Jonathan Kahana:

> El uso de técnicas prestadas de la publicidad y el entretenimiento comercial está ampliamente considerado como una de las causas principales de dos problemas complementarios en la sociedad americana; la fractura del vínculo de la población con los asuntos políticos y los procesos democráticos y la aparente fascinación de los votantes con los candidatos políticos cuyo carisma, fama o bue-

[5] También es particularmente interesante el caso de Carlos Mendoza por su vocación pedagógica y su divulgación del conocimiento en torno al cine documental Uno de los

> na imagen representan sus capacidades para dirigir una oficina de gobierno. (p. 269)[6]

Aunque, en general así sucede, no todos los casos funcionan de la misma manera. En ese sentido, el caso de la votación del 2000 y la elección de Vicente Fox es paradigmática en términos de cómo la mercadotecnia política funcionó para aproximar a la población al proceso electoral. Y es aquí donde se nos revela la naturaleza compleja de la televisión como mecanismo de representación, al tiempo que se muestra como una de las piezas claves para el cambio partidista del principio del siglo XXI en México. Podemos recurrir a la síntesis hecha por Kahana que inicia la reflexión a través del politólogo americano Walter Lippmann:

> El análisis de Lippmann sólo podía anticipar, sin embargo, el carácter y la profundidad de la crisis atribuida al uso de la televisión como medio de experiencia social y conocimiento político. La crisis es bipartita y paradójica. Por un lado, mientras la naturaleza de transmisión de la televisión «incrementa nuestro sentido de pertenencia a una población particular», como Craig Calhoun observa, «no nos da relaciones directas o individualmente reconocibles con los miembros de esa población». Compensando este amplio y abstracto sentido del carácter público, la imagen íntima de la televisión fomenta la confianza en aquellas personalidades que mejor sirven a sus formatos de consumo y exhibición [...]. (p. 272)[7]

Esta reflexión ensamblada por Kahana, a medias entre la tradición de la opinión pública (concepto acuñado por Lippmann) y Craig Calhoun nos da suficientes pistas para entender que Vicente Fox y su equipo de campaña supieron cómo servir a los formatos televisivos y construir una estrategia política que atrajera al público mexicano hacia la idea del cambio partidista. Ciertamente el sentimiento de pertenencia a la comunidad estuvo presente, aunque fuera fugazmente, los números históricos del voto contra el PRI así lo atestiguan. Lo que muestra también es que no sólo fueron los panistas quienes votaron por el candidato conservador, también todos los opositores que quisieron castigar al partido gobernante. La asociación con el cambio de la sociedad no significaba adhesión política o simpatía partidista.

[6] Traducción propia.

[7] Traducción propia.

La acción movilizada por la campaña de Vicente Fox, en un sentido, se constituyó como un proceso de elección donde el voto por el candidato era irrelevante, lo que interesaba era la transición. Este pragmatismo electoral conlleva un pecado original: si se votó contra un partido, se ha de soportar al candidato ganador como presidente. Si Fox no era un factor de peso en la elección, o lo era de forma moderada por encarnar los valores de la transición, en el sexenio tendría que operar y ejercer como presidente con todos los pros y contras de lo que eso significaría.

El voto de castigo es una de las pruebas más claras de la desconexión entre mercadotecnia política y democracia participativa, al menos al nivel de la función mediática del candidato como personificación partidista y valoral. Es así como el acto del voto se revela insuficiente como mecanismo de acción ciudadana; el formato televisivo triunfa como estructura vacía, el estereotipo se refuerza.

Funciones de la imagen presidencial

Para comprender mejor la paradoja planteada por Kahana y cómo es posible que ciertas campañas presidenciales o acciones similares de políticos distintos obtengan resultados diversos, es necesario profundizar sobre los usos y funciones que la representación audiovisual puede generar al tratarse de personajes de la vida pública, autoridades o funcionarios. Analizar los contextos específicos de estos dos sexenios a la luz de estos distintos usos es el camino a seguir.

1. Film-acontecimiento

La primera forma de pensar la representación audiovisual de un político es la noción de film-acontecimiento utilizada por Nancy Berthier (2007) y Vicente Sánchez-Biosca (2014). Este tipo de filmes, narrativas o registros suelen estar fuera del alcance de la maquinaria mercadológica, son piezas que:

> [...] han entrado en la historia del cine por vincularse de manera estrecha con un contexto sociopolítico determinado. Son películas que constituyen en sí unos acontecimientos históricos y cuyo sentido se vincula más a la Historia que a la historia del cine. Como tales, se inscriben en las memorias colectivas constituyendo puntos de referencia, de fijación, de cristalización memorísticas. (Berthier, 2007, p. 53)

logía de los hechos ayuda a hacer de la argumentación por acumulación más evidente. El tiempo como dimensión privilegiada del ordenamiento argumental permitirá ir mostrando el desgaste de la figura presidencial conforme se acumulan escándalos, problemas y malas decisiones políticas.

Respecto del tiempo vinculado al contexto, es necesario notar que mientras *Aventuras en Foxilandia* se estrena en 2006, cuando el sexenio de Vicente Fox termina, *Haiga sido como haiga sido* se estrena en 2010, dos años antes del fin del periodo de Felipe Calderón. Digamos, no hay una aproximación programática y sistematizada por parte del realizador. Su interés no es poner los mismos elementos en análisis de los dos presidentes, son películas que intentan aparecer en momentos específicos de la coyuntura política y, en ese sentido no aspiran a verse como espejos el uno del otro; y mucho menos como una narrativa histórica transexenal planeada y ejecutada por Mendoza y Canal 6 de julio. No son un proyecto serial, no comparten formato, punto de vista y tono general, aunque el planteamiento de cuestionar al presidente en turno los haga parecer similares. Tampoco aspiran a ser una lectura exhaustiva de todo el sexenio de cada presidente; su estreno dispar muestra que es más una decisión de momento político.

Y en este uso diferenciado del tiempo yace una de las primeras claves para interrogar los filmes. Esta aproximación dispar a la narración de los sexenios hace visible la selección de eventos para conformar los guiones y, eventualmente, los documentales. Este ejercicio de síntesis argumentativa es la que ya nos permite directamente ingresar a las secuencias de cada pieza, así como a los fragmentos de archivo elegidos para construirlas.

Mientras que *Aventuras en Foxilandia* está conformado por ocho capítulos y un brevísimo preludio,[13] a los que incluso se les ha asignado un título en la versión en DVD, *Haiga sido como haiga sido* está conformado por seis capítulos sin nombre o título. En este caso, los títulos de los capítulos siguen abonando a la lectura y a la interpretación de la pieza. En el caso de *Haiga sido*... sólo tiene

[13] El primer capítulo del DVD no tiene nombre y corresponde a una secuencia corta antes del inicio de los créditos. El resto de capítulos en orden están titulados de la siguiente manera: Un cuento de hadas ranchero, El amigo Jorge y el enemigo Fidel, Parábola del hogado (*sic*), Iglesia y televisión, El complot, Adiós a la izquierda, Yunques y altruistas y Un país maravilloso.

un subtítulo: Estampas de un estado y dos presidentes fallidos; lo que, de alguna manera, nos hace consolidar la idea de que forman una unidad susceptible de ser analizada como un todo (aun así, nosotros preferimos también plantearlos como componentes y procesos separados). La segunda película abona a la acumulación de eventos y momentos del sexenio foxista para construir la crisis del . De este modo, también se justifica que hayamos análisis de las dos películas como bloque, como un periodo medianamente homogéneo, caracterizado por el control panista de la presidencia.

Ahora, de vuelta a la idea de la elección de momentos de la historia política de México para la argumentación general de los documentales, lo que hablaría del uso del acontecimiento como criterio de selección del archivo, Carlos Mendoza hace una búsqueda detallada de los eventos del sexenio que servirán para mostrar las crisis de las administraciones de Fox y Calderón, respectivamente. Es en esta búsqueda de enlazar a los personajes-presidentes con los momentos de la historia, a través de sus decisiones y acciones, lo que finalmente pone en marcha el análisis en tres niveles que hemos propuesto. Mendoza busca elementos, instantes, en los que se hace necesaria la intervención u opinión del presidente dentro de algún incidente de política interior o exterior, lo que termina por vincular al contexto social y político con la figura presidencial.

Por ejemplo, en el caso de Vicente Fox, uno de los escándalos más importantes del sexenio y tema preponderante del documental de Mendoza es el problema diplomático generado por el secretario de Gobernación, Santiago Creel, con Cuba. El incidente sucede cuando el brazo derecho del presidente hace unas declaraciones sobre la implicación de agentes cubanos en el apoyo al defraudador internacional y empresario cercano al grupo panista,[14] Carlos Ahumada, quien antes había estado en Cuba. El canciller cubano responde afirmando que el gobierno de Fox prefiere generar un rompimiento con la isla, para d a atención del problema, antes de aceptar la vinculación del sario con Rosario Robles y algunos otros políticos de prime .

[14] Recordemos que dentro del grupo del gobierno foxista ya estarían varios miembros del PRD en lo que sería el inicio de la alianza entre el partido de la derecha y el de la izquierda en México

Las voces y los tonos

Aunque ya me referí al uso de la parodia como mecanismo narrativo consistente en ambos documentales; principalmente identificable con la voz del narrador en *off* de ambas piezas, es importante hacer notar que el contenido informativo, los eventos que relatan, están profusamente investigados y contrastados. Esta voz como forma de comentario determina el tono que Mendoza quiere imponer; y lo une al archivo público disponible, a los materiales producidos por medios públicos y que tuvieron una gran exposición entre la población. De esta forma, el material es reciclado, reutilizado, para unirse con una voz que le impone un nuevo tono, distinto al que tenía en su uso original.

Por ello, el territorio que pisan los documentales es el de la crítica política, donde la sátira es sólo un componente y no es el elemento preponderante o determinante de la intención de las obras. No es la burla y el escarnio público el interés último de estos documentales, buscan crear conciencia y movilizar al público frente a las torpezas presidenciales y los abusos desde el poder, al tiempo que utiliza archivos de momentos específicos y los contextualiza. Uno de los trabajos en los que el realizador más esfuerzo pone es en no desdibujar la relación del material audiovisual con el momento histórico que representa; de esa forma, lo que obtenemos es un uso nuevo del material pero aún se entiende como un comentario del mismo momento político que refiere. Esta característica hace del archivo una herramienta poderosa de comentario editorial al tiempo que conserva el nexo indicativo con los eventos registrados. Esta particularidad es la que sirve de plataforma para establecer los parámetros de un documental que, a pesar del uso del humor o la exageración satírica, no pierde su carácter de pieza informativa sobre los

a Andrés Manuel López Obrador, figura de la oposición y regente capitalino en tiempos de Fox; la visita papal y el posterior matrimonio de Vicente Fox con su jefa de Prensa, Marta Sahagún; los negocios millonarios de los hijos de Marta Sahagún y el secretario de Gobernación, Juan Camilo Mouriño; el proyecto de seguridad de Genaro García Luna y su relación con Carlos Salinas y Carlos Slim; Gómez Mont y su nombramiento como secretario de Gobernación tras la muerte de Mouriño, a pesar de haber sido uno de los participantes del FOBAPROA; los audios de Raúl Salinas de Gortari y su hermana sobre el lavado de dinero de la familia en el extranjero; las declaraciones del expresidente de la Madrid sobre Carlos Salinas en cadena nacional y su subsecuente cambio de opinión; y un largo etcétera de episodios narrados en los documentales para evidenciar la crisis política y de legitimidad de los gobiernos panistas encabezados por Fox y Calderón.

hechos que relata y por ello, se puede considerar bajo los criterios que establecía Jonathan Kahana, como un trabajo de inteligencia.

Aunado a este componente, encontramos otro elemento que muestra esta vocación comprometida y el tratamiento sistemático y riguroso en su aproximación como producto comunicativo destinado a una comunidad. Me refiero al uso de voces alternativas que complementan la visión que Mendoza ya impone a través del narrador. Estas voces son algunos de los periodistas de investigación más reconocidos en México: Porfirio Patiño, Guadalupe Álvarez, Anabel Hernández, Ana Lilia Pérez, José Reveles, Jenaro Villamil y Miguel Badillo son este grupo de expertos de inteligencia que comunican, interpretan y exponen argumentos sobre el impacto de las acciones de los presidentes. Son las figuras que trabajan proporcionando un marco interpretativo y que ponen en perspectiva los eventos. Su condición de voces independientes y profesionales dispuestos a participar en los documentales muestran cómo la pluralidad informativa beneficia a las piezas y les aporta densidad interpretativa. Su función como figuras públicas y comunicadores conocidos evidencia el punto de vista informado que los documentales construyen.

Este segundo nivel de la relación de los presidentes con el público, con los ciudadanos, con la comunidad de referencia se caracteriza en los documentales analizados por estar mediada por un grupo de especialistas de la comunicación que critican la figura de los presidentes. Intentan poner en crisis la imagen pública que desde el poder intentan construir. Claramente la presencia de estas voces críticas imposibilita la lectura estereotípica y de valor único que la mercadotecnia política tan afanosamente intenta construir y legitimar a los ojos de la población. En este sentido, la presencia de materiales de archivo de huelgas, manifestaciones y reclamos públicos a los presidentes acompañarán esta mirada mucho más compleja de la relación entre gobernante y gobernados.

Caracterización de los presidentes y la pregunta por el carisma (y a modo de cierre)

En la aproximación final que hacemos a los documentales, en este tercer nivel del análisis, que se vincula directamente con la representación de los presidentes como personajes de un film, es donde

más diferencias podemos establecer entre ambas cintas. La caracterización de cada presidente determinará su función narrativa y el tono con el que es abordado cada uno como hilo conductor de la historia que se cuenta que, en este caso son, específicamente los sexenios de los que formaron parte como mandatarios.

Es muy significativo que Vicente Fox también forma parte importante de *Haiga sido como haiga sido*. Lo que lo convierte en un elemento conector entre ambos filmes. Aparece probablemente el mismo tiempo que Felipe Calderón, lo que muestra la intención del autor de hablar en ese documental de los dos sexenios como los que derivaron en el estado fallido (mencionado en el subtítulo); y eso convierte a estos doce años de transición hacia el panismo en un periodo medianamente homogéneo para analizar. Fox sirve en gran medida como contexto y antecedente para la película sobre el sexenio calderonista y posiciona al primer presidente, no priista, como una figura secundaria clave del segundo documental y del periodo en que Calderón sería presidente.

Otra cosa relevante a hacer notar es que, a pesar de ser personajes centrales de las narrativas de estos documentales, no se trata ni de perfiles, ni de biografías, ni de retratos. El modo de representación elegido excede al individuo como centro de la reflexión. Eso nos indica claramente que estamos frente a piezas documentales que ponen en juego a estos personajes relevantes de la historia al tiempo que los vinculan con un momento político específico, con eventos particulares, con disputas y tensiones verificables. De este modo las figuras de estos políticos no son mitificadas y, por ello, el carisma que se les puede atribuir está íntimamente vinculado al rol que jugaron durante los eventos relatados en los filmes. Como ya explicamos, los eventos elegidos para narrar las películas, en ambos casos, son fundamentalmente las crisis y problemas que estos presidentes tuvieron durante sus gestiones, por lo que la función general de las películas es debilitar esta visión mítica, épica o carismática de Vicente Fox o Felipe Calderón.

Además, cuando en las películas aparece alguno de estos personajes-presidentes suele suceder en dos situaciones generales: 1) como parte de un evento que sirve como archivo descriptivo de un suceso que será explicado por la voz del narrador o por la voz de

alguno de los especialistas entrevistados; 2) se utiliza archivo en el que efectivamente Fox o Calderón hablan o declaran algo.

En el primer caso es evidente que la agencia de los presidentes como conformadores de la narrativa de los documentales es nula. Ellos no controlan o participan de la construcción retórica o argumental de las piezas. En el segundo caso podría caber la posibilidad que, al darles voz, fueran ellos quienes explicaran algún evento, alguna decisión o contextualizaran alguna problemática. Pero el mecanismo narrativo impuesto por Mendoza lo hace imposible. Casi en todos los casos, las declaraciones públicas de Fox o Calderón son posteriormente comentadas por el narrador o completadas por los periodistas. De este modo, los matices, las intenciones, los tonos y los resultados no les corresponden a los presidentes-personajes de estos documentales. Toda posibilidad de servir de base estructural o argumental les es despojada.

Este es el último elemento que conforma esta visión anticarismática de la que hemos hablado. Es así como las películas combaten la figura de la mercadotecnia política televisiva a través de la sátira, la ironía y la reducción de la participación de los presidentes como agentes del documental. Su limitación dentro de la historia de la película donde se narran eventos de la política pública los hace parecer como personajes rebasados, pasivos y caóticos en la realidad. La organización discursiva de los documentales los lleva al otro polo del estereotipo, los despoja de toda aura épica y los arroja al territorio del chiste, del títere político, casi del bufón.

Bajo este escenario y ya explicado cómo es que se insertan las figuras presidenciales en estos documentales, nos podemos percatar que Vicente Fox es ridiculizado mucho más que Felipe Calderón. El tono de *Aventuras en Foxilandia* y las escenas en las que aparece en *Haiga sido como haiga sido* tienen un tono paródico mucho mayor que el utilizado para Calderón, a quien se le delinea más como un personaje opacado y pasivo. Este último elemento es consistente con el concepto rector del documental que intenta mostrar la falta de legitimidad del presidente, y cómo la cúpula empresarial y los otros partidos políticos respaldaron la candidatura para sacar de la jugada a Andrés Manuel López Obrador.

como un intento por entender la vuelta al presidencialismo priista, un preámbulo al inminente triunfo de Enrique Peña Nieto que se daría unas semanas después.

Pero la película admite más lecturas que ésa. No sólo los hechos que decide narrar importan, sino también el modo, los procedimientos y el momento en el que se narran. Y, al considerar todos estos elementos, el sentido político de la película muestra conclusiones inesperadas.

1994: Entrando a Colosio

La película *Colosio: El asesinato* comienza con texto e imágenes de archivo que nos sitúan en el contexto diegético. Esta breve secuencia inicial nos informa de la toma de protesta de Colosio en la postulación de su candidatura, del anuncio oficial del Tratado de Libre Comercio de América del Norte, de la persecución del Chapo Guzmán y el asesinato del cardenal Posadas Ocampo en un fuego cruzado entre narcotraficantes, del surgimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en Chiapas y la represión estatal que le siguió, de la oficialización de la candidatura de Colosio y las reformas que prometía, hasta llegar al «atentado que le costó la vida en Lomas Taurinas, Tijuana» a partir del cual la película sitúa su nudo narrativo.

Para descifrar la manera cómo la película aborda el contexto histórico y nos inscribe en él, hay que entender la relación entre lo que el análisis narrativo llama historia y discurso, entre contenido y forma de la diégesis. Es decir: no es suficiente el contenido de una película para saber el sentido que produce. Hay que saber también la posición de enunciación desde la que una película enuncia su historia y para ello están las pistas de la forma fílmica.

Este «aparato formal de la enunciación» (para usar la famosa expresión de Benveniste) ha sido motivo de reflexión para la llamada teoría psicoanalítica del cine, que en los años setenta tuvo su origen en dos escuelas: la francesa y la anglosajona. La pregunta que ambas escuelas tienen en común es: ¿cómo el psicoanálisis nos permite entender la forma como funciona la enunciación fílmica *en general* (es decir, independientemente de la película que sea)?

Para responder a esta pregunta, la escuela francesa se nutrió también de la semiótica y el estructuralismo. Entre sus teóricos figura Jean Baudry (2004), quien nos propone entender al cine como un tipo particular de *dispositivo*. Esto quiere decir que el cine, como medio, *dispone* en cierto orden determinado a un número definido de elementos, entre los que encontramos (al menos en un sentido tradicional): butacas, personas quietas y calladas ahí sentadas, un proyector detrás, una pantalla en blanco enfrente y todo esto en una sala oscura que permite apreciar las imágenes proyectadas en movimiento.

Baudry, entonces, se dio cuenta que este dispositivo cinematográfico tiene paralelismos, no sólo con el «mito de la caverna» descrito por Platón en su *República*, sino también con la disposición de elementos para el sueño: cuerpo quieto, imaginación visual, elementos narrativos, etcétera. Razón por la cual Baudry cree que *La interpretación de los sueños*, libro con el que Freud inaugura el psicoanálisis, podría también dar cuenta de la experiencia fílmica y sus modos de producción de sentido (condensación, desplazamiento, etcétera).

Su colega Christian Metz (2001) sigue esta misma línea, pero subraya además cómo el cine dispone de nuestra mirada de tal manera que produce identificaciones subjetivas. Así, para explicar este procedimiento, Metz replantea los conceptos psicoanalíticos de identificación primaria y secundaria. Según este teórico, nuestra relación con la pantalla necesariamente genera, al menos, una identificación *primaria* con el punto de vista implícito en el plano cinematográfico. Es decir, no hay espectador que no se posicione de manera subjetiva viendo lo que le dieron a ver (independientemente del contenido). Ya en los años sesenta el psicoanalista Jacques Lacan afirmaba algo parecido al reconocer que la pintura «invita a quien está ante el cuadro a deponer su mirada, como se deponen las armas» (Lacan, 2013). La identificación primaria de Metz es justamente el efecto de posicionarse desde una mirada que no decidimos y que nos hace *deponer* la nuestra.

Por otra parte, Metz reconoce que luego de esta identificación primaria, cada película posibilita identificaciones *secundarias* entre el espectador y ciertos personajes. Sin embargo, esta identificación no

se relaciona directamente con la personalidad del individuo empírico frente a la pantalla (con sus filias y fobias, valores o intereses), sino es a través del modo en que la película organiza su *discurso* narrativo (sus planos, montaje, sonidos, puesta en escena, etcétera) para de antemano decidir por nosotros con quién *deberíamos* simpatizar y con quién no. Es por eso que Metz prefiere hablar de un «yo espectatorial» que está implícito en estas identificaciones y que sujeta/subjetiva nuestra mirada al disponernos como espectadores de un filme cualquiera.

De manera paralela a Baudry y Metz, surgía una escuela anglosajona de la teoría psicoanalítica del cine, pero en este caso con influencia del feminismo. La figura más sobresaliente de esta corriente es Laura Mulvey (2001), quien cuestiona el modo en el que el cine de Hollywood suele articular la forma y el contenido de sus películas para construir un juego de oposiciones donde el rol activo de la mirada se coloca del lado de sujetos masculinos y el rol pasivo de lo mirado lo ejecutan cuerpos objetivados femeninos. De esta manera, se produce una relación entre el estatuto privilegiado de una mirada masculina (*male gaze*) dirigida a mujeres caracterizadas por su condición de ser miradas (*to-be-look-at-ness*) como objetos sensuales que fascinan de forma fetichista o como objetos angustiantes a someter de forma sádica (dualidad encarnada de forma evidente en el estereotipo de la *femme fatale*). Así, sea hombre o mujer quien ve una película convencional de Hollywood, su posición espectatorial se da desde una mirada masculina que ve a las mujeres como paradójicos objetos de deseo.

Podríamos resumir que lo que Baudry, Metz, Mulvey y otros autores nos hacen considerar es cómo nuestra mirada como espectadores no depende de nosotros enteramente, sino que se ve determinada por el modo en que opera el cine como dispositivo y las relaciones que cada película establece entre forma y contenido.

Luego de este breve recorrido teórico, podemos volver al caso de *Colosio: El asesinato* para descubrir algunos procedimientos insospechados de identificación que la película genera al poner en relación su contenido y su forma. Así, desde este enfoque teórico, lo primero que salta a la vista es la tensión en la película entre un contenido que parece criticar al sistema político que representa

(particularmente al final, al responsabilizar al PRI del magnicidio) y su forma visual y narrativa que (sutil pero decididamente) nos invita a simpatizar con ese mismo sistema corrupto.

Para entender este último punto es indispensable analizar en *Colosio: El asesinato* dónde se produce lo que Metz llama *identificación secundaria*. La película se mueve entre varios personajes, sobre todo del poder político, pero pronto queda claro el protagonismo de Andrés Vázquez y la simpatía que la película busca generar con él en el espectador. Andrés Vázquez (interpretado por José María Yazpik) es investigador del Centro de Investigación y Seguridad Nacional (CISEN) que recibe la orden del PRI para investigar extraoficialmente el asesinato de Colosio.

El rol central del presidencialismo en la película queda claro al mostrarnos la actitud servil y ciega de todo funcionario público que nos presenta, oficial o extraoficial. Y esto se vuelve evidente con el propio Andrés cuando le dice a su esposa Verónica (interpretada por Kate del Castillo) que ha aceptado la investigación extraoficial: «No podía decir que no. ¿O qué hago?». Por lo tanto, no queda duda que Andrés encarna el *modus operandi* del presidencialismo priista, sin mínima distancia crítica.

Y si argumentamos que la película produce en el espectador una identificación con Andrés es que además de ser el protagonista de la narración, este protagonismo se afianza en la forma visual de la película, a través de lo que el filósofo y teórico del cine Slavoj Žižek (2001) describiría como una *sutura* por la relación campo-contracampo. Es decir, un uso recurrente de primeros planos con el rostro de Andrés que vienen luego sucedidos en el montaje por planos de lo que Andrés mira. Esta composición formal no solamente sutura un mundo fílmico completo y autónomo (al mostrarnos la totalidad del espacio narrativo «sin nosotros» como espectadores ajenos), sino que también con este gesto sustituye nuestra mirada (ajena a ese mundo diegético) por la mirada del personaje al interior de la historia. Así, en *Colosio: El asesinato*, Andrés ve por nosotros, y con ello nos identificamos de manera implícita con su interioridad psicológica y moral. Andrés enmarca nuestra perspectiva como espectadores, visual (al mostrarnos el mundo narrado desde su punto de vista) e ideológicamente.

El efecto de esta identificación del espectador con Andrés es paradójico, pues en última instancia el espectador se identifica con el sistema corrupto que el contenido de la película aparentaba reprobar. Pero la paradoja se entiende mejor si reconocemos que en su complicidad desapercibida el espectador encuentra un goce inesperado. Este goce es el que en última instancia hace que funcione la identificación del espectador con el sistema al que cree reprobar. Así como Laura Mulvey reconoce la imposición de una mirada masculina en el cine de Hollywood, podemos decir que en *Colosio: El asesinato* encontramos que no sólo hay una mirada masculina (a su modo), sino también una insospechada «mirada priista», a través de Andrés Vázquez, que el espectador adopta inadvertidamente como suya y desde la cual disfruta la película. El espectador, parafraseando a Lacan, depone su crítica al priismo como se deponen las armas.

Un ejemplo de cómo este goce suspende la crítica lo encontramos en las escenas relativamente cómicas de la película. A pesar de ser un *thriller* político y no una tragicomedia o farsa política (géneros tan acostumbrados en el cine mexicano), *Colosio: El asesinato* ofrece algunas escenas cómicas que evidencian la identificación con la mirada priista. Hablamos del caso de los dos secuestros y extorsiones del equipo de Andrés Vázquez. Vemos como motivo de risa los secuestros torpes y burlones en su trabajo (del chileno con información confidencial y de la novia de un funcionario sospechoso, respectivamente), porque estamos ya instaurados en el modo de operar del sistema. Así, en estas dos escenas, el crimen de Estado es visto por el espectador como algo ligero, del día a día de un «sabueso» paraestatal como Andrés.

Por otra parte, el carácter problemático de la identificación con Andrés Vázquez es aún más notorio cuando se le contrasta con el rol de Verónica, conductora independiente de radio, casada con Andrés, que a pesar de su clara posición crítica frente al PRI no toma un lugar protagónico en una película que se supone asumiría esta misma posición. Al principio aparenta ser neutral, al mostrarse en cabina haciendo declaraciones polémicas contra el gobierno: «La gente en la calle no deja de mencionar que el asesinato del candidato fue un complot. Y para nosotros todo indica que así fue», dice en una ocasión. Para el espectador mexicano promedio es clara la alusión que con Verónica se hace a una figura contemporánea como la de Carmen Aristegui.

Sin embargo, pronto sus apariciones son sólo incidentales y cada vez más relacionadas a su vida familiar y sus deseos de embarazarse. El melodrama aplasta el aspecto crítico de su perfil y su papel pierde relevancia en la historia. Con este giro argumental, pareciera que la película misma –de forma análoga a la censura oficial que esperaríamos del gobierno corrupto que retrata– decidiera silenciar las voces que incomodan al sistema.

Entonces, si la película ignora la perspectiva crítica (Verónica) y prefiere la del simpatizante del sistema político (Andrés), ¿cómo llega a una resolución aparentemente antioficialista del crimen del Estado? La clave está en la inesperada intervención de Fernando Gutiérrez Barrios (interpretado por Emilio Echevarría), quien fue secretario de Gobernación durante la presidencia de Carlos Salinas de Gortari, y que al modo de *deus ex machina* aparece brevemente casi al cierre de la película para resolverle el crimen a Andrés.

Don Fernando (como le llaman en el filme) explica la compleja red de intereses políticos del partido y aclara las razones por las que el asesinato de Colosio fue un crimen de Estado. Sin embargo, sus palabras no son importantes en sí mismas, sino porque Andrés –y, con él, el espectador– las toma como una epifanía. Si sus palabras sobrepasan la mera opinión, incluso especializada, es porque como espectadores las escuchamos desde la confianza plena de Andrés, confianza que se vuelve más que evidente cuando después de escuchar a don Fernando va a decirle a Verónica que ya ha resuelto el caso, así sin más: «Ya descubrí quién fue. Fueron ellos mismos», le dice.

Las tomas secundarias en la secuencia que muestran libros de Rousseau o Maquiavelo en el escritorio de don Fernando apoyan a la construcción del arquetipo de viejo sabio (para la perspectiva de Andrés), más que un investigador que dedujo su resolución a partir de evidencias. Por otra parte, las tomas en *extreme close-up* a su boca y manos recuerdan a las mismas tomas en las apariciones inquietantes de El Doctor (José Córdoba Montoya, interpretado por Daniel Giménez Cacho), mano derecha del presidente, como si la película sugiriera un paralelismo que subraya el contraste narrativo: don Fernando es el sabio bueno, mientras que El Doctor es el sabio malo.

Es importante agregar que entre los materiales promocionales de la película también encontramos una versión ampliada del testimonio de don Fernando, acompañada de imágenes de archivo. Esta situación reafirma la centralidad del rol de don Fernando en la película, a pesar de su breve aparición.

«Es un crimen de Estado», concluye don Fernando en su testimonio, un crimen con varios asesinos involucrados, apoyados por los propios guardaespaldas de Colosio, quienes les dan el paso. Por lo tanto, el magnicidio es revelado como crimen del partido no por un investigador autónomo o un periodista independiente, sino por un miembro privilegiado del mismo partido. De *insider* a *insider*. Los escándalos políticos se lavan en casa.

Poco después de escuchar a don Fernando, frente a las fotografías de la investigación pegadas en la pared de su oficina, Andrés recrea en su imaginación el asesinato de Colosio, reconstrucción mental que luego escenifica con sus colaboradores en un bosque para su jefe, al que llaman El Licenciado (José Francisco Ruiz Massieu, interpretado por Odiseo Bichir), secretario general del PRI.

Luego se nos revela que El Doctor mandó realizar la investigación a El Licenciado para que se entere de la verdad y esto lo deje a un lado en la carrera política, aunque la película no aclara cómo o por qué se daría exactamente esa situación. Al enterarse del plan, El Licenciado confronta a El Doctor, pero es asesinado días después al salir de una junta de trabajo.

2012: Saliendo de Colosio

Para encontrar otra relación de la película con el modelo presidencialista en México, es importante reconocer ahora el lazo entre la forma de la película y su contexto de recepción. Como decíamos, *Colosio: El asesinato* se estrenó en pleno periodo electoral, al cierre del sexenio panista de Felipe Calderón y antes de la victoria de Peña Nieto y el retorno del PRI al poder federal. Este contexto resulta particularmente relevante para entender el final de la película.

Primero vemos en este cierre del filme la secuencia del atentado de muerte de Verónica. Justo en el momento en que salía del baño con una prueba de embarazo en su mano que por fin marcaba positivo,

un sicario entra a su departamento y le dispara. La secuencia, vale decir, representa el forzado clímax del melodramático arco narrativo que la película destinó a Verónica: periodista crítica del poder, que pasa a un rol secundario como esposa, y ahora embarazada cuya maternidad anhelada el atentado pone en riesgo.

Luego de esta secuencia, la película decide sorpresivamente generar una nueva identificación secundaria en el espectador a través de un recurso formal clave: el montaje alternado paralelo, es decir, la composición secuencial de narrativas simultáneas que van alternándose en la edición. Así, al cierre de la película, el espectador es forzado a identificarse con la perspectiva del niño, Andresito, hijo de Andrés e hijastro de Verónica.

Este montaje alternado paralelo comienza con el momento en el que recogen al niño de la escuela, mientras que por otra parte vemos a Andrés siendo *levantado* por hombres armados en una suburban. Entonces aparece Verónica en el hospital y, con ella, el sonido intermitente del electrocardiógrafo. El sonido se mantiene continuo mientras vemos un *close-up* al niño. Su mirada se concentra en la suburban que pasa por su costado, dejando ver al fondo un muro con la palabra «Solidaridad», el conocido programa de desarrollo social en el régimen neoliberal de Salinas (dirigido precisamente por Colosio al momento del destape de su candidatura). Justo cuando la camioneta cruza a un lado del niño, se escucha un disparo, y un chorro de sangre salpica la ventana. Al mismo tiempo que vemos el asesinato de Andrés, se escucha al electrocardiógrafo emitir ahora un sonido constante, ya no intermitente. Enseguida del disparo, el sicario devuelve la mirada al niño. Entonces vemos la máquina del electrocardiógrafo en el hospital, y un *zoom-out* en plano general seguido de un *blur* muestra a Verónica recién fallecida. Regresamos al *close-up* del rostro del niño, cabizbajo y con la mirada perdida, claramente confundido. El sonido del electrocardiógrafo sigue hasta hacer *fade-out*, al tiempo que vemos ahora en paneo un río con un cuerpo embolsado flotando y tiñendo de rojo el agua.

La tragedia, por supuesto, consiste en que el niño observa su desgracia sin saberlo. Y esta posición ignorante del personaje sitúa al espectador como poseedor de un saber narrativo que lo compromete

nes de víctimas indirectas». La omisión de la responsabilidad del PAN, que gobernó el país de 2000 a 2012, es sugerente, no sólo por el financiamiento sospechoso en plenas elecciones sino por el implícito entimema falaz: «En 1994 el PRI mató a Colosio. Desde 1994, la violencia ha despuntado. Por lo tanto...» Un entimema que guarda silencio respecto a los gobiernos panistas y particularmente respecto a la «guerra contra el narco» declarada en el sexenio de Felipe Calderón.

Así pues, el rol del niño al cierre de la película (como referencia a la generación del #YoSoy132) y el escándalo del financiamiento al cierre del sexenio de Calderón (como estrategia electoral oficialista) dan cuenta de un común denominador antipriista y, a su vez, de un contraste entre la crítica y la corrupción. Un contraste bastante paradójico, en línea con la contradicción entre contenido y forma que se analizó al principio.

Colosio *y la representación vicaria del presidencialismo*

Un elemento significativo de la película que conviene analizar para concluir este ensayo es que la imagen de Carlos Salinas está prácticamente ausente en la película. Apenas sale en un *flashback* de la reunión de la cúpula priista para decidir al próximo candidato presidencial. Aparece en escena primero de espaldas y luego de perfil, colocando su mano de forma paternalista en la mejilla de Colosio y hablándole al oído para así mandar la señal, ante el asombro de todos, de su insospechado favoritismo por el sonorense.

Esta breve escena es reveladora respecto al modo de representar el autoritarismo presidencialista. Sin embargo, es más relevante analizar justamente la ausencia espectral de Salinas en la película. O, de manera más precisa, su presencia vicaria: Salinas tiene como representante diegético a El Doctor. En un momento del filme en que el subprocurador especial José María Torres (Miguel Montes García, interpretado por José Sefami) busca al presidente para quejarse de las trabas a su investigación, El Doctor le dice: «El presidente me manda como sus oídos». Pero en la película El Doctor no sólo es los oídos de Salinas, también es sus ojos, sus manos, etcétera, como hasta la cámara sugiere figuradamente al mostrar estas partes de su cuerpo en *extreme close-up* en varias escenas.

«Usando al Doctor como villano, la cinta *protege* y *teme* al presidente», dice en su reseña Heriberto Yépez. «*Colosio* es un registro sobre las transacciones del cine de denuncia y el miedo a la represión» (Yépez, 2012). Por eso la presencia de El Doctor –su cuerpo, andar, voz, mirada, gesticulaciones– se muestra tan ominosa: en la narrativa fílmica, su personaje «condensa» (para usar la expresión freudiana) no sólo el poder salinista, sino, en general, el autoritarismo presidencialista que a la película le angustia y fascina.

Como ya adelantamos, Laura Mulvey (2001) argumenta que la representación de las mujeres en el cine de Hollywood suele resultar contradictoria: son objetos placenteros y angustiantes. La mirada masculina las atrae como fetiches estilizados para el placer visual, pero la castración asociada a su sexualidad femenina las vuelve objetos de posesión sádica de hombres que buscan redimirlas o castigarlas (situación que los puede llevar a tomar decisiones fatales).

Encontramos una paradoja similar en El Doctor. Ante la «mirada priista» de la película, El Doctor aparece como *politicien fatal* (valga la expresión), que persuade y rechaza a su capricho. Objeto de fascinación y repulsión precisamente por reconocerse como vacío: mero semblante del presidencialismo tras bambalinas.

Por otra parte, la reseña de Yépez sugiere una presencia vicaria más (aunque a manera de metáfora) en el caso del anónimo hermano de El Licenciado (Mario Ruiz Massieu, interpretado por Miguel Rodarte), a quien la película presenta «como un político guapo, corrupto e ignorante –le reclama a su hermano gastar mucho en libros– a quien al final le cae del cielo un gran puesto». Así, en un sentido figurado, este personaje «bonito, bobo y ganón es Peña Nieto». Pero queda claro que para la película este personaje no es objeto de fascinación. Todo lo contrario: es antipático y ridículo. Yépez argumenta que con esta asociación implícita del personaje la película «dice lo que calla»: «Y lo que calla es un claro mensaje: No votes por Peña Nieto; ese personaje inculto está involucrado en una gran red delictiva, corruptela y dinero sucio» (Yépez, 2012).

Seguimos las i Yé de el
hermano de El de «c e»
de la película. í «l » c la

película sugiere figurada y metafóricamente, pero si algo descubrimos en este ensayo es que «lo que calla» en realidad la película (al dejarlo fuera de su contenido y registrarlo en su forma fílmica) es la complicidad entre la enunciación fílmica y la «gran red delictiva» que aparentemente denuncia. Si el hermano de El Licenciado no resulta un objeto de fascinación es porque la película, como vimos, anhela, de manera implícita, a la vieja forma de presidencialismo que justamente la muerte de Colosio puso en crisis.

Por eso, el mensaje final de *Colosio: El asesinato* resulta tan paradójico. Contra la versión oficial del asesino solitario, Andrés descubre que fue el Partido mismo el que mandó asesinar a su propio candidato. Pero el resultado de esta hipótesis es contradictorio: por un lado, el Partido es tan omnipotente que oculta toda evidencia de su crimen de Estado y, por el otro, el Partido pierde el control de sus propios procesos e intenta recuperarlo con el acto desesperado del crimen de Estado. Así, la película pasa del imaginario popular del Partido omnipotente y sin contingencias políticas internas, a la imagen de un Partido inherentemente escindido, vulnerado hasta por su propio candidato.

La muerte de Colosio es asumida por la película como parte de este viejo universo presidencialista en el que funcionaban personajes como Andrés; por eso su muerte es el efecto secundario de la muerte de este universo simbólico desde donde se colocó a la mirada del espectador.

La película sitúa al espectador como sujeto escindido, que si bien desprecia la presencia vicaria de Peña Nieto en el «bonito, bobo y ganón» hermano de El Licenciado, también se identifica con Andrés como personaje armónico con el Partido y con simpatías por sus figuras de autoridad, como don Fernando. Así, esa ominosa fascinación con la que se presenta a El Doctor es resultado de esa relación contradictoria del espectador con el universo presidencialista que –aunque sale a flote momentáneamente con sus manipulaciones y asesinatos– vemos entrar en crisis luego de la muerte de Colosio.

Fuentes consultadas

Anónimo. (26 de abril de 2012). Película «Colosio, el asesinato»: su director rechaza intención política. *Aristegui Noticias*. Recuperado de https://aristeguinoticias.com/2604/entrevistas/rechaza-bolado-intencion-politica-en-filme-sobre-colosio [revisado el 30 de julio de 2018].

Baudry, J. (2004). The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema. En L. Braudy y M. Cohen. (Eds.). *Film and Criticism*. EUA: Oxford University Press, pp. 206-223.

Camarena, S. (8 de junio de 2012). Un filme sobre el asesinato de Colosio irrumpe en la campaña mexicana. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/internacional/2012/06/08/actualidad/1339114482_941411.html [revisado el 30 de julio del 2018].

Lacan, J. (2013). *El seminario de Jacques Lacan, Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Argentina: Paidós.

Metz, C. (2001). *El significante imaginario*. España: Paidós.

Mulvey, L. (2001). Placer visual y cine narrativo. En B. Wallis. (Ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* España: Akal, pp. 355-377.

Ponce, A. (12 de abril de 2013). «Colosio. El asesinato», la película mexicana más taquillera en 2012: CANACINE. *Proceso*. Recuperado de https://www.proceso.com.mx/338852/colosio-el-asesinato-la-pelicula-mexicana-mas-taquillera-en-2012-canacine [revisado el 25 de mayo de 2018].

Yépez, H. (26 de junio de 2012). «Colosio, el asesinato», una película sobre Peña Nieto. *Sin embargo*. Recuperado de http://www.sinembargo.mx/26-06-2012/275151 [revisado el 25 de mayo de 2018].

Žižek, S. (2001). *The Fright of Real Tears. Krzysztof Kieślowski Between Theory and Post-Theory*. GB: British Film Institute.

----------. (2007). *El sublime objeto de la ideología*. México: Siglo XXI.

El *tweet* desató una vorágine mediática que exponía un síntoma más del desencanto y rechazo a la institución gubernamental y sus poderes. Eran los últimos meses del periodo del panista Felipe Calderón cuyo sello distintivo para legitimarse era justamente «la guerra abierta» contra el narco, guerra declarada –y desde entonces perdida– el día que tomó el poder, el 1° de diciembre de 2006.[5] Al final tuvo que pagar un alto precio político.

En el siguiente sexenio, el presidente priista pretendería evitar «el error» del presidente panista bajo una estrategia que, para algunos políticos y analistas, consistió en una serie de ocurrencias sin diagnósticos y evaluaciones: la creación de un programa de prevención social contra la violencia y el crimen organizado; la implementación de una gendarmería; y finalmente la absorción de la Secretaría de Seguridad Pública (SSP) cuyas funciones serían tomadas por la Secretaría de Gobernación (SEGOB). Así atacaría el problema con mayor control a través de cuerpos de inteligencia y desde una perspectiva estructural. Pero la SEGOB no tuvo las facultades ni resultados esperados, de 50 000 elementos de la gendarmería prometidos, al final sólo quedaron 5 000, y los 1 500 millones de pesos que se destinarían para la prevención social no se ejercieron en ese rubro (Cisneros, 2016, p. 4).[6] Al final, continuó la misma estrategia de guerra abierta, por lo que el resultado social fue el mismo y el presidente pagó el mismo precio que su antecesor.

En la transición de ambos sexenios, el *tweet* formó puntos de engarce. Más allá de un escándalo relacionado con el aparato gubernamental y con la opinión pública del momento, que aplaudía o repudiaba el comentario –como el caso de Carlos Marín, quien lo interpretaba como una muestra de estupidez e ignorancia de los problemas sociales,

[5] De antemano una guerra perdida que a sus primeros diez años dejó poco más de 100 000 muertos y 30 000 desaparecidos, según la publicación «A diez años de la guerra contra el narco: 1000 000 muertos y 30 000 desaparecidos», en *Milenio,* el 11 de diciembre de 2016 y, de acuerdo a la revista *Proceso*, desde 2013 ya dejaba 121 683 homicidios derivados del crimen organizado, según datos del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) (30 julio, 2013).

[6] El autor cita a Suhayla Bazbaz, directora de la Asociación Cohesión Comunitaria e Innovación Social, quien indica que «lo político le ganó a lo público [ ] El énfasis se ponía en los eventos y no en los procesos; en hacer y no en el resultado de eso que se estaba haciendo; en la parte mediática y no en transformar la experiencia cotidiana de las personas [.]»

así como un aliento al crimen–,[7] el comentario impulsaría en el último sexenio encuentros poco gratos entre un asunto cinematográfico y un asunto de Estado que crecería exponencialmente cuando, con el objetivo de producir una película, Kate del Castillo junto al actor Sean Penn y dos productores de Hollywood, Fernando Sulichin y José Ibáñez-Martín Pirade, se reunieron el 2 de octubre de 2015 con el Chapo Guzmán, el «otro presidente de México» –según escribió Sean Penn en la revista *Rolling Stone* (2016).

Con todo, para el gobierno de Peña Nieto era imperdonable que el hombre más buscado –nombrado enemigo público número uno desde 2013 en Estados Unidos– se reuniera con personalidades del cine y la televisión, dejando en ridículo la inteligencia del Estado y el poder presidencial. Por ello, para ejercer un castigo público que no pudo ejecutarse en el Chapo –quien días después de la reunión escapó de un operativo militar–, se inventó una supuesta denuncia anónima en contra de Del Castillo, que sirvió a la también ridiculizada PGR para inculpar a la actriz. El pretexto de la acusación fue lavado de dinero, con motivo de su empresa tequilera, Honor del Castillo. Y Wikipedia (a la que llaman «fuente abierta») junto con Plataforma México («fuente cerrada») funcionaron como «la evidencia» para construir un caso basado en la especulación. Así, se dictó una orden de comparecencia, luego de la última captura del capo el 8 de enero de 2016 (Rodríguez, 2016, p. 14). Entonces le siguió una persecución de Estado a través de estrategias de linchamiento mediático, una cacería de brujas llena de señalamientos morales y denuncias legales en contra de Del Castillo, mientras que la PGR –como indica la periodista Lydia Cacho– jugaba «con el imaginario colectivo eliminando las fronteras entre el personaje Teresa Mendoza y la ciudadana Kate del Castillo» (2016) para construirla como una villana que, paradójicamente, para muchos, terminó como la heroína y mártir de una historia que no ha concluido.

Así se crearía el «evento monstruo» que, de acuerdo a trabajos de investigadoras como Nancy Berthier y Pierre Nora –creador del neologismo–, es «un tipo de acontecimiento que rompe radicalmente con la cotidianidad rutinaria de los hechos, que invade mo-

[7] En el programa de análisis político *Tercer grado*, y que valió también como debate con los periodistas Joaquín López Dóriga, Carlos Loret de Mola, Denisse Maerker y Ciro Gómez Leyva, (México, 12 de enero de 2012).

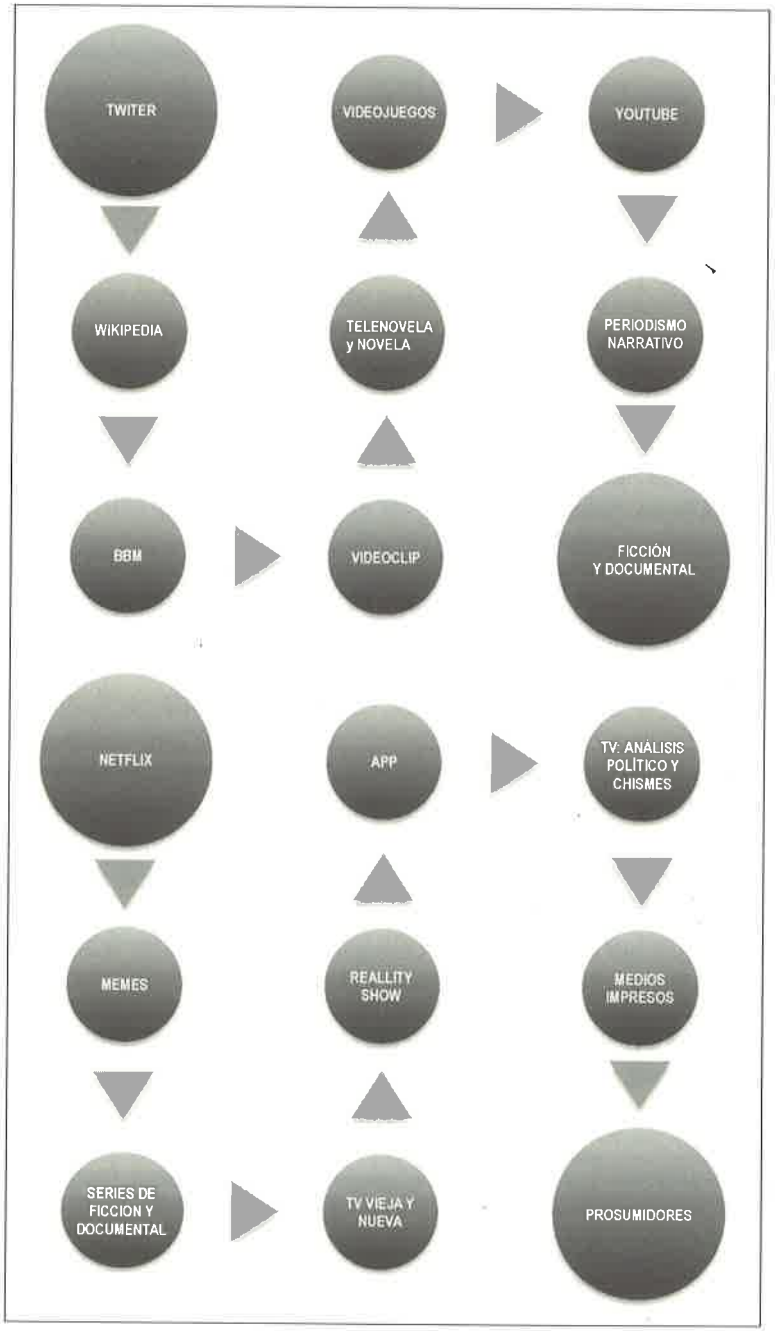
mentáneamente el espacio mediático y cuya especificidad radica "menos en lo que traduce que en lo que revela o desencadena"» (Nora, 1972, p. 167).[8] Este evento que sacudió a la institución presidencial y otras instancias de gobierno, que generó debate en la opinión pública y en los usuarios de los medios, ha tenido enorme potencial de expansión de sus temas e historias, ahora contadas y reconstruidas una y otra vez desde las narrativas transmedia, que de acuerdo a Scolari (2013):

> Son una particular forma narrativa que se expande a través de diferentes sistemas de significación (verbal, icónico, audiovisual, interactivo, etc.) y medios (cine, cómic, televisión, videojuegos, teatro, etc.). Las NT no son simplemente una adaptación de un lenguaje a otro [...] (por ejemplo del libro al cine), sino de una estrategia que va mucho más allá y desarrolla un mundo narrativo que abarca diferentes medios y lenguajes. De esta manera el relato se expande, aparecen nuevos personajes o situaciones que traspasan las fronteras del universo de ficción. (pp. 24-25)

La expansión del evento pasaba de un mundo mediático a otro, montando dos frentes de la representación: por una parte el frente surgido de una realidad testimonial del encuentro con el Chapo que circulaba en distintas plataformas y lenguajes: Youtube, Twitter, prensa o televisión; y por otro se trataba de una ficción expandida y fragmentada también vía prensa, Youtube, redes sociales, programas televisivos de chismes o, incluso, de análisis político, que dramatizaban una relación amorosa, sexual, de crimen y de traición, o bien de asuntos de Estado, y que finalmente tendría puntos de contacto en obras dramáticas como la telenovela *La reina del sur* (Telemundo, primera y segunda temporada en 2011 y 2019),[9] la series de ficción *Ingobernable* (Netflix, 2017), *El Chapo* (Netflix y Univisión, en sus tres temporadas entre 2017 y 2018) y la serie documental *Cuando conocí al Chapo: La historia de Kate del Castillo* (Netflix, 2017).

[8] L'événement témoigne moins pour ce qu'il traduit que pour ce qu'il révèle, moins pour ce qu'il est que pour ce qu'il déclenche; en Pierre Nora (1972). Nancy Berthier cita a Pierre Nora, utilizando la categoría como herramienta historiográfica para abordar el momento en que se anuncia por televisión la muerte del dictador Franco y su posterior migración de pantalla y resemantizarse durante treinta años: «Una imagen fantasma recorre las pantallas: un aspecto de la memoria audiovisual de la muerte de Franco como evento monstruo», en *Nuevo texto crítico* (2015).

[9] En 2017, Netflix estrenó la serie *Queen of the South*, protagonizada por Alice Braga, no por Kate del Castillo, y que cuenta con mayor producción y valor estético.



El evento monstruo en las narrativas transmedia.

La historia o las historias que han reconstruido las narrativas transmedia de la saga, mezclaron la realidad con la ficción en plataformas, lenguajes y formatos diversos que también se nutrían de géneros de ficción tradicionales como el *thriller* político o de espionaje, la historia de amor, el drama jurídico, o el simple modelo argumental de perseguido-perseguidor.[10]

De la telenovela al BlackBerry Messenger (BBM) y del BlackBerry Messenger al meme

Una de las coordenadas narrativas fue la telenovela *La reina del sur,* la producción más costosa de Telemundo hasta 2011. Adaptación de la novela homónima de Arturo Pérez-Reverte, publicada por Alfaguara en 2002, a su vez basada en el corrido de *Camelia la Texana* y en la vida de la narcotraficante Sandra Ávila Beltrán, apodada «La reina del Pacífico», quien trabajó para el cártel de Sinaloa. En ella, Kate del Castillo encarnaba a la protagonista Teresa Mendoza, que al parecer fascinó al Chapo. La actriz comentó al respecto que el capo quizá tuvo una aparente confusión entre la realidad y la ficción –como ocurrió con Teresa Mendoza y Kate del Castillo–, «quizá él pensó que yo podía entender su mundo, de cierta manera» (2016).[11]

Para entonces, tanto *La reina del sur* como el *tweet* permanecían en el universo mediático durante un par de años. Fue cuando el productor de Hollywood Fernando Sulichin, quien había trabajado con Oliver Stone, conoce a Kate y le exhorta a que, de contactar al Chapo, se lo haga saber para intentar producir un filme sobre su vida, proyecto que interesaba al mismo Oliver Stone. Según la actriz, ella veía imposible la manera de contactarlo; de cualquier manera, la idea de hacer una película comenzaba a fraguarse.

En México, por segunda vez, el Chapo es capturado en febrero de 2014 –tras su primera fuga de un penal de máxima seguridad en

[10] A partir de una variedad de artículos y notas de prensa podemos comentar que el gobierno de México y de Estados Unidos perseguían al Chapo, éste, como el gobierno y los productores de Hollywood, a Kate del Castillo; el Chapo lo hacía para sublimar su amor platónico a través de un contrato que otorgaba a la actriz los derechos de su vida para filmar la película, el segundo para usarla como chivo expiatorio y limpiar el ridículo en el que quedó, los últimos para encontrar un intermediario que los hiciera llegar al Chapo y producir la película y realizar una entrevista.

[11] «Maybe he thought I could understand his world, in a way». En entrevista para Robert Draper, The Go-Between. The Mexican actress who dazzled El Chapo, en *The New Yorker*, marzo 21 de 2016.

2001, durante el periodo de Vicente Fox–, lo que fue un gran trofeo para Peña Nieto, como lo sería la aprehensión de Sandra Ávila Beltrán para el gobierno de Felipe Calderón, y la primera aprehensión del Chapo para Salinas de Gortari en 1993. En medio de manifestaciones de la sociedad civil en el Estado de Sinaloa con consignas de «liberen a El Chapo», y de ofertas de productores hollywoodenses para llevar su vida a la pantalla, mientras purgaba una condena en un penal de máxima seguridad, en septiembre de 2014 el capo se contacta con Kate a través de sus abogados, quienes la localizan por medio de la Asociación Nacional de Actores (ANDA). En la comunicación, le comentaron que él estaba interesado en hacer una película sobre su vida y ponerla en manos de la actriz: «Porque usted es muy valiente. Porque usted es abierta. Porque usted siempre dice la verdad incluso cuando se trata del gobierno. Porque usted viene de una gran familia. Y porque él es su fan por *La reina del sur*»,[12] por supuesto haciendo referencia también al polémico *tweet*.

Después comenzó una breve comunicación entre el capo y la actriz a través de cartas y de BBM (BlackBerry Messenger).[13] La relación epistolar en el chat expuso su admiración y una extraña confianza en Kate. Y en enero de 2015 los derechos para llevar al cine o en cualquier medio la vida del narcotraficante, quedaron a su nombre.[14] Durante el intercambio, el Chapo sugería concertar un encuentro personal entre los dos, lo cual –según la actriz– parecía imposible.

Pero el Chapo tenía un plan. El 11 de julio de ese año se fuga por segunda ocasión usando un túnel de kilómetros que estaba conectado al baño de su celda, humillando así al gobierno de Peña Nieto, como escribiría después Sean Penn en su polémico artículo. Nuevamente se convirtió en un acontecimiento mediático que cobraría vida en distintas plataformas, redes y medios. Con ello, el presidencialismo quedaba más desdibujado que nunca, amén del reclamo de la DEA por negar previamente la extradición del capo que fungiría

[12] En entrevista para Robert Draper: «Because you're very brave. Because you're outspoken. Because you always tell the truth, even when it's about the government. Because you come from a great family. And because he's a fan of yours from *La Reina del Sur*» (Draper, 2016).

[13] Entre los periódicos que publicaron el chat está *El Espectador*: «Así era el coqueteo vía chat entre el "Chapo" Guzmán y Kate del Castillo», 13 de enero de 2016. Y algunos medios amarillistas aprovecharon la ocasión para crear un romance, como se ve en el título de esta nota.

[14] Este fragmento de la historia se puede encontrar en las entrevistas de la actriz con Adela Micha, Carmen Aristegui o los artículos de la revista *Proceso*, véase bibliografía.

como ofrenda al reciente presidente norteamericano Donald Trump, a pesar del reclamo de la opinión pública y de una especie de venganza simbólica generada por prosumidores a través de memes, comentarios y otras formas de manifestación lúdica, recreativa, y a veces contestataria de miles de usuarios de Facebook o de otros como Anonymous que divulgaría opiniones conspiracionistas en plataformas como Youtube.

La Reina del Sur. Sara Beltrán y Teresa Mendoza.

Manifestación «Liberen al Chapo».

Memes de la captura.

Anonymous.

Del escape al videojuego y del videoclip al testimonial de la captura

Entre la burla al gobierno, el escándalo y la fascinación en medios, la industria y los prosumidores no se quedaron con las ganas, y al siguiente mes crearon varios productos culturales sobre el espectacular escape. Entre ellos, videojuegos para descargar en dispositivos móviles que no tuvieron mucho éxito.

Uno fue *El escape del Chapo 2*, que despertó burlas entre los usuarios e indignación por la precariedad de la manufactura; se vendía con el lema «Ayuda al chapo a escapar y burlarse del gobierno una vez más». Tuvo de 500 000 a un millón descargas en App, y fue diseñado para mayores de 13 años, por su referencia a las drogas. Pese a las críticas, le valió un video creado por un *blogger* adolescente y desconocido (Cesar Game, 2015) que, a diferencia de los comentarios de la página de descarga, adula el juego, narra las peripecias del jugador y el personaje, y promete una buena experiencia de diversión.

Cuatro días después, el 13 de agosto de 2015, saldría otro fracaso: *El Chapo escapar cárcel Runner*, también para descarga en App. Contó entre 50 000 y 100 000 descargas. Parte de la sinopsis, que está llena de faltas de ortografía y problemas de sintaxis, dicta: «[...] En este juego usted está funcionando como el Chapo y le permite ver cuánto tiempo se puede ejecutar antes de quedar atrapados por la policía y las autoridades policiales [...]».

Después llegó *El Chapo - Fat 'n Furious!* creado por un «desarrollador» francés en 2016, que tuvo entre 10 000 y 50 000 descargas, quizá debido a la «lejanía» temporal del hecho. Este videojuego no cuenta con comentarios pero, como en el anterior, con sardónico humor dicta que:

Eres el famoso criminal «El Chapo» el día de su fuga. Agarra su moto, salta y maneja para ir lo más lejos posible sin que te atrapen los federales mexicanos. [...] A lo largo del camino, unos bonus especiales totalmente locos están escondidos, te permiten recuperar energía, colectar puntos y seguir haciendo lo que mejor hace «El Chapo»: ridiculizar la policía.

Video «El Chapo escapar cárcel Runner».

Fake news: «Lego lanzará videojuego inspirado en las capturas y fuga de El Chapo».

Video-clip: Chapo's escape GTA.

Operativo Cisne negro.

Las tres aplicaciones, exitosas o no, tuvieron la intención de generar ganancias económicas mientras expandieron el universo del Chapo en la aplicación móvil. Prometen, con descaro, una experiencia vicaria y entretenida –o al menos eso debería ser– que simbólicamente trastoca problemas reales de la sociedad, donde el usuario acentúa una puesta en abismo de la burla que significó para el gobierno mexicano la segunda fuga del narcotraficante más importante.

No conformes, los prosumidores continuaron con la burla y en Youtube publicaron el 22 febrero de 2014 un supuesto videojuego «de la captura del jefe de jefes» con el HostName: Carteles Mexicanos Versión: 4.6x. En 2017 circuló la noticia de que el corporativo de Lego lanzará un videojuego para Xbox One, inspirado en sus capturas y fugas. Al parecer en la portada está el presidente Enrique Peña Nieto, Jorge Osorio Chong y la primera dama, Angélica Rivera. Según la nota, «serán 25 niveles los que el usuario tendrá que completar; desde una batalla en Mazatlán, escapar de la cárcel de Altiplano, pelear contra el presidente, volverse a fugarse de una cárcel de EU para enfrentarse a Donald Trump, entre otras muchas sorpresas» [*sic.*]. Por supuesto esta nota pertenece al género *Fake* de la web 2.0, como infinidad de productos que circulan, pero no por ello deben descartarse como indicio de la construcción del imaginario y la posibilidad de expansión de los temas e historias en las narrativas transmedia.

En el cruce de lenguajes, temas e historias, la plataforma de Youtube ha sido un medio fundamental en la expansión. Siguiendo con el videojuego, mejor dicho con la estética del videojuego, con mayor ambición gráfica, la famosa fuga encontró complicidad con el narcocorrido construyendo una suerte de videoclip[15] animado localizado como *El Chapo's Escape-El Escape Del Chapo! (GTA 5 Remake)*. La historia comienza con la panorámica de un penal, le sigue al interior la fuga del personaje por el túnel montado en una moto; cuando sale a la luz, la voz del periodista Loret de Mola anuncia el escape y una camioneta llena de cómplices lo esperan en una terracería mientras comienza el narcocorrido *El Chapo: otra fuga más*, interpretado por Lupillo Rivera; el fragmento de canción culmina con un helicóptero en vuelo. Este producto es un extraño híbrido

[15] Bandas como Los Plebes del Rancho, entre otros, produjeron videoclips como *La recaptura del Chapo Guzmán*, donde mezclan escenas documentales con animación y puesta en escena de los músicos.

que imita el videojuego de acción *Grand Theft Auto V* (GTA V o GTA5), ya no con gráficos para aplicaciones móviles, sino para consolas PlayStation 3 y Xbox 360. Otro narcocorrido *«La captura del Chapo Guzmán»*, de Jorge Santa Cruz, musicaliza un producto de similar factura sobre la segunda captura; localizado como *GTA san andreas-La captura del chapo Mision DYOM 2014*, con iconografía de la cultura policiaca y de narco como la Marina mexicana que dispara contra camionetas tipo suburban a través de paisajes urbanos y desérticos. De igual manera surgieron otros como *Captura del Chapo mae Mexico al extremo 2014 GTA SAMP 3.0x homenaje al Chapo*, de la misma manera que se hicieron otros homenajes a algunos otros cuerpos delictivos como el cártel de los Zetas. En todo caso una atrevida apología de la violencia.

El Chapo fue capturado por tercera vez –decíamos– el 8 de enero de 2016 durante el operativo Cisne Negro que fue filmado al parecer con cámaras GoPro que llevaban los elementos del comando de la Marina. En cámara subjetiva, colocada en los cascos, pudimos ver a través de internet y televisión en exclusiva para Loret de Mola, quien trabaja para el monopolio Televisa, cómo en medio de un supuesto fuego cruzado los militares recorren pasillos y habitaciones de la casa donde se ocultaba el líder del Cartel de Sinaloa. El limitado campo visual, el montaje, los movimiento, gritos y disparos, lámparas que iluminan sólo fragmentos dentro de la oscuridad, o escenarios que de pronto aparecen, exponen un lenguaje visual y sonoro utilizado en los videojuegos del género *survival* o de guerra como *Call of Duty*. En la vertiginosa secuencia, finalmente logran someter a dos sicarios y una mujer (aunque según el audio parece que someten a más habitantes) (Video de la captura del Chapo, 2016). Pero, el Chapo logra escapar con su jefe de seguridad por otro túnel que unía su bañera al drenaje público, y después, tras robar un auto, es atrapado en una autopista. La segunda parte de la historia es expuesta con varias animaciones en Youtube[16] y dramatizaciones con actores de televisión (Así transcurrió la última jugada de «El Chapo», 2017).

No faltó, por supuesto, la participación del mencionado Anonymous, que con su voz robótica y acento ibérico, aseguraba que todo se trató de una cortina de humo que representa tiempos difíciles en el

[16] Por ejemplo, la animación «Así fue el operativo que dio con "El Chapo"», publicada por Univisión Noticias el 9 de enero de 2016.

país y «el máximo nivel de alerta por la inseguridad, la corrupción y los gobiernos ignorantes» (2016).

De la ficción al documental en las series de televisión

Otros acontecimientos mediáticos continúan la saga. Más allá del intento por realizar una novela escrita de la vida del Chapo, regido por la tendencia de las narcoseries basadas en la realidad social, en 2017 Netflix exhibe sin mucho éxito *Capo. El amo del túnel*, evidentemente basada en el escape del Chapo; además de la serie *El Chapo*, donde se mitifica al personaje y crea empatía con el televidente. Con la misma intención, pero con menos valores de producción, a finales de 2016 comenzó a emitirse la serie *El Chema* para Telemundo, que se basa en la vida del Chapo y en alguna medida funciona como secuela de la serie *El señor de los cielos*, también de Telemundo y Argos, donde resaltan cruces entre la realidad y la ficción del narco y la corrupción política.[17]

En el campo extratelevisivo, tras la humillación que sufrió el gobierno mexicano por las fugas del capo, el 19 de enero de 2017 fue extraditado a Estados Unidos donde, según los medios, vivió en condiciones infrahumanas. Aun así, concientes de que el Chapo es una marca registrada, se publicó que los abogados pretendían demandar a Netflix por no pagar derechos de la serie que lleva su nombre y donde denigran su imagen.[18] Al final nada de esto ocurrió, y al término de lo que llamaron el Juicio del siglo llevado a cabo entre noviembre de 2018 y febrero de 2019 donde fue sentenciado a cadena perpetua en una cárcel de máxima seguridad en el estado de Colorado, se develó «que los gobiernos de los presidentes Felipe Calderón y Enrique Peña Nieto recibieron millones de dólares a

[17] Por ejemplo, con el tema de la corrupción, al final de la cuarta temporada donde descaradamente el presidente y Paloma, la primera dama, representan el escándalo que involucró a Peña Nieto y a la verdadera primera dama, Angélica Rivera o La Gaviota –no «Paloma»– por el caso de la llamada Casa Blanca, valuada en 7 millones de dólares, por la que el presidente y Angélica Rivera fueron obligados a justificar primero y a pedir el perdón público después el 18 de julio de 2016.

[18] En el mundo del *Copyright*, se antoja paradójico que la serie que llevó a Kate a protagonizar *Ingobernable,* producida por Argos y Netflix, que sirvió de plataforma para su serie documental *Cuando conocí al Chapo* [...], haya pasado por alto las regalías que por derecho deberían corresponder a la actriz. Quizá alguna negociación la llevó a interpretar a la primera dama con todo y las dificultades de producción, que omitieron el hecho de que la actriz no pudiera pisar territorio mexicano por los casos pendientes con la «justicia» mexicana gracias a su encuentro con el Chapo, lo que obligó a contratar una doble para las escenas en la Ciudad de México.

cambio de la libertad para mantener las operaciones del cártel del Chapo y sus cómplices más cercanos», según reza la contraportada del libro *El Chapo Guzmán. El juicio del siglo* (2019).[19]

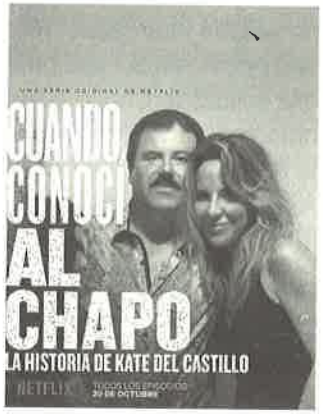
Como *El Chapo*, *Ingobernable* tuvo buen aparato de publicidad y distribución. Se estrenó en 190 países y pretendió entrar en los estándares de televisión de «calidad». Independientemente de sus valores de producción y de la no muy lograda calidad de los 15 episodios, en los cruces de realidad y ficción se vuelve paradójico que Emilia Urquiza, la primera dama que encarna Kate del Castillo –actriz que criticó a la verdadera primera dama Angélica Rivera por el caso de la Casa Blanca, quien fuera ridiculizada en redes sociales por sus argumentos sobre su supuesto millonario salario como empleada de Televisa, con el cual, aseguraba había comprado íntegramente la mansión–, se convierta en objeto de persecución por el gobierno luego de ser presunta culpable de la muerte del presidente interpretado por Erik Hayser que basó parte de su corporalidad en Peña Nieto. La actriz manifestó que ella y su personaje «tenemos en común que queremos demostrar nuestra inocencia» (*El Siglo de Durango*, 2017).

Pese a tocar temas de la descomposición social y política, salvo por algunos destellos críticos, como evidenciar un centro de detención ilegal que viola los derechos humanos y se relaciona con el barrio de Tepito y un grupo en resistencia tomado de la realidad social llamado «Las 7 cabronas de Tepito», o discursos como el que lanza el presidente al país vecino: «Si ustedes quieren guerra líbrenla en su propio territorio. México no seguirá poniendo los muertos» –evidentemente dirigido a la política de Trump–, la serie toca la superficialidad en pro del espectáculo basado en el modelo argumental de perseguido-perseguidor. De cualquier manera las expectativas de algunos críticos tendieron hacia la visión política y hacia el juego de realidad y ficción: «teatro político interactivo» llegaron a llamarlo (Cabañas, 2017).

La preocupación por construir el mito del Chapo continuó. Incluso la actriz manifestó su intención no realizada de visitar, sea ella o un escritor contratado, al Chapo en la cárcel de Nueva York para tratar temas de la película. Por otra parte, lo que fungió como núcleo central del evento monstruo, se ha mediatizado vía *streaming* por la plataforma Netflix desde del 20 de octubre de 2017 en la miniserie documental de tres episodios titulada *Cuando conocí al Chapo* [...], extrañamente producida por 25/7 Productions y Kate del Castillo Productions.

[19] Como los productores de este libro, siguiendo el orden del *Copyright*, otros agentes aprovecharon la magnitud de la mediatización del evento, y sacaron a la venta una marca de ropa llamada Chapo 701, cuyo registro está a nombre de Alejandrina Guzmán, hija del narcotraficante, que este año fue presentada en la Feria de la Moda en Guadalajara. El número 701 refiere al lugar que la revista *Forbes* le otorgó en 2009 entre los hombres más ricos del mundo.

El Chapo, serie de ficción.



Cuando conocí al Chapo, serie documental.

De vuelta al evento monstruo: Del periodismo narrativo a la película que nunca existió

Los tres episodios que componen *Cuando conocí al Chapo* [...] reconstruyen la historia o las historias que convergen en el evento monstruo. Sirven al parecer como timón de las narrativas transmedia manipuladas en función de publicitar a la actriz, de proyectar su imagen mediáticamente y –de acuerdo a la idea de «querer demostrar su inocencia», como Emilia Urquiza– de edificar su inocencia moral y legal, de construir su imagen de mujer audaz, de heroína del *star system* y de la realidad social con amplitud de matices que la mitifican por una parte, y por otra, la exponen como un sujeto con conflictos existenciales siempre fiel a un dudoso código ético.[20]

[20] Paradójicamente, tras la serie documental *Cuando conocí al Chapo* [...], Sean Penn manifiesta que «la narrativa falsa, tonta y temeraria» hace que su vida corra riesgo, pues se sugiere que gracias a él, fue localizada la posición del narcotraficante; en «John Koblin. Sean Penn Fights With Netflix Over El Chapo Documentry», en *New York Times*, 19 de octubre de 2017.

Entrevista al Chapo Guzmán.

¿Conclusiones?

Entre el *tweet* y el encuentro entre el narcotraficante y la actriz, se dieron procesos de creación, adaptación y expansión que van del *Historytelling* al *Storytelling*, es decir, de la historia del testimonial y documental a la narración de ficción. Hablamos de un mundo narrado que crea un evento monstruo que se expande en un flujo de contenidos, de lenguajes y de plataformas, que trascienden la saga de la bella y la bestia y la convierten en fenómeno social, cultural y político; en un asunto de Estado que impacta a la figura presidencial, a su representación, a sus limitaciones y sus poderes fácticos.

A partir de las narraciones sobre un encuentro prohibido y una película que nunca existió, vemos cómo el mundo de convergencia cultural ayudó a unir estas dos pautas: la realidad social y política con un campo que organiza el imaginario, construye las representaciones, la producción, el consumo y las prácticas culturales. En nuestro caso este mundo expone una de las marcas históricas de lo político, lo delinea con el pincel del espectáculo y, finalmente, recoge los fragmentos que exigen ser reconstruidos desde lo real y la ficción.

La intención de este tejido transmediático ha sido pues atender al presidencialismo desde el reverso, es decir, desde la otra cara del ejercicio del poder que encarna un enemigo común cuya lucha en contra debería fungir como cohesionador social, pero que por el contrario ha desgastado la credibilidad, el apoyo y la fortaleza del presidente; una figura que se expone y se carcome en un contexto donde lo real y lo virtual conviven, donde la idea de lo legal y lo ilegal se desdibuja, donde la credibilidad y la duda conviven con la

distribución y el ejercicio del poder, con el estado de derecho, de la gobernabilidad y de la paz social.

Fuentes consultadas

A 10 años de la guerra contra el narco: 100 mil muertos y 30 mil desaparecidos (11 de diciembre de 2016). *Milenio*. Recuperado de: http://www.milenio.com/policia/10_anos_guerra_contra_el_narco-muertos-desaparecidos-homicidios-milenio 0 863913709.html [revisado el 22 de julio de 2017].

Albestrain M. (2014). *Captura del Chapo mae mexico Mexico al exSAMP al chapo Chapo* [video]. : https: .com/watch?v=2mtlx1pl 28 de

Animación: Así fue el operativo que dio con «El Chapo». (9 de enero de 2016). Univisión Noticias. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=BiNA C4wExs

Anonymous México (2016). *Anonymous responde LA VERDAD captura de 'El Chapo' Guzman 2016* [video]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=2H VFd57aKM

Así era el coqueteo vía chat entre el «Chapo» Guzmán y Kate del Castillo (13 de enero de 2016). *El Espectador*. Recuperado de: http://www.elespectador.com/noticias/elmundo/asi-era-el-coqueteo-via-chat-entre-el-chapo-guzman-y-ka-articulo-610240 [revisado el 27 de junio de 2017].

Así transcurrió la última jugada de «El Chapo» por su libertad. (7 de enero de 2017). Univisión Noticias. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=0ki2lQLIWM8

Berthier, N. (2015). Una imagen fantasma recorre las pantallas: un aspecto de la memoria audiovisual de la muerte de Franco como evento monstruo. En *Nuevo texto crítico*, vol. 28, n. 51. EUA: Universidad de Stanford, pp. 69-86.

Bolaños Guerra, B. (1996). Presidencialismo y posmodernidad. En *Ensayos sobre presidencialismo mexicano*. México: LDVE. pp. 93-134.

Cabañas Osorio, J. A. (18 de abril de 2017). *La ingobernable*, una serie en el umbral del teatro político. *Ibero*. Recuperado de: http://ibero.mx/prensa/analisis-la-ingobernable-una-serie-en-el-umbral-del-teatro-politico [revisado el 1 de agosto de 2017].

Cacho, L. (24 de enero de 2016). Las traiciones a Kate del Castillo. *Proceso*. 2047, pp. 18-21.

Careaga, D. O. (2015). *Escape del Chapo Juego Android 2015* [video]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=N44XukcM3gM

Cesar Game. (22 de agosto 2015). El escape del Chapo. Juegos Android y IOS [*sic*]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=cXFFm_NmIDg

Cisneros, J.R. (19 de diciembre de 2016). Los 3 ejes de seguridad de Peña Nieto: ¿estrategia diferente o *déjà vu*? *Expansión*, n. 1201 Recuperado de: https://expansion.mx/nacional/2016/12/16/los-3-ejes-de-seguridad-de-pena-nieto-estrategia-diferente-o-deja-vu [revisado el 4 de junio de 2017].

Draper, R. (21 de marzo de 2016). The Go-Between. The Mexican actress who dazzled El Chapo. *The New Yorker*. Recuperado de: http://www.newyorker.com/magazine/2016/03/21/kate-del-castillo-sean-penn-and-el-chapo [revisado el 2 de mayo de 2017].

El Chapo - Fat 'n Furious! (2016). Recuperado de: https://play.google.com/store/apps/details?id=com.JamesBang.ElChapoFatNFurious&hl=es

El Chapo escapar cárcel Runner (13 de agosto de 2015). Recuperado de: https://play.google.com/store/apps/details?id=com.policecar.runner&hl=es

El Chapo Guzmán demandará a Netflix y Univisión por la serie con su nombre (19 de junio de 2017). Recuperado de: https://www.infobae.com/america/mexico/2017/06/19/el-chapo-guzman-demandara-a-netflix-y-univision-por-la-serie-con-su-nombre/ [revisado el 1° de agosto de 2017].

El Chipo (2013). *GTA: México balacera C.D.G. VS los zetas 2014* [video]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=-CBMLt-2YsZ8 [revisado el 4 de junio de 2017].

El escape del Chapo 2 [videojuego]. Recuperado de: https://play.google.com/store/apps/details?id=com.WrongFingerStudios.chapothegame2&hl=es_419 [revisado el 5 de julio de 2017].

Esquivel, J. (17 de enero de 2016). La entrevista y su historia. *Proceso*. 2046, pp. 16-20.

iAMxBRiANx (2015). *El Chapo's Escape | El Escape Del Chapo! (GTA 5 Remake)* [video]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=Y8lyVvdNfbY

Jenkins, H. (2008). *Convergencia cultural. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. España: Paidós.

Juan Ramirez Mods para Gta GTA San Andreas (2014). *La captura del chapo Chapoguzman Guzman GTA SAMP CMX 0.3X* [video]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=N5T5WqJNsfI [revisado el 4 de junio de 2017].

Ibarra, A. (2019). *El Chapo Guzmán. El juicio del siglo*. México: Aguilar.

Kate recibió amenaza de Osorio Chong y fue traicionada por Sean Penn: Lydia Cacho (21 de enero de 2016). *Proceso*. Recuperado de: http://www.proceso.com.mx/427221/sean-penn-traiciono-a-kate-y-ahora-ella-corre-peligro-dice-la-periodista-lydia-cacho [revisado el 20 de agosto de 2016].

Koblin, J. (19 de octubre de 2017). Sean Penn Fights With Netflix Over El Chapo Documentry. *New York Times*, pp. 17-18.

Lego lanzará videojuego inspirado en las capturas y fuga de El Chapo Guzmán (3 de mayo de 2017). Recuperado de: https://www.sdpnoticias.com/pitorreo/2017/05/03/lego-lanzara-video-juego-inspirado-en-las-capturas-y-fuga-de-el-chapo-guzman [revisado el 20 de agosto de 2016].

Leumas (2014). *GTA Ssan andreas Andreas - La captura del chapo mision Mision DYOM 2014* [video]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=926luABfMNE [revisado el 28 de junio de 2016].

Más de 121 mil muertos, el saldo de la narcoguerra de Calderón. INEGI (30 de julio de 2013). *Proceso*. Recuperado de: http://www.proceso.com.mx/348816/mas-de-121-mil-muertos-el-

saldo-de-la-narcoguerra-de-calderon-inegi [revisado el 21 de julio de 2017].

Mendoza Berrueto, E. (1998). *El presidencialismo mexicano. Una tradición ante la reforma del Estado*. México: FCE.

Nora, P. (1972). L'événement monstre. En *Comunications*, n. 18. Francia, pp. 162-172. Recuperado de: http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1972_num_18_1_1272 [revisado el 14 de julio de 2017].

Penn, S. (11 de enero de 2016). El Chapo Habla. Una visita secreta al hombre más buscado del mundo. *Rolling Stone*. Recuperado de: http://www.rollingstone.com/culture/features/el-chapo-habla-20160111 [revisado el 20 de mayo de 2017].

Rodríguez García, A. (13 de marzo de 2016). Intuición y Wikipedia, las pruebas de la PGR contra Del Castillo. *Proceso*. 2054, pp. 15-16.

Scolari, C. A. (2013). *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*, España: Deusto.

Video de la captura del «Chapo». (11 de enero de 2016). CNNExpansión. Recuperado de: https://youtu.be/Iy8v0CLeBxY

Zavala, O. (enero de 2016). La recaptura y la conquista mediática del Estado. *Proceso*. 2048, pp. 25-28.

Reseñas curriculares

Marina Díaz López. Doctora en Historia del cine por la Universidad Autónoma de Madrid. Técnica de cine y audiovisual en el Departamento de Actividades culturales del Instituto Cervantes, en su sede de Madrid, donde desarrolla un trabajo de gestión relacionado con la difusión internacional y cultural de cine en español. Junto a Alberto Elena, editó dos libros sobre cine latinoamericano: *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas* (1999) y *24 Frames. Latin American Cinema* (2006). Forma parte de la red de investigadores latinoamericanos Ricila, y también del consejo editorial de las revistas *Archivos de la Filmoteca*, *Secuencias. Revista de Historia del Cine* y *Studies in Hispanic & Latin American Cinemas*. Actualmente está dentro del proyecto de investigación «Cartografías del Cine de Movilidad en el Atlántico Hispánico», coordinado por la Universidad Carlos III (CSO2017-85290-P). Su línea de investigación es la circulación transnacional de los cines en español, sobre el que ha publicado diversos artículos. Correo: marina.diaz@cervantes.es

David M. J. Wood. Doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos. Investigador Titular del Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Investigador y docente de cine latinoamericano. Profesor de Teoría y análisis del cine y tutor del programa de posgrado en Historia del Arte de la misma universidad, en el Campo de Conocimiento de Estudios sobre Cine. Participante de proyectos de investigación y docencia colaborativos con las Universidades de Tübingen y Carlos III de Madrid, e investigador visitante de la Universidad de Cambridge (2017-2019). Es autor de *El espectador pensante: el cine de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau* (2017), y coeditor de *Latin American Cultural Studies: A Reader* (2017) y *Cine mudo latinoamericano: inicios, nación, vanguardias y transición* (2015). Coeditor del *Journal of Latin American Cultural Studies*. Ha publicado artículos sobre diversos aspectos del cine latinoamericano en revistas como *Film History*, *Studies in Spanish & Latin American Cinemas* y *Quarterly Review of Film & Video*. Correo: dwood@unam.mx

Carlos A. Belmonte Grey. Université d'Evry Val-d'Essonne/Universidad de Guadalajara (Campus Norte). Doctor en Estudios Hispanoamericanos por la Universidad Sorbona y en Historia Social Contemporánea por la Universitat Jaume I. Ha sido profesor en las universidades Sorbonne-Nouvelle, Avignon y Franche-Comté. Su investigación se centra en la historia cultural desde el cine con dos ejes centrales: las identidades y la cultura

vernácula; y el cine de la revolución mexicana. Forma parte de los laboratorios de investigación Synergies Langues Arts et Musique y del Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains en Francia, y de la Red de Investigadores de Cine (REDIC). Es también miembro de la Academia de los Lumières de la Prensa internacional en Francia. Correo: carlosbelmontegrey@hotmail.com

Ángel Román Gutiérrez. Doctor en Artes y Humanidades, docente e investigador de la Universidad Autónoma de Zacatecas en la Unidad Académica de Docencia Superior. Ha participado en congresos y estancias de investigación nacionales e internacionales. Autor de *Clausura Femenina y Educación en Zacatecas en el siglo XVIII. Miradas al cine desde Zacatecas.* Coordinador de la publicación *Teoría, consideraciones y experiencias. El proceso enseñanza-aprendizaje de la historia en Zacatecas.* Ha publicado artículos en diferentes libros y revistas tanto nacionales como internacionales. Es integrante del seminario permanente de *Estudios sobre el cine en Zacatecas.* Es Coordinador General de la Red de Estudios e Investigaciones de Cine en Zacatecas (REICZAC). Correo: angelemiliano0724@hotmail.com

Mauricio Díaz Calderón. Doctorado en Lenguas Romances por la Université Paul Valéry de Montpellier, Francia. Profesor-investigador del Departamento de Historia, en la Universidad de Guadalajara, y miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), nivel I. Su campo de investigación versa sobre las representaciones de la marginalidad, así como la creación de discursos enfocados a la construcción del concepto de identidad nacional en medios audiovisuales y literarios. Su más reciente publicación es como co-editor y participante del libro *Mexican Transnational Cinema and Literature* (2016). Entre sus artículos publicados se encuentran: «La conciencia ilustrada y demás violencias: el caso de la novela *Distopía* (2011) de Leonardo da Jandra» (*Revista de Literatura Hispanoamericana*, 2015) y «Lujo y alteridad: el exceso como salvoconducto para evadir/seducir al Otro. Acercamiento a los filmes *The Bling Ring* (2013) de Sofia Coppola, *Les derniers jours du monde* (2009) de Arnaud y Jean-Marie Larrieu, y *The Great Gatsby* (2013) de Baz Luhrmann» (Revista *Études Caribéennes*, 2015). Correo: mauriciodc9@yahoo.com.mx

Alicia Vargas Amésquita. Doctora en Lingüística General y Teoría de la Literatura, por la Universidad Autónoma de Madrid. Profesora-investigadora Titular B y Jefa del Departamento de Historia de la Universidad de Guadalajara, en el Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades. Es representante del Cuerpo Académico UDG -571: «Cultura, Lengua y Sociedad» y miembro del Sistema Nacional de Investigadores

(SNI) del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), nivel I. Sus investigaciones se centran en el análisis de representaciones sociales en los textos contemporáneos, desde un enfoque semiótico y multimodal. Entre sus publicaciones más recientes se encuentran los capítulos de libro: «Del corrido a la pantalla grande: la Adelita como estereotipo en el cine mexicano» en *La memoria cultural acerca de la Revolución mexicana, la Guerra cristera y el cardenismo. Aportes desde la cultura visual y las letras* (2018) y «El cuerpo femenino como metáfora del territorio-nación en Backyard: *El traspatio* (2009) de Carlos Carrèra» en *Mexican Transnational cinema and Literature*, Germany, (2017). Correo: aliciamezquita@gmail.com

Francisco Peredo Castro. Maestro en Historia Comparada por la Universidad de Essex, doctor en Historia por la UNAM y posdoctorado en Análisis Cultural por la Universidad de Ámsterdam. Profesor en licenciatura y posgrado, investigador y difusor de la cultura cinematográfica y de los medios de comunicación desde el Centro de Estudios en Ciencias de la Comunicación de la UNAM. Es autor de *Alejandro Galindo, un alma rebelde en el cine mexicano* (2000), *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta* (2004 y 2ª. Ed. 2013), *Gregorio Walerstein y el cine. Historia de una pasión* (2015), coautor y coordinador con José Narro Robles de *José Revueltas. Obra cinematográfica 1943-1976* (2015) y con Federico Dávalos Orozco de *Historia sociocultural del cine mexicano. Aportes al entretejido de su trama 1896-1966* (2017). Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), nivel II. Correo: peredofm@unam.mx

Maximiliano Maza Pérez. Doctor en Estudios Humanísticos. Docente e investigador de cine y estudios culturales, especializado en cine mexicano y fronterizo. Dirige la Maestría y el Doctorado en Estudios Humanísticos del Tecnológico de Monterrey, Campus Monterrey, profesor de Cine mexicano, Guionismo y Estudios culturales en licenciatura y posgrado. Miembro de la Asociación Mexicana de Investigadores de la Comunicación, del Comité Técnico de PROMOCINE del Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León y del Grupo Art-Kiné Internacional de investigación cinematográfica de la Universidad de Buenos Aires, la Universidad de Viena y la Universidad de Granada. Es autor de *Miradas que se cruzan: El espacio geográfico de la frontera entre México y los Estados Unidos en el cine fronterizo contemporáneo* (2014), *Nuevo León en el cine* (2013) y *Guion para medios audiovisuales: cine, radio y televisión* (1994). Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), nivel I. Correo: mmaza@tec.mx

Yolanda Minerva Campos García. Estudió la Maestría en Historia de México en la Universidad de Guadalajara UdeG y el Doctorado en Historia del Cine en la Universidad Autónoma de Madrid. Es profesora e investigadora de la UdeG. Desde 2009 es coeditora de la revista *Forum For Interamerican Research* y pertenece al Comité Editorial de *El ojo que piensa. Revista Iberoamericana de Cine*, de la que actualmente es codirectora. Es miembro-fundadora de la Red de Investigadores de Cine (REDIC) y desde 2008 de la Red de Historiadores de la Prensa. Sus líneas de investigación son Historia del cine mexicano, Las adaptaciones cinematográficas, El periodismo cinematográfico y La recepción trasnacional del cine mexicano en la prensa española, temas sobre los cuales ha publicado artículos y capítulos de libros. En la actualidad realiza la investigación: Las manifestaciones contraculturales del México de los años setenta: Las imágenes fílmicas sobre el Festival de Avándaro y Piedra Rodante, la memoria musical de una generación. Correo: yminervacampos@yahoo.es

Alejandro Pelayo. Productor, director y guionista de cine y televisión. Estudió la Licenciatura en Derecho en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y la Maestría en Administración en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM). En Inglaterra, estudió Historia y Teoría del Cine en la Slade Film School de la Universidad de Londres y de Realización en el London College of Printing, hoy, London School of Comunication. También llevó a cabo una especialidad en Gestión Cultural ofrecida por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), Unidad Iztapalapa y estudios de Doctorado en Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, obteniendo mención honorífica en el 2005 con la tesis «El cine independiente de los años ochenta: La generación de la crisis». Fue profesor de cine en la especialidad de Producción en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC/UNAM). Su carrera cinematográfica inició como asistente de dirección con Jaime Humberto Hermosillo en *Las apariencias engañan* (1977) y con Sergio Olhovich en *El infierno de todos tan temido* (1979). Su *opera prima* fue *La víspera* (1982). Realizó *Días difíciles* (1987), *Morir en el golfo* (1989) y *Miroslava* (1992), todas estas películas obtuvieron reconocimientos nacionales e internacionales. También fue el realizador de la serie de 61 programas *Los que hicieron nuestro cine* (1983-1985) para la Unidad de Televisión Educativa y Cultural (UTEC), y diez años después actualizó la serie con otros 60 programas para el Canal 22 denominándola Los que hacen nuestro cine (1993-1995). En 1997 fue nombrado Director de la Cineteca Nacional cuando esta institución pasó a formar parte del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), permaneció en este puesto hasta noviembre de 1999 cuando fue designado Director del Instituto Mexicano de Cinematografía

(IMCINE), terminando su gestión en diciembre del 2000 con el cambio del Gobierno Federal. En el Servicio Exterior, fue responsable de la Agregaduría Cultural del Consulado General de México en Los Ángeles, de marzo de 2001 a octubre de 2013. De regreso a México, fue designado Director de la Cineteca Nacional en noviembre de 2013 y continúa en este cargo hasta la fecha. Correo: direcciongeneral@cinetecanacional.net

Ignacio M. Sánchez Prado. Doctor en Lenguas y Literaturas Hispánicas por la Universidad de Pittsburgh. Es Jarvis Thurston and Mona van Duyn Professor in Humanities in Arts and Sciences en la Washington University en St. Louis. Es autor de *El canon y sus formas. La reinvención de Harold Bloom y sus lecturas hispanoamericanas* (2002); *Naciones intelectuales. Las fundaciones de la modernidad literaria mexicana* (1917-1959) (2009); *Intermitencias americanistas. Ensayos académicos y literarios* (2004-2010) (2012); *Screening Neoliberalism: Transforming Mexican Cinema 1988-2012* (2014), *Strategic Occidentalism. On Mexican Fiction, The Neoliberal Book Market and the Question of World Literature* (2018), e *Intermitencias alfonsinas. Estudios y otros textos* (2004-2018) (de próxima aparición). Ha editado trece colecciones críticas, las más recientes de las cuales son *A History of Mexican Literature* (Con Anna Nogar y José Ramón Ruisánchez, 2016), *Mexican Literature in Theory* (2018) y *Pierre Bourdieu in Hispanic Literature and Culture* (2018). Es también autor de más de ochenta artículos académicos sobre cuestiones de literatura, cultura y cine mexicanos, y de teoría cultural latinoamericana. Correo: isanchez@wustl.edu

Diego Zavala Scherer. Doctor en Comunicación Social con especialidad en Comunicación Audiovisual por la Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, España. Es profesor-investigador de la Escuela de Humanidades y Educación del Tecnológico de Monterrey, adscrito al Departamento de Cultura Digital y Medios, donde imparte cursos de Televisión, Historia de la Industria Cinematográfica y Realización Documental. Profesor de Televisión Digital en la Maestría en Comunicación Digital e Interactiva de la Universidad Nacional de Rosario, Argentina y del Módulo de Documental Subjetivo en el Máster de Documental de Creación en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Cuba. Miembro de la Cátedra Latinoamericana de Narrativas Transmedia en la Universidad Nacional de Rosario, Argentina y del Grupo de Investigación Museum I+D+C en la Universidad Complutense de Madrid, España. Coeditor del volumen *Cine político en México (1968-2017)* (2019). Correo: diego.zavala@tec.mx

Alfredo González Reynoso. Es maestro en Estudios Culturales por el Colegio de la Frontera Norte y licenciado en Lengua y Literatura Hispanoamericana por la Universidad Autónoma de Baja California (UABC). Ac-

tualmente codirige el Seminario Permanente de Teoría Contemporánea e imparte clases sobre semiótica, discurso, cultura y filosofía contemporánea en la UABC. Autor de libros sobre crítica de cine (*La escena del crimen*), arte tijuanense (*Choques, rupturas, espectros*) y música fronteriza (*Nación Ruidosón*), así como de un documental sobre el filósofo Horst Matthai (*Matthai*). Correo: alfredogreynoso@gmail.com

Álvaro A. Fernández. Doctor en Ciencias Humanas por El Colegio de Michoacán. Es miembro y fundador de la Red de Investigadores de Cine (REDIC), profesor-investigador en el Departamento de Historia de la UdeG. Desde 2011 forma parte del Comité de Selección del Festival Internacional de Cine en Guadalajara. Ha coordinado libros monográficos y cuenta con varios artículos y capítulos sobre cinematografía, así como dos libros de su autoría: *Santo El Enmascarado de Plata. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno* (3ª edición), y *Crimen y suspenso en el cine mexicano (1946-1955)*. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), nivel I. Correo: delfosfera@hotmail.com