

1962

El cine mexicano y la crisis*

Salvador Elizondo

Correspondió al año de 1961 la eclosión de la ya periódica crisis del cine mexicano. Esta vez la crisis se ha manifestado, a diferencia de crisis anteriores, no tanto como un choque de intereses entre los productores y los trabajadores, sino también como una suspensión de hecho de toda actividad cinematográfica. Decimos *de hecho* porque consideramos que aquellas películas que han salido al mercado durante los últimos quince meses, lejos de promover una solución, han acentuado de una manera dramática las discrepancias fundamentales que la determinan. Paradójicamente, durante 1961, el cine mexicano pretendió volver por sus fueros en el ámbito de los premios cinematográficos, para lo cual la Asociación de Productores, en connivencia con la Dirección General de Cinematografía, se permitió una que otra maniobra vergonzosa. En primer lugar se obstaculizó la exhibición de *Viridiana*: en segundo, se incluyó dentro del programa de la Reseña la infame película *Ánimas Trujano* de Ismael Rodríguez so pretexto de un premio de fotografía concedido por un festival pigmeo. Entre toda la producción mexicana exhibida durante el año de 1961 destaca tan sólo *Los hermanos del Hierro*, también de Ismael Rodríguez, película estrenada con escaso interés por parte de los distribuidores, que seguramente hubiera hecho un papel mucho más digno que las películas con las que se ha querido prestigiar de nuevo al cine nacional, como *Juana Gallo*, *Ánimas Trujano*, etcétera.

Por primera vez en la historia de las crisis del cine mexicano, se enfrentan ahora tres entidades. Todas ellas auspician la crisis mediante su intransigencia para promover una solución drástica. Se piensa a veces que el mantenimiento del presente *statu quo* interesa de manera sospechosa a estas entidades. Los productores, por una parte, no desean hacer frente a los altos costos de producción que ellos mismos han contribuido a establecer. Los sindicatos, por otra, mantienen una política de puerta cerrada que, lejos de beneficiar a los agremiados, contribuye al sostenimiento de una serie de charlatanes

que medran con un cine de ínfima calidad. A estas dos fuerzas, se viene a agregar la de las instituciones oficiales, que en el caso particular de la reglamentación cinematográfica, están dirigidas por burócratas ignorantes, que, lejos de liberalizar los cauces de la creación cinematográfica, contribuyen a instaurar una censura que se ejerce no sólo mediante dictámenes jurídicos, sino también a través de un financiamiento discriminatorio por parte del Banco Cinematográfico y por una distribución exclusiva a través de la recién fundada cadena oficial de cines.

Los productores

El problema de los productores deriva fundamentalmente de la aplicación de los métodos de financiamiento y avío, que han sido establecidos bajo la égida del Banco Cinematográfico, desde tiempo inmemorial, en las llamadas instituciones oficiales de distribución. En los últimos tres años se ha perdido, para el cine mexicano, una gran parte de esa “zona natural de influencia” que siempre se había considerado incondicional de nuestro cine. Los mercados de Cuba, Venezuela, Colombia, han dejado de producir los rendimientos que se tenía esperado debido a cambios políticos o a modificaciones en la circulación de divisas. Tradicionalmente Cuba y Venezuela con el aporte de sus “anticipos”, bastaban, para sufragar de antemano el costo de un churro. Actualmente la situación ha cambiado. Estos mercados no existen ya para el cine mexicano y los mercados que subsisten comienzan a interesarse más por la película de calidad de otros productores. El mercado del circuito “latino” del sur de los Estados Unidos y de los alrededores de Nueva York pelagra también debido a la competencia de películas de otra nacionalidad. Este fenómeno se debe sin duda a la paupérrima calidad de las películas mexicanas, ya que los circuitos de exhibición controlados por las compañías distribuidoras mexicanas, prefieren ahora dedicarse a la distribución de películas españolas, con lo que se mantienen precariamente. Es un hecho perfectamente conocido que una de las compañías oficiales —la que antiguamente se encargaba de la distribución en Centro y Sudamérica— sufre actualmente un déficit de varias decenas de millones de pesos y que sólo se mantiene mediante la distribución, en las salas que controla, de películas españolas o francesas de ínfima calidad. Este déficit, por otra parte, es con cargo al gobierno, que es el principal accionista de esta compañía, y ha sido ocasionado por el retiro indiscriminado de los anticipos, a sabiendas de que nunca serían recuperados.

Los productores insisten en esgrimir argumentos de carácter económico en vez de

enfrentarse a la deplorable calidad de las películas que sacan al mercado. Son precisamente estos argumentos de carácter económico los que llevan la discusión al terreno de la calidad. Hace ya años que venimos oyendo a estos señores proferir esa conseja arbitraria de que los mercados que sostenían la industria nacional no se interesaban en la calidad. Urge precisamente ahora hablar de calidad, máxime cuando esas películas faltas de calidad, destinadas exclusivamente a obtener buenos rendimientos en los mercados subdesarrollados han llevado a la industria cinematográfica nacional a la más lamentable de las bancarrotas. No es cierto que esos mercados que se nutrían de las excrecencias de nuestro cine no estuvieran interesados en una calidad cinematográfica que trascendiera la estética rufiana de Viruta y Capulina y de nuestras películas de quinceañeras. Todo lo contrario. Esos mercados nos han sido arrebatados ya por un cine —cualquiera que sea su procedencia— de mejor calidad. Y de esto estamos seguros, pues cualquier cine es de mejor calidad que el nuestro.

Es apenas ahora que quienes hacen películas en este país comienzan a esgrimir el viejo argumento de la recuperación de los costos en el propio país de procedencia. Esto es un remedio de última hora. La reglamentación gubernamental tiene gran parte de culpa en esto.

Como quiera que sea, los productores no están limpios de culpa, ya que son ellos principalmente quienes han propiciado el desorbitado costo de las películas. Cuando oigo decir que una película de Viruta y Capulina tiene un costo de \$ 800 000 pesos mínimo, no puedo menos que pensar que quien produce tales películas es un perfecto cretino. A pesar de todo, los productores siguen produciendo churrros; pese, digo, a la incosteabilidad de esas producciones. ¿No se tratará en realidad de que el costo real de una película de este tipo en lugar de ser de \$ 800 000 es de —digamos— \$ 600 000 pesos y que la diferencia, cubierta por los irre recuperables “anticipos”, se abona a los gastos de administración de las compañías? *¿Cómo, si no, seguirían funcionando éstas a pesar de la crisis?*

Existe aquí un conflicto entre los intereses de los productores y los del Banco Cinematográfico, por que si bien es cierto que el Banco se cobra todas las cuentas, se las cobra a costa de la descapitalización de las compañías distribuidoras, ya que, obligados a pagar los intereses, los productores retiran los anticipos de las distribuidoras que poco a poco se van descapitalizando por esta práctica, ya que dichos anticipos tienen siempre un monto mayor al de los intereses que se pagan al Banco. La diferencia, entonces, es

invertida por los productores fuera de la industria, en preparación de un camino de salida eventual, y sólo se emplea en la producción de películas un mínimo dable que en las contabilidades siempre aparece exagerado. Esa inversión fuera de la industria sirve, de cualquier manera, para garantizar los préstamos del Banco que, como ya lo hemos dicho, se pagan a expensas de la distribución. Se emplean también, para garantizar los préstamos del Banco, los negativos en bodega y las copias positivas en explotación. Para los efectos de “garantía” es evidente que en este caso se trata de una abstracción.

El gobierno que, como siempre, resulta el pagano de esta situación, ya que es él el accionista principal tanto de las compañías distribuidoras como del Banco Cinematográfico, se ve ahora asediado por los productores que reclaman, invocando para ello la deplorable situación de los obreros, una subvención para seguir fabricando churros. El día que los productores obtengan dicha subvención se habrá vuelto al viejo estado de cosas y nada se habrá sacado en claro de todos los debates que ha promovido esta crisis.

Los sindicatos

No sólo los productores son culpables de la presente crisis. Los sindicatos han coadyuvado de una manera decisiva a impedir el mejoramiento cualitativo del cine. So pretexto de una política gremial mal entendida, han cerrado sistemáticamente las puertas a todos los elementos nuevos. Ello ha impedido desde hace muchos años la re-novación de los equipos artísticos. Se da con ello el caso de que dentro de la Sección de Directores, por ejemplo, medren elementos que gozando de las prerrogativas gremiales, no han dirigido una sola película en los últimos veinticinco años. De los miembros activos de esta sección, que según tengo entendido suman más o menos setenta, sólo doce o quince dirigen películas. Los otros, sin embargo, tienen voz y voto, en las asambleas que se convocan, para rechazar las solicitudes de los aspirantes. Lo mismo, más o menos, sucede en las otras secciones del sindicato.

La Asociación Nacional de Actores ha mantenido, por el contrario una política de puertas abiertas, y ello ha permitido el acceso al “mundo del celuloide” a un sinnúmero de aspirantes mal calificados para tenerlo. Esta política de puertas abiertas, sin embargo, ha demostrado que la inclusión de nuevos elementos no es tan nefanda; ni va contra los intereses de los agremiados en la medida en que los sindicatos de técnicos lo suponen.

Esos productores, por otra parte, han auspiciado este exclusivismo sindical, ya que

les reporta innumerables ventajas. En primer lugar, impide la fluctuación en el monto de los anticipos, ya que éstos se conceden de acuerdo con una tabulación que sólo tiene en cuenta a los valores perfectamente establecidos. Digamos por ejemplo: Director Miguel Morayta (valor establecido 3) + Ma. Antonieta Pons (valor establecido 5) = Anticipo A (valor establecido de 8); por otra parte la combinación Morayta + Dolores del Río puede arrojar un anticipo de digamos 15, o la combinación Emilio Fernández + Zurita Ignota puede aspirar a un anticipo de tabulación 2. Como quiera que sea, todos estos montos de anticipos están perfectamente definidos de acuerdo con las exigencias de los mercados subdesarrollados; es así por ejemplo que Rosa Carmina o Mary Esquivel pueden tener en Santo Domingo una tabulación de 10 mientras Irasema Dilian, en la misma plaza, sólo tiene una de 2, aunque esta última tenga en Chile tabulación de 10 y las otras dos sólo tengan una de 5. Este sistema minimiza el riesgo y establece cierta seguridad en la inversión. El sistema, en pocas palabras, equivale a plantear el siguiente teorema: *A bout de souffle* hubiera sido mucho mejor película si en lugar de ser dirigida por Godard con Belmondo y la Seberg, hubiera sido dirigida por Cecil B. de Mille con Vivien Leigh y Marcelo Mastroianni.

Este sistema de tabulación con vistas al monto de los anticipos no es sino resultado de una connivencia culpable entre los sindicatos y los productores. El mantenimiento de la política de puertas cerradas ha acarreado ya a los agremiados una situación muchísimo más penosa de la que se hubiera provocado con el ingreso de gente joven, y el riesgo que con ello se hubiera tomado hubiera sido muchísimo menor que el que efectivamente se tomó y como consecuencia del cual los trabajadores de la industria cinematográfica mexicana se encuentran ahora en la indigencia.

Resulta vulgar decirlo, pero los números no mienten. Con el advenimiento de la *nouvelle vague*, en un momento en que el cine francés se encontraba en “crisis”, los costos de producción bajaron hasta en un 60%. La calidad de las películas producidas por los directores jóvenes permitió a Francia recuperar algunos mercados y afianzar otros que estaban vacilantes. En un país como México donde los costos de producción, totalmente artificiales entre otras cosas, porque algunos miembros de los sindicatos *firman recibos a los productores por cantidades mucho mayores a las que en realidad perciben* y donde en términos generales *todos* los costos son mucho menores que en países como Francia, los costos de producción podrían ser reducidos considerablemente, lo que estimularía una producción mayor de películas a un costo menor. Con ello se

proporcionaría trabajo a mayor número de técnicos y se provocaría el aniquilamiento de los parásitos sindicales... y patronales.

Los sindicatos, y en particular dentro de ellos aquellas secciones que agrupan a los técnicos cinematográficos en sentido estricto, no tienen por qué limitar el número de sus miembros ya que sus diferentes especializaciones les garantizan el trabajo. Una película nunca se podrá hacer sin técnicos. Sus conocimientos son el fruto de largos estudios y larga práctica. ¿Por qué, entonces, se asocian estas secciones a aquéllas, como la de directores, que so pretexto de una amplia protección a sus agremiados obstaculizan el desarrollo de una cinematografía? Los frutos de esta lamentable política empiezan ya a ser cosechados. No en vano pasan los años. Los técnicos que hace veinte años cumplían su trabajo en la medida más eficaz de sus posibilidades se encuentran ahora cansados. Los sindicatos no previeron, sin embargo, los fondos de retiro adecuados que permitieran a estos técnicos disfrutar de un merecido descanso. Se ha querido suplir este expediente mediante las cuotas sindicales, que apenas alcanzan como fondo de socorro en caso de crisis, y mediante los famosos desplazamientos que han convertido la producción cinematográfica en una de las actividades más gravosas y menos rentables. No existe ninguna razón lógica para que una película cueste lo que cuesta actualmente, sobre todo si tenemos en cuenta que esos costos son bajísimos de por sí, comparados con los costos promedio de la producción cinematográfica en otros países, y altísimos si los consideramos en función de la triste calidad cinematográfica que reflejan.

Mientras los sindicatos no actúen autónomamente, es decir independientemente de las presiones ejercidas por los productores ante el gobierno o ante los organismos de financiamiento, se les podrá considerar como cómplices de éstos. Urge, ahora más que nunca, que los sindicatos se manifiesten, no como el pretexto que los productores esgrimen con el fin de obtener subsidio estatal, sino como el factor dominante en la recuperación de un prestigio que se ha perdido.

El gobierno

La actitud del gobierno hacia la crisis se canaliza en dos tipos de institución: en primer lugar, a través de aquellas dependencias que atienden a los problemas económicos que derivan de la presente inestabilidad de la industria. No dudamos de que organismos como la Nacional Financiera, detentadora de importante intereses dentro del cine, siga con ojo avizor el curso de los acontecimientos. La crisis del cine plantea problemas inherentes no sólo a la producción de películas sino también a la distribución y

exhibición. Y es en este último renglón en el que el gobierno, de un año para acá, ha concentrado un fuerte volumen de intereses al convertirse en propietario de la cadena de teatros. Contra él, y en calidad de competidores poderosos, se perfila ya la amenaza de los exhibidores independientes que controla el volumen del material en el interior del país. En el momento en que los exhibidores independientes se conviertan a su vez en productores, el poder de arbitraje del gobierno entre los sindicatos y los productores actuales se verá roto por la intervención de esta tercera fuerza. Es un hecho ya que los exhibidores independientes, mediante la formación de un departamento de producción, han formulado planes para producir de veinticinco a treinta películas al año. Este volumen de producción proveería a los cines de la capital con material suficiente para entablar una dura competencia a la cadena oficial de exhibición, sobre todo en el plano de los cines de primera categoría. Esta competencia tal vez tenga como resultado la abolición del absurdo precio máximo, en los cines de la capital, de cuatro pesos. Si bien es cierto que dicho precio máximo sólo rige en la capital, también es cierto que no existe ninguna razón lógica por la cual el cine, en la capital, deba regalarse. Es evidente que atenta contra la dignidad humana el pagar el mismo precio por ver *El año pasado en Marienbad* que por ver *El pecado de una madre*. La uniformidad del precio de entrada a los cines ha deshecho los estratos característicos de público en México. Son justamente estos estratos característicos los que determinan una diversificación del "producto". Esa diversificación trae consigo una mayor libertad de acción por parte de quienes producen películas. Actualmente el productor se ve obligado, en términos del "negocio", a producir cine-promedio. El cine-promedio, como todo lo que es promedio, es generalmente peor de lo que pudiera ser aunque sea mejor que lo peor. Cuando el gusto cinematográfico se zonifica, desaparecen los *trends* periódicos que insisten a lo largo de meses sobre un tema dado: la virginidad de las quinceañeras, o *Viruta* y *Capulina*, por ejemplo. Se categoriza entonces el cine, no ya de acuerdo con una generalidad que cubre el promedio, sino que por el contrario se particulariza al público. Así como en París el tipo de cine se caracteriza por las zonas de exhibición preferente: Champs Elysees, Quartier Latin, Banlieu, Boulevards, etc., así, aquí podría llegarse a una tipificación, no de acuerdo con el tipo de público, que como quiera que sea es un elemento pasivo, sino de acuerdo con el tipo de cine que mejor puede actuar sobre un público determinado. Y esto, claro está, no implica por ningún concepto una clasificación que atienda a las posibilidades económicas de los diferentes estratos de público, ya que actualmente, está demostrado que si se estableciera un precio promedio

de \$ 4.00 todos los mexicanos que van al cine lo pagarían. No se trata por lo tanto de establecer una jerarquía de calidad sino de géneros. Todos los géneros cinematográficos admiten excelencia y ellos no están condicionados por factores económicos. Se trata antes que de modificar al público, modificar al cine, darle un valor que lo haga agradable a quien va dirigido.

Ninguna modificación considerable podrá jamás llevarse a efecto dentro de la calidad de nuestro cine, mientras la actitud oficial esté representada por un organismo que, lejos de conciliar los intereses de los diferentes grupos afectados, se empeña en entorpecer, mediante una censura rudimentaria y grotesca, todos los esfuerzos encaminados a resolver el problema. La Dirección General de Cinematografía se esfuerza desde hace ya casi diez años en significarse como la ceguera estética por excelencia. En la paradoja de la censura que tiende a reprimir cualquier manifestación contra los problemas públicos, y que simultáneamente se convierte en el eje al que van dirigidos todos los ataques a los poderes públicos, nuestra Dirección de Cinematografía se lleva la palma como la institución gubernamental más representativa del desatino. Investida de poderes que van desde la censura de los anuncios de pasta dentífrica hasta la organización de un Festival de Festivales en que se programa al gusto del director, pasando por un *nepotismo* que pone en manos de gentes sin panorama la posibilidad de hacer y deshacer, la llamada Dirección de Cinematografía es no sólo culpable de impedir el desarrollo de la cinematografía mexicana, sino también de impedir al público acceso a las cinematografías de otros países. Convertida en última instancia en un organismo moralizador que atiende con estrechez a las significaciones éticas que en nada le atañen, esta oficina se ha convertido en el fantasma terrible e irrisorio de la pichicatería moral, que desprestigia no sólo al gobierno sino al pueblo mexicano que acepta los *diktats* de un grupo de censores puritanoides.

Para terminar anotaremos las siguientes conclusiones:

1. Los productores que siempre esgrimieron con orgullo el argumento de que en México se hacía cine corriente porque este cine era “un gran negocio”, han fracasado como comerciantes. Ese cine, además de las manipulaciones de capital de las distribuidoras los ha llevado a la bancarrota.

2. La política sindical de “puertas cerradas” ha coadyuvado a esa bancarrota estereotipando la pésima calidad del cine nacional que los productores alegaron durante muchos años en aras del “gran negocio”.

3. La censura ha tomado creciente poder en México durante los últimos años. Sus efectos nefandos se ven en el cine con mayor claridad que en cualquiera de las demás artes. El gobierno tiende a implementar esa censura mediante poderes económicos de distribución y exhibición.

4. La emergencia de una tercera fuerza en la unificación de los exhibidores independientes tenderá a crear un nuevo estado de equilibrio y sana competencia si se les considera para todos los efectos en plan de igualdad.

5. En última instancia, lo único que es censurable de un Estado es la censura.

NOTAS

* Tomado de la revista *Nuevo cine*, año II, núm. 7, México, agosto de 1962.