

1971-1976

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

Jaime Tello

I

Haciendo un breve resumen, podríamos apuntar lo siguiente:

El regreso al mercado del cine de las compañías norteamericanas al término de la segunda guerra y la estructura de la industria fílmica nacional, diseñada en estas mismas fechas por los capitalistas del cine mexicano y el Estado en función de una fácil y rápida rentabilidad, tanto económica como ideológica del medio, serían factores importantes que llevan a nuestro cine a una grave crisis que tendrá su punto más álgido al finalizar los años sesenta.

El próspero negocio sin competencia que nuestros productores de cine vieron crecer durante el conflicto bélico, se fue esfumando a raíz de la participación de los verdaderos dueños del negocio: la Warner, la Paramount, la Metro y demás corporaciones norteamericanas. La enorme cantidad de filmes que éstas habían acumulado durante el periodo de guerra, le fue impuesta a todos los países del “mundo libre” dejando sin posibilidad de competencia a sus cinematografías nacionales. En este contexto ni el apoyo estatal a través del Banco Cinematográfico, ni las estrellas del cine nacional creadas en la época de bonanza, ni siquiera la aplicación de medidas de defensa del cine mexicano —o mejor dicho de sus capitalistas— implementadas por el Estado, lograron sacar a nuestro cine de una mera actitud defensiva o de supervivencia, frente al embate de las transnacionales.

Sin embargo, los mezquinos intereses de los capitalistas dedicados a la producción de cine, fueron respetados durante mucho tiempo y enormes cantidades de dinero provenientes del Banco Nacional Cinematográfico, pasaron a sus manos por la nada digna tarea de vigilar la confección de mercancías que reforzaran a nivel ideológico la dominación de la clase burguesa en el poder.

Es indudable que el control y corrupción de los sindicatos, la monopolización de la industria, la cerrazón a nuevos cuadros técnicos y artísticos, el mantenimiento a nivel económico del negocio —para los productores— con fondos que significaron enormes pérdidas para el “erario público”, no representaban de ninguna manera descuido de las autoridades estatales en turno, ni simple aprovechamiento de la oportunidad por parte de los burgueses del cine para capitalizarse. El camino recorrido era el único posible dentro de nuestro capitalismo dependiente y que no sólo abarcó a esta industria, sino a todas aquellas que cumplían una función necesaria para el afianzamiento y desarrollo del sistema.

Al paso del tiempo y principalmente a finales de los sesenta condiciones aparentemente externas al cine nacional y su aniquilamiento interno evidenciado por su pésima situación económica y la nula eficiencia de sus productores, obliga al Estado a iniciar un renovación de este aparato de control ideológico a su servicio.

II

Durante el gobierno del presidente Luis Echeverría se practican en el interior de la industria fílmica una serie de cambios debidos principalmente al proyecto estatal de acrecentar aún más su intervención en el negocio, como la única posibilidad de solucionar los graves problemas que de antaño arrastraba nuestro cine.

Si bien la intervención estatal a nivel económico y administrativo, es un fenómeno que va en aumento a partir de la absorción por el gobierno del Banco Cinematográfico en 1947, sus nuevas manifestaciones —concentración de la mayoría de las empresas que conforman la industria y rehabilitación de la imagen del cine mexicano en el país y en el extranjero— presentan diferencias con respecto a la anterior política que la clase dominante ejerció en la cinematografía; diferencias que obligan a una reflexión, tanto por sus discutidos y contradictorios alcances nacionalistas, como por las bases que ha sentado, sobre las cuales hoy se

levanta el cine de RTC y Televisa.

Para ubicar y analizar lo mejor posible los nuevos mecanismos desarrollados durante este proceso de modernización del aparato cultural cinematográfico, consideramos necesario seguir, aunque sólo sea en lo más significativo, la actuación estatal. Convertido en el principal protagonista del cine nacional de tiempo atrás, lo vemos actuar durante el sexenio echeverrista como único orquestador y promotor del nuevo rumbo asignado al cine por el sistema.

III

Antes de 1971 el principal sustento económico de la industria provenía del sector público a través del Banco Nacional Cinematográfico. Su participación como “órgano rector” alcanzaba —según el *Cineinforme* de 1976— aproximadamente 90% de las inversiones totales que se realizaban en el sector cine concretándose en la propiedad de las siguientes empresas: Banco Nacional Cinematográfico, Estudios Churubusco-Azteca y Compañía Operadora de Teatros, así como en su asociación minoritaria en la compañía distribuidora Películas Nacionales (Pelnal), Películas Mexicanas (Pelmex) y Compañía Cinematográfica Exportadora (Cimex). Completa el cuadro de intervención el sector producción, donde el Estado sólo actuaba como refaccionador económico de las productoras privadas: a través de los “adelantos” sobre derechos de distribución y créditos directos provenientes del Bancinema, se mantuvo durante más de veinte años la producción fílmica nacional.

Pero si el control económico era importante, el control ideológico-político también se manifiesta férreamente. Con la promulgación de la Ley de la Industria Cinematográfica de 1949, que convertía a la Secretaría de Gobernación en el principal “supervisor” de los contenidos de las películas y su eficaz labor desarrollada en pro de que estos contenidos no afectaran en lo más mínimo la sacrosanta paz que el país —léase clase dominante— necesitaba para su sano desarrollo, se crea tal inmovilidad en la temática del cine mexicano que lleva a sus realizadores a frecuentar una y mil veces y cada vez con peores resultados el género melodramático como única posibilidad de no enfrentar directamente a la “censura oficial”.

Como vemos, la influencia estatal iba mucho más allá de las empresas de su propiedad,

supervisando y financiando la producción y la distribución tradicionalmente en manos privadas; ejercía un control total sobre todos los componentes del negocio. Quizá desde estas fechas se podría hablar de una estatización, o mejor de una concentración monopólica del cine en México propiedad del Estado, quien a través de sus intermediarios y socios — los empresarios de la producción, distribución y exhibición— definió el camino a seguir por la cinematografía desde los años de posguerra, hasta la designación de Rodolfo Echeverría como máximo dirigente de la industria.

IV

Al inaugurarse los años setenta la difícil situación que imperaba en el país y el cambio de estafeta presidencial que inauguraba la aplicación de una nueva política desarrollista del Estado mexicano, vendrían a remozar la estática realidad de nuestro cine.

Cuestiones pocas veces abordadas en las miles de películas mexicanas, se hacían presentes en la realidad: el estancamiento en el proceso de desarrollo sostenido que el país experimentó de 1940 a 1970 y que le permitió a la minoritaria gran burguesía nacional y extranjera mantener una estabilidad política y económica para el amasamiento de enormes fortunas; las enormes contradicciones de este desigual proceso de acumulación y centralización del capital que habla llevado a las grandes masas a una acelerada depauperación; las nulas posibilidades de manifestación política; la irrupción de descontento de diversos sectores sociales —ferrocarrileros, maestros, el 68 estudiantil, por citar sólo algunos— acallados temporalmente por la abierta represión; y como corolario las graves crisis económicas de los sesenta que venían a agudizar las ya difíciles contradicciones de la sociedad mexicana; obligaban a cambios drásticos en los aparatos de control de la clase dominante que le permitieran continuar su tarea de expoliación del pueblo mexicano.

Como parte de la necesaria política modernizadora implementada por el régimen echeverrista empezaron a fluir las severas críticas al viejo desarrollismo, las declaraciones “nacionalistas y revolucionarias”, el enjuiciamiento a los emisarios del pasado —caciques, latifundistas, intermediarios, etcétera— “culpables” de los males que aquejaban a la nación; a los malos mexicanos que no invertían para lograr un “desarrollo compartido” con

“justicia social” y la glorificación de un Estado que tomaba en sus manos la difícil tarea de llevar el progreso hasta el último rincón patrio eliminando a su vez la miseria y el hambre. La nueva política denominada “apertura democrática” lograba sus objetivos restableciendo la confianza perdida hacia un gobierno que antes de la acostumbrada represión invitaba al diálogo para dirimir oposiciones. Quizá, lo más representativo fue que con el convencimiento de grupos anteriormente opositores al sistema y el apoyo de un sector importante de la oligarquía, se lograba ocultar la verdadera significación de la nueva política estatal denunciada siempre por sectores u organismos de una consecuente izquierda revolucionaria que apuntaba: “El viejo desarrollismo, la política seguida a partir de Ávila Camacho y Alemán está siendo, sin duda, sustituida por otra, más no por una en la que, como gusta declararse, se conjuguen el desarrollo económico y la justicia social, sino por un nuevo desarrollismo, por una política más hábil, más abierta, mejor instrumentada, más eficaz, verbalmente más nacionalista y también más demagógica, que sin afectar los intereses de la oligarquía contribuya a suavizar las contradicciones más graves del capitalismo mexicano, y sirva a la vez para confundir a las masas, para mantenerlas unidas al carro del PRI, controladas, sujetas a la ideología dominante y ganadas a toda clase de ilusiones reformistas como la utopía de un capitalismo independiente, democrático, justo y nacionalista, cuya función sea servir a los trabajadores y no a los capitalistas.”¹

Es ilustrativo de lo anterior, la enorme deuda que el Estado contrajo con los bancos imperialistas para disponer recursos que reactivaran la economía en beneficio del gran capital, acrecentando la dependencia; la creación de una serie de nuevos organismos gubernamentales que eliminaran trabas al proceso económico y que se ostentaban como la solución a los problemas nacionales; el reforzamiento del control a la clase trabajadora a través de las Comisiones Tripartitas, los nuevos grupos paramilitares, la moderna demagogia nacionalista y la represión abierta que siempre estuvo presente; la tímida reforma electoral que mantuvo el control total de los procesos de participación pública en manos del PRI y la represión del movimiento de Tendencia Democrática del SUTERM, que con sus demandas nacionalistas evidenció el falso carácter popular de la política aperturista.

En cuanto al cine, la instrumentación de la nueva política reformista obtuvo resultados importantes para el grupo en el poder. Superando las metas contempladas en su Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica de 1971, la administración de Rodolfo

Echeverría logró darle a la “estática” industria un funcionamiento más ágil y moderno, poniendo al día los mecanismos de acumulación de capital en beneficio del monopolio estatal y de sus colegas nacionales y extranjeros. Pero aún más, con la promoción de un cine más ambicioso tanto en lo económico como en lo artístico, se creó una nueva imagen del cine nacional que ganando amplios sectores de la pequeña burguesía sirvió también como embajador cultural en el extranjero para mostrar las bondades de la política echeverrista, o sea, un cine renovado más actual, pero igualmente sujeto a los límites que imponía la política estatal.

Es necesario hacer notar que si bien fue el estado la única fuerza capaz de hacer efectivo el negocio y el “espectáculo”, su estrategia —rodeada de un lenguaje nacionalista que cuestionaba los errores del pasado— basada en viejas demandas económicas de los trabajadores y en también viejas “necesidades culturales” de un sector de la pequeña burguesía intelectualizada (críticos, jóvenes cineastas y cinéfilos “avanzados”), le permitió contar con el apoyo de estos grupos para neutralizar más fácilmente los obstáculos que sus antiguos aliados, los productores privados y algunos líderes sindicales, interpusieron en su camino.

Pero la formación de esta base social, necesaria para el avance de la política cinematográfica oficial, ayudó también a ocultar las verdaderas tendencias del aparente mecenazgo progresista de la administración Echeverría. Ocupados unos en exaltar las virtudes autorales de los nuevos productos fílmicos, otros en aprovechar individualmente la posibilidad de “expresarse” y los más en crear la ilusión de que todos los cambios obedecían a la aplicación de un nuevo proyecto nacionalista y revolucionario cuyo principal guía y ejecutor era el Estado mexicano, olvidaron que la bonanza sólo era una coyuntura específica en que sus demandas y sus logros —el cine como arte, el cine de autor, la libertad de expresión, etcétera— incorporados temporalmente al proyecto del Estado “revolucionario” sirvieron para alcanzar los fines de la clase dominante, esto es, dotar a la industria de una nueva dinámica en donde el control directo del Estado sobre todos los componentes le permitiera iniciar una nueva época de mayor acumulación y centralización del capital.

Al término de la gestión de Rodolfo Echeverría es claro el avance del monopolio estatal: el Bancinema había creado las empresas productoras Conacine, Conacite Uno y Conacite Dos; el Centro de Producción de Cortometraje y adquirido los estudios América y las distribuidoras Cimex y Pelmex convirtiéndose en propietario de la casi totalidad de la industria. Permanecían en manos privadas la gran mayoría de las salas cinematográficas en el Distrito Federal y provincia y la compañía distribuidora Películas Nacionales encargada de comercializar internamente el material producido en México. Se habían establecido también el Centro de Capacitación Cinematográfica y la Cineteca Nacional.

Las nuevas condiciones de concentración de la industria fueron interpretadas en su momento por cineastas y funcionarios como parte de una verdadera política progresista que ponía al cine en manos de los trabajadores y el Estado, asegurando con esto la inauguración de una nueva etapa nacionalista, en donde la amplia libertad de creación, la independencia de la lacerante “vieja” iniciativa privada y la verdadera promoción a los valores culturales de nuestro pueblo en contra del comercialismo, estarían presentes. Apoyan esta concepción, opiniones en el sentido de que el proyecto Echeverría “contemplaba el rescate total de la industria cinematográfica estatizando todos los medios de producción y poniéndolos al servicio de las necesidades reales del pueblo mexicano”;² con su aplicación “el trabajador cinematográfico ha alcanzado la envidiable posición de ser copropietario de los medios de producción”;³ y que “los creadores artísticos no tenían otra limitación que la de su talento, en el ejercicio de su libertad”.⁴ Reforzadas por la conclusión del entonces dirigente máximo del cine nacional: “*hemos, sí fundado las bases de un cine nuevo*”.⁵

Si este periodo de bonanza cinematográfica impulsado desde las más altas esferas del poder perseguía la consolidación de un aparato productor, distribuidor y exhibidor en manos de un Estado progresista y sus trabajadores, podría intuirse que en el nuevo proceso se vieran drásticamente afectados los intereses del gran capital nacional y extranjero que participaba en la cinematografía, debido a la implantación de una estructura democrática que eliminaba la rigidez tradicional de la industria.

Pues bien, lo que nunca expresaron los creadores de las “bases de un nuevo cine” de ese régimen, es que su política mantuvo sin alteración el antiguo instrumento de control que

representa el aparato industrial; que los intereses de la gran burguesía nacional y el imperialismo presentes en el negocio no fueron afectados en lo más mínimo, y no sólo no fueron afectados, sino que sus capitales fueron acrecentados por las nuevas disposiciones estatales. Que la creación de las nuevas productoras Conacine y Conacites, significaron un re-forzamiento y agilización de las medidas coercitivas que ya se vivían en la industria, afinando los posibles desajustes que impedían un funcionamiento más ligado a los intereses estatales del momento; que las empresas que aseguraban una rentabilidad como Operadora de Teatros y Películas Nacionales se mantuvieron sin cambios en beneficio de los intereses de los particulares —léase capitalistas— que aún permanecen en ellas; y por último, que la nueva reorganización monopólica le aseguraba al negocio una coherencia interna, buenos servicios y buenos precios para alentar la inversión de nuevos capitales como es el caso de Televisa.

Así, la ilusión de que la propiedad estatal del cine en el capitalismo asegura un futuro promisorio, consideramos no representó más que una posición ideológica sustentada por el Estado y que cundió en el ambiente cinematográfico, impidiendo en su momento, la real ubicación del problema. En los siguientes incisos trataremos de fundamentar los señalamientos anteriores:

a) Producción. De 1971 a 1974 el mecanismo de producción plan. tea graves problemas por la retracción de las productoras privadas. Los ascendentes precios en los materiales y mano de obra, el cada vez más escaso público con que contaban sus filmes y la reducción de los préstamos directos del Banco oficial se encargaron de limitar seriamente su antes próspero negocio. Las primeras medidas tomadas por la administración de Rodolfo Echeverría, máximo responsable de la industria fílmica, para sustituir la ausencia de los llamados empresarios del cine fueron, por un lado, producir directamente a través de los Estudios Churubusco de propiedad oficial, y por otro, el interesar a nuevos inversionistas a que participaran en su proyecto de renovación del cine, con lo que se crean nuevas empresas como Marco Polo y Alpha Century que al lado del Estado se convertirían en los principales promotores del “nuevo cine mexicano”, asegurando, además, el que se filmen un mayor número de películas por año.

El cambio más significativo en este sector se propició en 1975, con la elaboración de un

nuevo reglamento de otorgamiento de crédito del Banco Nacional Cinematográfico, por el cual se suspende totalmente el financiamiento a las compañías privadas. El dinero se canalizará desde ese momento hacia las nuevas productoras oficiales Conacine y Conacite Uno y Dos, eliminando del juego a la dependiente iniciativa privada tradicional que se había convertido en un verdadero obstáculo para el ágil funcionamiento de la industria capitalista del cine mexicano.

La implementación del nuevo reglamento eliminaba una de las principales trabas para la acumulación de capital en el “espectáculo”. Los timoratos productores, principales “culpables” de los males que aquejaban a nuestro cine, nunca habían reinvertido sus ganancias, lo que producía una grave descapitalización siempre paliada gracias a la inversión oficial. Con su forzado retiro se dejaba libre el camino para la participación de verdaderos inversionistas. Pero, además, se conseguía terminar con toda una corriente cinematográfica de lo más retrógrada, que chocaba con las ideas de modernización del aparato de control ideológico de la clase dominante. Se necesitaba un cine que apoyara el reformismo echeverrista: productos mejor hechos, más actuales y que fueran rentables; y esto era misión imposible para los caducos productores.

Hay que aclarar que no todos los que estaban en el negocio de producir películas se retiraron a otras actividades. Algunos como Calderón, responsable de materiales como *Bellas de noche*, *Las ficheras* y otras de ese género, permanecieron en él gracias a sus rentables bodrios, que generaban ganancias para la estatizada industria.

b) Distribución. Las compañías encargadas de la distribución del material mexicano antes del sexenio “renovador” eran Películas Nacionales hacia el interior de la República y Películas Mexicanas y Cimex al extranjero. Como apuntamos anteriormente Pelnal se mantuvo de 1971 a 1976 sin alteraciones (85% de acciones propiedad de los “viejos” productores y 15% del Estado), Pelmex y Cimex pasaron a ser propiedad estatal en 1975 bajo el nombre de la primera.

Si nos basamos en cifras oficiales, veremos que los dueños de Películas Nacionales fueron ampliamente favorecidos por las reformas sexenales. Con base en un convenio —de iniciativa oficial— con la compañía Operadora de Tetatros que les permitió contar con más salas para exhibir su material y al aumento de precios en las entradas de los cines,

duplicaron sus ingresos de 164 millones de pesos en 1971 a más de 360 en 1976.⁶

Quizá, éste fue el “premio de consolación” que se les otorgó a estos viejos servidores del sistema. Si no tenían ya acceso a los préstamos bancarios oficiales para especular con la producción de películas, sus intereses en la distribución se protegieron fuertemente.

En lo que respecto a Pelmex y Cimex es importante hacer notar que con su adquisición, el Estado tomaba a su cargo dos empresas en lamentabilísimo estado económico, al borde de la quiebra, sin perspectivas de desarrollo, y con enormes deudas hacia el Banco Nacional Cinematográfico. Más que una estatización de carácter progresista, la operación permitió a los propietarios deshacerse de un pésimo negocio y que sus deudas con el Bancinema fueran canceladas.

c) Exhibición. Controlada por un reducido grupo de monopolios (Operadora de Teatros, Circuito Montes, Organización Ramírez), la exhibición cinematográfica se ha mantenido a través del tiempo y a pesar de las crisis, como el único sector rentable de la industria del cine en México.

Funcionando sin alteraciones con base en la estructura que le asignaron los intereses de las compañías distribuidoras extranjeras y el monopolio de Jenkins y socios a fines de los cuarenta, este sector se ha caracterizado por ser la principal fuente de apropiación de capitales del Estado mexicano y las corporaciones norteamericanas en el cine. Labor intrínseca a este funcionamiento ha sido también el papel de reproductor de la ideología imperialista que los monopolios exhibidores han jugado al sustentar su negocio fundamentalmente en la promoción del cine hecho en Hollywood, todo esto bajo una complaciente legislación que hace al Estado socio importante de esta actividad.

Si analizáramos las enormes sumas de dinero que van a parar a las arcas estatales por medio del impuesto a la exhibición cinematográfica, que implica un 18 por ciento de las entradas brutas de todas las salas del país y que las principales recaudaciones se logran con las exitosas películas norteamericanas, no es difícil entender las “razones” que han llevado al Estado a permitir durante años el control que sobre nuestras pantallas ejercen las transnacionales del cine, que gozan además de un bajísimo sistema impositivo, similar al de las distribuidoras nacionales.

En contra de lo que hubiera hecho pensar cualquier discurso oficialista, los monopolios

de exhibición crecieron aún más al amparo de las nuevas medidas estatales durante el sexenio renovador de Echeverría. La descongelación de precios en las entradas de los cines, la desaparición de las llamadas salas de segunda y tercera corrida (cines baratos de barrio) para convertirlos en cines de estreno y la modernización del aparato publicitario se conjugaron para otorgar a los dueños de los monopolios ganancias muy por encima de sus buenas recuperaciones de anteriores épocas. Los posibles argumentos que trataron de hacer pensar en la gestión de Rodolfo Echeverría como una nueva opción para nuestro cine, sin duda quedarían en el aire ante la actividad del monopolio estatal de la exhibición Operadora de Teatros en el periodo 1971-1976.

A inicios del sexenio, Operadora tenía bajo su control 308 cines, de los cuales veinte eran de su propiedad. Para 1976, este control había aumentado a 375 salas y de ellas 91 propias. Pero la fortaleza de esta compañía oficial no reside únicamente en el alto número de salas en su poder. Lo que la convierte en el monopolio exhibidor más importante de México, es la estratégica ubicación de sus cines tanto en el Distrito Federal como en provincia, que además, reúnen 50% del total de butacas que se utilizan para la exhibición cinematográfica en el país.

Es obvio que contando con una red de exhibición de tal envergadura — que capta 50% de público— cualquier proyecto nacionalista podría fácilmente haberse concretado. Sin embargo, las reformas de Echeverría se enfocaron solamente a corregir los desajustes internos que impedían una mayor ganancia para el monopolio y sus socios.

En este sentido, y siguiendo las pautas de la política aperturista, Operadora aumentó su presencia en la exhibición absorbiendo o supeditando a competidores más pequeños; como empresa dominante hacia el resto de la industria y dominada por las distribuidoras extranjeras, permitió una enorme fuga de divisas al mantener su programación principal con base en películas norteamericanas; sin ninguna mentalidad expropiadora, mantuvo sin alteración el gravoso sistema de arrendamiento en los cines de particulares bajo su control, así, además de pagar un alto porcentaje sobre las ganancias a los propietarios Operadora tiene el compromiso de darles mantenimiento, acondicionarlos, dotarlos de equipo, etcétera. En resumen, invertir buena parte de sus ingresos en “conservar” en buen estado el negocio de los arrendatarios, a quien les asigna la única función de disfrutar de esta inmejorable

operación.

Terminando con la política paternalista de mantener a bajos precios las entradas al espectáculo, modernizando sus salas con la tendencia a volverlas de estreno (más caras) y captando mayor número de público, la empresa sin duda, obtuvo mayores recaudaciones y canalizó fuertes sumas en impuestos para el Estado; pero, al ritmo que crecieron sus ingresos también crecieron los de sus socios extranjeros (distribuidoras) y nacionales (arrendatarios).

De lo anterior, son esclarecedoras las cifras que constan en el *Cineinforme* de 1976. De un total de recaudaciones (taquilla, dulcerías, publicidad) que superan los 7000 millones de pesos, Operadora sólo tuvo utilidades por 146 millones o sea *el tres por ciento* de éstas. El sobrante se destinó a mantener una onerosa estructura sobre la cual fluye el capital hacia los bolsillos de políticos, grandes empresarios de la cinematografía, compañías constructoras, proveedores y fabricantes que surten el buen negocio de las dulcerías y al fisco a través de los impuestos.

Así, durante el sexenio se pagaron 600 millones de pesos en impuestos, 564 millones a los arrendatarios de los cines, más de 400 millones en reparación y equipos, destinándose la mayor parte del dinero a las salas arrendadas, más de 1200 millones por concepto de alquiler de películas, la mayoría de nacionalidad extranjera, etcétera.

Después de estas apabullantes cifras cualquier comentario en pro o en contra de la política estatal en el sexenio anterior, creemos que sale sobrando.

VI

El *Nuevo Cine Mexicano*. Acerca del llamado nuevo cine mexicano, esta debatida corriente que surge al amparo de la política de Luis Echeverría, por considerarla cuestión de importancia trataremos de formular una opinión que por limitaciones de espacio nos es imposible cubrir en este artículo. Solamente en función de no dejar las presentes notas sin tocar este nuevo fenómeno que le da “realce” al periodo reseñado —y que incluso aparece como la esencia misma de la política cinematográfica Echeverrista— emitiremos algunas consideraciones generales a profundizar en futuras ocasiones.

Primero. Para nosotros es claro que si bien se llevó adelante un proyecto de modernización de la industria del cine en México durante el lapso de 1971-1976, y que dicho proyecto tuvo como principal impulsor al Estado mexicano, el resultado fue sin duda, la implantación de una estructura industrial más capitalista y desde luego más cerrada a la posible ingerencia de concepciones con otra connotación que no sea las del comercio y el capital.

Segundo. Que la promoción y apoyo que el Estado brinda a una nueva generación de directores por medio de sus productoras y que se traduce en mejores condiciones para la confección de sus películas, era una cuestión necesaria, muy acorde con la política de su-puesta liberalización de Echeverría. Imposible hubiera sido para el Estado la reconquista del ausente público y la conservación de su imagen en base a los superestandarizados filmes de la mayoría de los viejos cineastas.

Los nuevos cineastas y sus películas daban esa doble posibilidad de recuperación económica e imagen política bajo los marcos que el Estado, sin duda, les impuso. Guardando las distancias —que desde luego las hay— con algunos filmes del nuevo cine, esta doble posibilidad también la cubrieron algunas producciones del viejo cine a las que se les promocionó en similares condiciones. Como ejemplo, el caso de *Bellas de noche* y *Las ficheras*; por un lado se mostraba la liberalización de la censura al permitir temas poco frecuentados y por el otro, se lograba una amplia recuperación económica de estos subproductos lográndose el objetivo de la política oficial.

Tercero. Que ante la ausencia de un proyecto político de los nuevos cineastas y el total desinterés o incapacidad de sus posibles aliados (organismos culturales, movimientos progresistas, partidos, organismos académicos, crítica, etcétera) para aprovechar las contradicciones del proceso —creando un espacio mayor para la manifestación de un cine progresista— el llamado movimiento del nuevo cine mexicano no hizo sino plegarse a la dinámica de controlada renovación desde arriba.

NOTAS

* Tomado de la revista *Octubre*, núm. 7, México, julio de 1980.

¹ Revista *Estrategia*, núm. 2, México.

² Informe de la delegación mexicana al Encuentro de Cineastas Latinoamericanos en Mérida, Venezuela.

³ Josefina Vicens, presidenta de la Academia Mexicana Ciencias y Artes Cinematográficas, *Cineinforme General*, México, 1976.

⁴ Rodolfo Echeverría, director del Banco Nacional Cinematográfico, *Cineinforme General*, México, 1976.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Cineinforme General*, México, 1976.