

1942-1970

**Notas sobre la política económica
del “viejo” cine mexicano***

Jaime Tello

I

La extensión de la segunda guerra mundial, al iniciarse la década de los cuarenta, trajo aparejada una serie de acontecimientos al interior y exterior del país que resultarían favorables a nuestra cinematografía y permitirían su asentamiento como industria.

La creación en 1942, con participación mayoritaria privada, del Banco Cinematográfico como aval financiero; la adquisición de tecnología, materiales y asesoramiento gustosamente surtidos por Hollywood;¹ el reclutamiento de trabajadores manuales e intelectuales, acordes a las nuevas necesidades; y principalmente el retiro de las compañías norteamericanas de cine, detentadoras del control de las pantallas del continente² (que “cedían” así al cine mexicano un importante mercado), se conjugaron para impulsar el salto cualitativo de una incipiente actividad cinematográfica, a la necesidad de una industria más orgánica, más capitalista.

Las nuevas condiciones arrojaron pronto resultados que parecían anunciar el crecimiento y consolidación de la naciente industria. La producción de películas aumentó. En 1943 se realizaron 67 y en 1944 y 1945, un total de 74 y 83, con lo que superaban en forma considerable las 57 producciones del hasta entonces récord de 1938.³ Las ganancias provenientes del mercado latinoamericano empezaron a fluir, y directores, actores y técnicos debutaron con éxito asegurado.

Todo estaba listo: buena producción, mercado seguro y ganancias nunca vistas. Se auguraba un buen futuro que embriagaba no sólo al cine sino a la mayoría de las industrias del país.

Pero no todo fue felicidad y auge. En la bonanza estaban presentes dos elementos que se conjugarían para hacer desembocar al rápido ascenso del cine nacional en un grave estado de crisis. Por un lado, la enorme dependencia del capitalismo mexicano respecto a la metrópoli yanqui, que en el cine se ha manifestado siempre en forma directa; y por la otra, la rápida creación de una élite de empresarios “con mentalidad de pequeñoburgueses”, dedicados a la especulación y la rápida ganancia en detrimento de un “sano” crecimiento industrial capitalista.

Sobre las manifestaciones de la dependencia en nuestra cinematografía —y seguramente nos quedamos cortos— se podría anotar lo siguiente: el sistema de producción y asesoramiento estaba determinado por la tecnología proveniente de Hollywood. En este sentido, no hay que olvidar que con técnicos, directores y actores formados en la “Meca” del cine se inició la etapa sonora del cine nacional.⁴ Que la concepción mercantilista con que se producía, así como los esquemas formales en los que se desarrollaban nuestros artistas y técnicos en lo referente a la realización del filme, tenían como único parámetro la copia del cine de “Gran Éxito” a lo norteamericano.

Y como constatación claramente “visible”, la creación durante la “buena época”, del dependiente *star system* azteca; el cual además de aportar buenos dineros a los productores sirvió de gran disfraz a la ausencia de calidad.

De la actuación de los empresarios destaca sobre todo el voraz enriquecimiento aun en tiempos críticos, merced a la especulación; apetito que terminaría por descapitalizar la industria y la “calidad” de sus películas. Estos serían suficientes indicadores para detectar las nulas posibilidades, la nula capacidad de estos burgueses para echarse a cuentas la difícil tarea de dirigir y consolidar un importante negocio como es el de hacer cine. Pero expliquemos:

El proceso de centralización de capital auspiciado por la política del Banco Cinematográfico —que benefició sólo a las compañías más fuertes—⁵ había concentrado el control de la industria en manos de una pequeña mafia de productores. Éstos, impidiendo la inversión de nuevos capitales y eliminando del juego a los productores más débiles, se afianzaron como dueños y señores del fructífero negocio. El apoyo oficial —los bajos impuestos, las leyes protectoras: la censura como actividad promotora de un cine netamente comercial y su actuación en la división del importante sindicato industrial,⁶ entre otros— y las buenas ganancias por el usufructo de los

mercados cedidos por Norteamérica, completaban el panorama monopolizador.

Pero esta tendencia que en los años cuarenta caracterizó a la economía capitalista mexicana, se encontró debido entre otras cosas a la mentalidad “pichicatera” de los empresarios, con una dinámica de desgaste en lo que al cine respecta: los capitales acumulados por los productores en el “espectáculo” nunca volvieron a él. Se invirtieron en otras actividades o se despilfarraron. La producción se orientó simplemente a aumentar en cuanto a su número, descuidándose la calidad técnica y artística necesarias para conformar un material con más y a más largo plazo posibilidades de venta y competencia en el mercado. La falta de visión para desarrollar otras actividades como la distribución y exhibición, necesarias para un desarrollo orgánico de la industria, son buenas evidencias de la incapacidad de estos capitalistas mexicanos para desarrollar una industria capitalista del cine en el país.

Nos encontrábamos así ante un monopolio que si bien controlaba toda la actividad, dependía exclusivamente de los apoyos financieros del Banco Cinematográfico para echar a andar el proceso productivo; o sea, una industria que a pesar de haber creado grandes capitales nunca generó mecanismos propios de financiamiento, con lo que creaba un círculo vicioso —bueno para los bolsillos de los productores— que representaba pérdidas y descapitalización para la institución bancaria y su posible desaparición por aniquilamiento económico.

Con buena producción, trabajo suficiente para los que estaban en ella y buenas ganancias que denotaban una aparente fortaleza, la industria de la producción cinematográfica había echado las raíces para su esclerótica vida futura.

II

Con la posguerra se iniciaba una etapa de importantes cambios para el futuro de la humanidad. El triunfo del socialismo en varios países europeos y el avance de esta concepción libertaria en el plano mundial presentaban un panorama diferente al de la preguerra, que permitía a los países pobres visualizar un nuevo camino. Pero el imperialismo norteamericano también se fortaleció en esta coyuntura. Sus monopolios invadían y controlaban la economía de sus viejos competidores europeos, desgastados por la guerra; y se dedicaban también al rescate de los mercados encomendados a las burguesías criollas.

“En 1946 era fácil señalar dificultades que se avecinaban para la economía de México. El crecimiento económico había aminorado un poco su velocidad. Los industriales estimulados por la guerra estaban a punto de perder sus mercados de ultramar y de enfrentarse a su primera dosis de dura competencia interna.⁷

Las soluciones para enfrentar esta situación no demoraron. El nuevo gobierno encabezado por el presidente Miguel Alemán radicalizó aún más las medidas tomadas por su predecesor en la política de protección a la clase dominante. Y la transferencia de capitales del Estado hacia la iniciativa privada —nacional y extranjera— no se hizo esperar.

La construcción de obras de infraestructura necesarias para el desarrollo industrial, las inversiones en Pemex, Comisión Federal de Electricidad y Ferrocarriles Nacionales entre otras, capitalizaron enormemente a las empresas privadas que contaron con energéticos, transporte, importantes obras hidráulicas etc., a precios mínimos, algunas veces por debajo de su costo de producción.

Y para completar esta política proteccionista además de crear el amparo agrario para proteger legalmente a los latifundistas, el Estado inició una amplia campaña de corrupción y represión en el interior de las organizaciones obreras y campesinas, que acentuaría el fenómeno conocido como “charrismo” sindical. Se lograba así la su-peditación del proletariado mexicano a la política burguesa.

En lo que respecta al cine, ni la difícil situación que imperaba en la sociedad pudo alterar sus esquemas establecidos. Los charros, los próceres, las rumberas, los cómicos: en fin, las “estrellas” del cine nacional siguieron dominando la producción, al compás del melodrama y de la política de protección alemanista.

La adquisición por parte del Estado del Banco Cinematográfico en 1947, el surgimiento del monopolio de la exhibición propiedad del norteamericano Jenkins y sus socios Alarcón y Espinosa Yglesias y la enorme invasión de las pantallas por el cine de Hollywood⁸ fueron los únicos nuevos elementos que debutaron en el negocio del celuloide. Por lo demás, la industria se mantiene inamovible: la misma mafia de productores privados, los mismos sistemas de producción, el mismo control de los sindicatos y su política de puertas cerradas y salvo excepción —Buñuel por ejemplo— los mismos melodramas.

Si en lo referente a temática y calidad el cine nacional no sufría cambios, su

economía se vio “beneficiada” con la inversión de capitales provenientes del Estado y las compañías exhibidoras de Jenkins y socios. Los nuevos capitales elevan la producción. En el periodo que va de 1948 a 1960 se mantiene una producción más o menos estable. El mejor año, 1950, arroja un total de 122 películas —*Los olvidados* de Buñuel incluida—; el menos productivo, 1953, con 77.

Pero a pesar de las nuevas inversiones, los viejos vicios continúan manifestándose. La mayoría de los productores “fuertes” se asocian con el monopolio de la exhibición, que a cambio de un adelanto para producir obtiene en exclusiva las películas para su explotación comercial. De este modo los productores no tendrán que exponer sus — nunca expuestos— capitales asegurando además un buen éxito económico en las salas de cine propiedad del monopolio.

Los demás productores se cobijaron bajo el seguro resguardo del Estado. Y utilizando los créditos del Banco Nacional Cinematográfico se dedicaron a la confección de “churros” sin la más mínima posibilidad de recuperación comercial. Pero habría que señalar que las películas de la iniciativa privada realizadas con créditos estatales se veían sometidas a las reglas del juego impuestas por los exhibidores, que aprovechando la escasez de salas y detentando el control de las existentes establecían condiciones para la comercialización de los filmes siempre desfavorables para el productor (y de rebote para el banco). Los dueños de las compañías exhibidoras tenían además el privilegio de seleccionar los materiales a explotar fueran o no producidos por ellos, determinando sus fechas y salas de estreno y ocasionando que un buen número de cintas —todas producidas con crédito bancario estatal— sufrieran de “enlatamiento”; esto es, permanecieran sin estrenarse durante mucho tiempo.⁹

En estas condiciones, la fuerte inversión del banco oficial destinada a la producción sólo sirvió para enriquecer más a las empresas exhibidoras que formaban el monopolio Operadora de Teatros-Cadena de Oro.

En 1953 se elabora el llamado “Plan Garduño”¹⁰ que sienta las bases sobre las cuales habrá de desarrollarse la producción de cine en México hasta el sexenio del presidente Luis Echeverría. Como parte del plan y con la finalidad de restarle fuerza a las grandes empresas exhibidoras y poder recuperar la inversión bancaria, se crean seis compañías que se encargarían de distribuir el cine nacional en México y en el extranjero.

Con dinero del Banco Nacional Cinematográfico las distribuidoras, a través de una

“comisión de anticipo”, serían desde este momento las encargadas de refaccionar a los productores con créditos a cuenta de la futura explotación de las películas. Las buenas intenciones mostraron su fracaso al ponerse a la venta las acciones de estas compañías, adquiridas casi en su totalidad por los productores “fuertes”. Desde ese momento, estos empresarios controlarían directamente las inversiones del banco oficial, fortaleciendo el monopolio de la exhibición.

En 1960 el Estado adquiere los contratos de exhibición de Cadena de Oro y Operadora de Teatros,¹¹ así como los estudios Churubusco; con esto el Estado interviene en todas las ramas de la actividad cinematográfica. Sin embargo será con la década de los sesenta cuando la crisis repercutirá más gravemente sobre la producción de películas. Con excepción de 1960 y 1968, el total de cada año no logra ni con mucho alcanzar a las 77 producciones de 1953, que resultaba ser el peor año de la década anterior. Ni los planes de reestructuración, ni la demagogia que alrededor del cine se hacía al iniciarse cada sexenio gubernamental podían remediar la lamentable situación de nuestra cinematografía.

Inmerso en una crítica situación tanto económica como creativa el cine nacional se dedicó a producir “comedias eróticas”, “películas para jóvenes”; “*westerns* a la mexicana”, que en lugar de beneficiarlo se volvieron en su contra ahuyentando cada día más al escaso público que aún le permanecía fiel.

Sin embargo los malos tiempos también tienen “soluciones” y una enorme ola de corrupción invadió el medio cinematográfico. Controlando la dirección de las distribuidoras, los productores se aprovechaban para otorgarse buenos anticipos —de presupuestos inflados— de los cuales una parte era para la producción y otra para el bolsillo; antes de iniciar el rodaje la ganancia estaba asegurada. Pero eso no era todo, algunos productores con el afán de un lucro mayor se volvieron “argumentistas” o “directores” y también “sindicalistas”¹² y profundizaron la corrupción al interior de los trabajadores, que por la difícil situación de empleo imperante aceptaban las condiciones poco favorables para su supervivencia.¹³ Otros empresarios para reducir costos incrementan su actividad realizando películas fuera del control del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica STPC violando el laudo presidencial de 1945 que otorgaba a este sindicato la exclusividad en la realización de largometraje.¹⁴

Y es en esta tónica de crisis y corrupción que el desfalleciente cine mexicano arriba a los años setenta, la esperanza de que el nuevo gobierno lo salve de su lento pero seguro

exterminio.

Rodolfo Echeverría señalaba lo siguiente para ilustrar esta etapa:

“Al iniciarse la presente administración, la crisis de la industria cinematográfica mexicana en lo económico era evidente y se manifestaba en la descapitalización de las empresas productoras privadas, en las pérdidas constantes de las distribuidoras del mercado extranjero, en la insolvencia y desaparición de múltiples empresas productoras, en la nula rentabilidad de la Compañía Operadora de Teatros, y de Películas Nacionales, en los aumentos permanentes de costos de producción y de distribución, en la congelación de los precios de admisión en las salas del país y en la operación deficitaria de Estudios Churubusco Azteca y de Procinemex. Este panorama tenía que afectar directamente la posición financiera del Banco Nacional Cinematográfico no sólo en cuanto a su estructura que quedaba reflejada en el Balance General, sino también en sus Estados de Pérdidas y Ganancias.”¹⁵

Y describía las principales causas que a su juicio habían determinado esta crisis:

“A través del Banco Nacional Cinematográfico, el Estado sostuvo una serie de mecanismos de fomento y ayuda para la iniciativa privada en la industria cinematográfica, entre ellos una amplia red de distribución y exhibición dentro y fuera de las fronteras, sin ignorar que ello representaba fuertes pérdidas para las filiales dependientes del Banco; al mismo tiempo, se ampliaron los canales de distribución y se mantuvieron cuotas y comisiones de distribución ampliamente favorables a los productores particulares. El crédito oficial fue intermediado por Películas Nacionales, Cimex y Pelmex como anticipos a cuenta de distribución y con tasas de interés más bajas que las normales en los mercados de dinero y de capitales. El crédito adicional, sin intereses, que otorgaban las distribuidoras a los productores privados con financiamiento del Banco Nacional Cinematográfico estuvo destinado a los gastos de lanzamiento, publicidad y copias.”¹⁶

Si sumamos a estos señalamientos el alquiler de los estudios por debajo de su costo de operación, el enriquecimiento de funcionarios, los favorables contratos de arrendamiento para los dueños de los cines que manejaba Operadora de Teatros y la política de esta compañía, orientada a favorecer al material norteamericano, tendremos una aproximación más completa a los buenos servicios prestados por la industria del cine nacional a la burguesía nativa y extranjera que ha participado en ella.

III

Para estudiar el “viraje” de la política cinematográfica estatal con los Echeverría y a su vez los López Portillo, es preciso comprender algunos rasgos de la industria capitalista del cine mexicano, que se desarrollan y consolidan en el periodo que comentamos (del “desarrollo estabilizador”), y se manifiestan en diversas formas cuando el cine y el capitalismo mexicano y mundial se enfrentan a su vieja dolencia, la crisis. Algunos de estos rasgos son a nuestro juicio los siguientes:

–En la sociedad capitalista mexicana, el Estado ante la incapacidad de la burguesía, ha tenido que crear una serie de industrias necesarias para el desarrollo “armónico” del capitalismo: es decir, para la reproducción, concentración y centralización del capital.

–Estas industrias dedicadas a “poner la mesa” al capital privado con fondos “públicos” (del pueblo), proveen al sistema de bienes y servicios básicos, y cumplen a su vez la tarea de capitalizar a los empresarios privados; así la plusvalía creada por los trabajadores de Pemex, Comisión Federal de Electricidad y otras industrias nacionales, ha servido fundamentalmente para enriquecer a los grandes burgueses.

–La industria del cine, enmarcada en la estructura global del capitalismo mexicano, ha definido su actuar bajo las reglas que éste le ha impuesto. La cada vez mayor intervención estatal no define en ningún sentido un carácter no capitalista de la cinematografía nacional.

–El cine (la TV y los demás medios masivos de comunicación) debido a su importancia política, cultural, artística, educativa y primordialmente como elemento difusor de la ideología dominante, característica que se suma a sus posibilidades económicas, se ha convertido en una industria productora de mercancías necesarias para el desarrollo del capitalismo mexicano.

–La necesidad de la “diversión” a través de este medio, como elemento cohesionador de las relaciones sociales de producción capitalista, es una realidad que el Estado ha comprendido de tiempo atrás. No es casual que se haya destinado a la Secretaría de Gobernación —que ejerce el control político del Estado— para la vigilancia y buen

funcionamiento de este medio. Ni tampoco que a través del Banco Nacional Cinematográfico se hayan invertido muchos millones de pesos para estimularlo.¹⁷

–Pero el cine también ha servido para la transferencia de capitales del sector público al privado. La acumulación de grandes fortunas por los productores y las encumbradas posiciones que hoy ostentan —aun dentro de la burguesía— los que manejaron el monopolio exhibidor, en contraste con la cada vez más difícil situación de los trabajadores cinematográficos y las enormes fugas de divisas hacia Norteamérica por la exhibición del material yanqui, dan cuenta de ello.

–La intervención estatal en la producción, a través de los créditos y la compra de los estudios; en la exhibición adquiriendo en compra o arrendamiento las principales salas de cine de la República; en la distribución, refaccionando a las compañías que pasarían después a su poder sustituyendo en cada nueva intervención a la iniciativa privada, nos señalan que ha sido el Estado —impulsado por las condiciones sociales— la única fuerza capaz de entender la necesidad de hacer más eficiente —para la burguesía— el negocio y el “ensueño” con una industria cohesionada que abarque todas las ramificaciones del cine —producción, distribución, exhibición, promoción, capacitación técnica. “creación artística”—, o sea un verdadero monopolio. Esto en contraste con la industria dividida en pequeños estancos que permitan el robo en despoblado, por la que siempre han pugnado los incapaces capitalistas del cine mexicano.

–Y por último señalar el apoyo que ha significado para el régimen de dominación burguesa “la familia cinematográfica mexicana”, con sus dóciles sindicatos, sus artistas diputados, su militancia en el partido oficial y sus “glorias nacionales”. Claro que todo ha sido bien recompensado y para mantener la industria funcionando siempre se ha tenido que recurrir a los préstamos de los bancos imperialistas, con su pesada carga de dependencia.

Aún bajo los “llamativos cambios” del sexenio pasado y la “marcha atrás” del actual, estos rasgos siguen determinando el curso de la industria cinematográfica, manifestándose de diferente manera y en nuevos hechos.

NOTAS

* Tomado de la revista *Octubre*, núm. 6, México, septiembre de 1979.

¹ Dentro del marco de la política imperialista norteamericana se inscribía la ayuda a sus aliados

para ocupar los mercados que las compañías estadounidenses no podían cubrir durante el periodo de guerra. Así la cinematografía mexicana se vio beneficiada con esa política que se tradujo en apoyo tecnológico y seguros mercados. Por otra parte, Argentina y España con una actitud no coincidente con el proyecto imperialista del momento —Argentina neutral y España fascista—, vieron decaer sus industrias fílmicas por el boicot norteamericano.

² En la década que va de 1930 a 1939 se estrenaron en México 2 390 cintas norteamericanas que significaban 76% del total de películas de estreno, en contraste con las 199 mexicanas que apenas alcanzaban 6.5% (datos tomados del libro *Cartelera cinematográfica* de Ma. Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, UNAM, 1980). Si sumamos a esto que “en 1925, los filmes de EU ocuparon un 95% del tiempo de proyección en Inglaterra, un 70% en Francia, un 68% en Italia”, tendremos una idea más clara del absoluto dominio ejercido por los yanquis en las pantallas del mundo.

³ Todos los datos sobre la producción de películas mexicanas fueron tomadas de *Cámara*, órgano informativo de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica, núm. 1, septiembre de 1978.

⁴ La película *Santa* (1931), primera producción con sonido óptico de nuestro cine con explotación comercial regular, contó con la participación de director, actores y técnicos importados de Hollywood.

⁵ Grovas (Grovas, S. A.), Wallerstein (Filmes), Agustín J. Fink (Films Mundiales), *Cantinflas* y socios (Posa Films) entre otros.

⁶ En 1945 el sindicato industrial presente en toda la actividad fílmica, sufre una escisión para dar paso a dos sindicatos: el SRTC y el SRPC. Los escindidos (STPC) que conformaban la “élite” del cine (directores, actores, argumentistas, músicos, compositores y técnicos) directamente ligados al proceso de producción, desde ese momento quedarían supeditados a la política de los productores (*Cantinflas*, actor y productor, fue su primer secretario general). El SRTC por su parte, como militante activo de la CTM, se inscribía dentro de la funesta actividad sindical de dicha central. Pero el proceso de producción que restaría fuerza a los trabajadores cinematográficos dentro de la industria fue avalado y definido por la participación estatal a través de un laudo presidencial que dividía y fijaba el campo de acción de los sindicatos.

⁷ Raymond Vernon, *El dilema del desarrollo económico de México*, Diana, México.

⁸ Sobre la recuperación del cine norteamericano al término de la guerra, podríamos apuntarlo siguiente: Después de la segunda guerra mundial había en Hollywood miles de filmes que fueron proyectados en Europa a causa de la guerra... “Entre 1946 y 1949 más de 2 600 filmes norteamericanos fueron enviados a Italia. Incluso un pequeño mercado como los Países Bajos, recibió más de 1 300 en el mismo período”, Guy Hennebelle, *Los cinemas nacionales contra el*

imperialismo de Hollywood. En México, según datos de la investigación de Amador y Ayala, se estrenaron de 1940 a 1949, 2 878 películas de Estados Unidos.

⁹ Sobre la actuación del monopolio y sus ligas con los productores, ver *El libro negro del cine mexicano* de Miguel Contreras Torres, edición del autor, México, 1960.

¹⁰ “Plan de Reestructuración de la Industria del Cine Nacional”, elaborado por Eduardo Garduño, director del flanco Nacional Cinematográfico durante el gobierno del presidente Adolfo Ruiz Cortines.

El proyecto de Garduño, además de crear las distribuidoras para la promoción y refaccionamiento económico de las películas producidas por la iniciativa privada, contenía otra serie de “medidas de protección” para la actividad cinematográfica. En este sentido la continuación del control del medio por parte del Estado a través de la Secretaría de Gobernación y el señalamiento de limitar la exhibición de películas extranjeras a un total de 150 al año (cuestión que nunca se cumplió), con la finalidad de restarle competidores al producto nacional resaltaba por su importancia.

¹¹ Sin ninguna mentalidad expropiadora, el Estado se limitó a convenirse en administrador de las salas del monopolio, firmando para ello contratos de arrendamiento con Jenkins y compañía, que por sus elevados costos resultaban incosteables para la nueva compañía estatal de exhibición. Al iniciarse el sexenio de Echeverría, demás de 300 cines que controlaba Operadora de Teatros solamente 20 eran de su propiedad.

¹² Son ilustrativos al respecto los casos de los De Anda, los Cardona, los Rodríguez, etcétera.

¹³ Por ejemplo suscribiendo recibos por cantidades mayores a las que recibían, o volviéndose incondicionales de los productores y dirigentes gremiales para poder participar en las unidades de rodaje.

¹⁴ El laudo presidencial de 1945 establecía que la producción de largometraje sólo podía realizarse a través del STPC, quedando el STIC en posibilidad de realizar películas que no excedieran de 45 minutos.

¹⁵ Banco Nacional Cinematográfico, *Cineinforme General*, México, 1976.

¹⁶ Banco Nacional Cinematográfico, *Cineinforme General* México, 1976.

¹⁷ La mayoría proveniente de los bancos norteamericanos en forma de préstamos.