

1978

**Cine mexicano:
producción social
de una estética***

Alberto Ruy Sánchez

Este ensayo** comenzó a formularse en un enfrentamiento público: retoma y amplía la argumentación que sostuvimos en contra de varios cineastas estatales, un grupo de personas que de diferentes maneras nos pronunciamos por un cine política y estéticamente opuesto a las estrategias oficiales.

Eran entonces los últimos meses de 1976 y como todos los funcionarios de un régimen que está a punto de terminar, los cineastas mexicanos se lanzaron a una campaña de autoelogio y búsqueda de situaciones burocráticamente favorables para ellos en los años siguientes. En esas condiciones elaboraron una versión casi mítica de lo que ha sido la reorganización de la industria del cine durante 1970-1976. Después de aquel primer momento, que nos pareció de relativa importancia, es hora de poner en evidencia la utilidad que tienen para un sistema de opresión las declaraciones vagamente “tercermundistas” de los cineastas; se trata, ahora, de pasar al análisis del proceso que fue modificando las características de un aparato cultural (ideológico) al que el Estado mexicano ha dedicado desde hace varias décadas especial atención.

Durante estos seis años (1971-1976), el Estado reorganizó la industria del cine, de tal manera que aumentó considerablemente su control sobre la producción, distribución y exhibición. Extendió sus mercados nacionales e internacionales con películas diferentes a las de años anteriores y para ello promovió a una nueva generación de cineastas. Casi todas

las explicaciones de esta *reforma del cine* giran incuestionablemente en torno a las versiones oficiales. Así, según algunos críticos de cine y directores: “El Estado ha favorecido una apertura con respecto a la temática, ha manifestado una voluntad de cambio con el ingreso de una nueva generación de cineastas.”¹ “... este sexenio ha sido definitivo para el cine mexicano en un sentido positivo. Durante veinte años, el cine interpretado solamente como industria había sido llevado a un anquilosamiento total”.² “La llegada de este sexenio con el plan de Rodolfo Echeverría, fue precisamente el camino para acabar con esta situación. ... el plan del Banco está dirigido fundamentalmente a la nueva generación de directores... el fin de esta etapa muy crítica para nuestro cine se manifiesta en una apertura por parte de las autoridades.”³

Es ya evidente en tales afirmaciones que para los directores cinematográficos y sus acompañantes durante el proceso, todo comienza y termina en *la apertura*. Consideran a la *apertura en el cine* como “hermana pequeña y artista” de la apertura en el país, y gracias a lo que ellos llaman “voluntad de cambio” de un funcionario, ellos mismos pueden presentarse como creadores absolutos de un dudoso *nuevo cine mexicano*. Si el Estado los empleaba como intelectuales que le darían una nueva forma al cine estatal, ellos prefirieron ver en eso una “nueva libertad de expresión”.

Un funcionario explica así la reforma: “Considero que los cambios de rumbo en la industria cinematográfica no pueden ser aislados de los cambios de rumbo en la política del país. En este sentido yo creo que hemos interpretado declaraciones no expresas del público mexicano y del público latinoamericano... Quienes llegaron al poder en la industria cinematográfica en esta administración, fueron sensibles y fieles de los requerimientos populares en lo que al cine respecta. El cambio de rumbo es entonces un resultado del contexto social y de que un grupo de personas comandadas por Rodolfo Echeverría, quien creyó en la nueva generación de directores y les dio su total apoyo”⁴. Por su parte, Rodolfo Echeverría terminó uno de sus informes anuales diciendo entre autoelogios: “... se trataba, fundamentalmente, de crear una estructura administrativa, técnica e industrial, digna de encauzar las potencias creadoras surgidas de la Revolución mexicana”.⁵

¿Se podrían resumir estas versiones en la imagen que se quiere épica, pero que es caricatura involuntaria, de un burócrata poderoso que por particulares procedimientos

adivinatorios “interpreta los requerimientos del pueblo”, por lo que decide que “el pueblo” necesita “arte”, y que la solución son “las potencialidades creadoras surgidas de la Revolución mexicana”, encantadas en una docena de pequeños autores de películas?

¿Se podría decir que estas versiones ideológicas, grotescas, demagógicas, son el equivalente y complemento necesario de las versiones que la historia de México y de la sociedad actual han dado las películas realizadas durante ese sexenio?

De cualquier manera no puede bastarnos con encuadrar la caricatura del régimen y tampoco con detectar la ideología de sus discursos y películas. Es claro que esta reformulación del cine auspiciada por el Estado, no pudo ser comprendida como producto de la habilidad artística de ciertos directores ni de la voluntad liberal de ciertos funcionarios, y mucho menos como una *no expresa* petición popular. Esta *revocación* requiere ser analizada primordialmente como parte de una táctica política del Estado en un determinado momento del capitalismo en México.

Las cinco proposiciones que se harán en este artículo, pretenden proporcionar de alguna manera elementos para el análisis político del cine. Es un hecho que la *reformulación* de la industria ha producido, entre otros efectos, una integración de la prensa especializada en el mecanismo de fabricación y venta de películas, lo que implicó una alianza funcional entre un vasto sector de la crítica y los cineastas promovidos. Por lo que no es de esperarse que pueda venir de ese sector un análisis materialista del proceso. Por otra parte el reducido sector de la crítica que no fue asimilado por la reforma, fue en cambio atacado con fuerza hasta el extremo de obtener su expulsión de periódicos y la censura editorial de sus libros. Sus posiciones fueron importantes, constituyeron una aislada oposición; pero sus esfuerzos se quedaron muchas veces en el enfrentamiento inmediato (que era necesario), sin pretender un examen global del proceso. Tomando en cuenta además, que en los grupos de cine militante ha existido desde hace tiempo un menosprecio por el análisis del cine industrial, y que ese análisis difícilmente podría ser escrito por gente no relacionada con el cine, se puede decir que con el ciclo de reformulación se obstaculizaban las condiciones para que se produjera un análisis materialista del cine. Pero es necesario examinar esta modificación de la industria cinematográfica por múltiples razones. Hace poco demostraba Armand Mattelart⁶ a propósito del cine norteamericano el fetichismo en el que se cae al

estudiar las mutaciones de la industria hollywoodense sin tomar en cuenta las mutaciones del Estado norteamericano. Cada reformulación de una industria imperialista como la hollywoodense, que obtiene casi la mitad de sus beneficios en los mercados extranjeros, obedece a un intento de adaptarse a la acumulación mundial de capital. Dado ese movimiento —continúa Mattelart— es importante estar atentos a la evolución de los diversos aparatos ideológicos del Estado, ya que en cada una de sus fases se trata de momentos específicos del capitalismo. Así es necesario ver de qué manera la renovación del cine mexicano responde a la lógica de la acumulación de capital.

Al mismo tiempo debe ser examinada la función política que como aparato cumple el cine, asegurando por medio de su labor voluntaria o involuntariamente *educativa*, las condiciones para que se reproduzca este sistema de explotación. En ese sentido, se podría decir que en México, el cine ha cumplido desde hace años para el Estado una función similar y subordinada a la que cumplen sus programas educativos. “La cultura mexicana ha sido por antonomasia —escribe Monsiváis— un fenómeno ligado al desarrollo del poder. En la independencia y la reforma, los escritores vieron la oportunidad de construir al país como empresa política y cultural con un fundamento: la educación. A tal fe obstinada en la enseñanza, los escritores de la República Restaurada le agregan una obsesión: el credo nacionalista que le dará forma significativa (dirección, sentido, razón de ser) a los programas pedagógicos. El porfirismo interrumpe de tajo la efervescencia, esta fusión de acción intelectual y voluntad política que se recuperará —para no volverse a dar— en el breve periodo de Vasconcelos en Educación Pública. Al maximato le interesa imponer ya la división del trabajo, incorporar a los intelectuales sólo en tareas ancilares y/o decorativas. El Estado es el verdadero eje cultural e incluso muchos intentos izquierdistas sólo desean fortalecerlo al agregarle recursos verbales de la tradición o la lucha socialista (los intelectuales del cardenismo, la retórica del tercer mundo).”⁷ Y ahí podríamos incluir: el cine mexicano de estos años. Desde este punto de vista, la importancia atribuida al cine es tal, que es el único entre todos los medios de comunicación en México, casi completamente controlado por el Estado. No es DE extrañar entonces que haya sido ahí donde se reelaboraron arduamente las fórmulas retóricas de la apertura echeverrista. Tampoco es de extrañar que sea precisamente el cine, el aparato cultural que en un determinado momento se puede coordinar con los aparatos estatales más diversos.

¿Se podría decir que hacen alguna operación conjunta el cine estatal y los sindicatos corporativistas? No siempre, ni de manera inmediata, pero al retomar y transmitir el cine toda la retórica *tercermundista*, hizo de las luchas sociales un espectáculo aceptable para *todos*, (sin diferencia de clases), deberíamos luchar unidos contra el imperialismo. Es indudable que de esa manera complementa mínimamente el papel de contención de la lucha de clases, que cumplen los sindicatos gubernamentales. Así, el cine estatal participa parcialmente en lo que Bartra llama el fenómeno de la mediación: “es un fenómeno político que aparece estructurado en determinados aparatos estatales. En el interior del Estado surge una verdadera estructura de mediación: por ello decía Marx que la mediación es una apariencia (o una ilusión) de conciliación de clases que adquiere *existencia*. Para que una ilusión tenga existencia debe haber un aparato político cuya función sea la de convertir las expresiones de los oprimidos en fórmulas ideológicas aceptables para la clase dominante; pero no sólo esto: debe tratarse de un aparato que logre transformar las exigencias políticas y económicas de las clase explotadora en una actividad más o menos reformista aceptable para las masas dominadas. Para ello la mediación aparece encarnada en un aparato burocrático especialmente encargado de transmitir signos ideológicos a lo largo y lo ancho de la estructura social, y de vigilar que la actividad política corresponda a ellos.”⁸

En este ensayo se privilegia lo político del cine, en vez de centrar el análisis (como se hace habitualmente) en sus cualidades artísticas. Aquí se parte de lo que él tiene en común con otros elementos superestructurales y su coordinación con fenómenos sociales y económicos. Por eso se puede decir que se trata más de un ensayo de *sociología del cine*, quede *estética del cine* estrictamente hablando. Es claro que una no es independiente de la otra, y entre los principales problemas de la estética marxista está el de preguntarse sobre la autonomía relativa que de lo social tiene cada obra artística. Desde ahora se puede asegurar casi sin peligro a equivocarse, que la autonomía relativa del cine mexicano renovado es mínima, por no decir nula. Sin embargo, es necesario reconocer que ese es un problema a resolver de otra manera, que no se aborda aquí de lleno y que no puede ser concluido sin el examen de cada obra en particular.

Pero de lo que aquí se trata no es tanto de reducir *las posibles* cualidades artísticas del cine mexicano a su inserción política, sino de reconocer además de esa inserción, todo lo que contribuyen las condiciones de producción de ciertos productos estéticos, que forman

en este caso una estética estatal. Se trata de averiguar en qué condiciones fue posible que se produjera una cantidad tal de películas con las mismas características plásticas y narrativas. Averiguar de qué manera son distinguibles en las películas (en sus elementos estéticos) las marcas de eso que hemos llamado sus condiciones de producción. Esto implica aceptar que una estética determinada tiene una formación histórica, que comienza en un momento preciso y termina en otro, debido a diversas condiciones que van más allá de las capacidades creativas de un grupo de artistas. Es de esa manera que al examinar las películas industriales de los últimos seis años en México, y al relacionarlas con las condiciones materiales que las hicieron posibles, es necesario hablar de *la producción social de una estética*.

Estas son las cinco breves proposiciones que tomando en cuenta lo anterior y a manera de apuntes, se hacen para incitar a sus análisis, y, por qué no, a su transformación.

Primera proposición: localizar las estrategias estatales.

La reorganización del cine mexicano comienza como un intento de resolver la crisis económica en la que se encuentra desde hace más de veinte años esa industria. Para ello se invirtieron enormes cantidades de dinero,⁹ primero en la infraestructura: equipo, laboratorios, estudios, redes de distribución y exhibición, promoción, etcétera; luego, en el intento de obtener películas diferentes a las producidas hasta entonces, comenzó un plan de superproducciones y de películas con una supuesta calidad artística, para con ellas tratar de recuperar los mercados internos que el cine mexicano perdió antes y extenderse hacia mercados internacionales. Ese es el proyecto básico de la re-formulación del cine: *modernizar una industria capitalista en crisis*.

Se trata del mismo proyecto con el que desde hace veinte años ha invertido el Estado en el cine. Durante la segunda guerra mundial disminuyó la producción hollywoodense, que ya dominaba el mercado latinoamericano y los productores mexicanos vieron en ello la oportunidad de sustituir a los norteamericanos en ese mercado. Para aumentar su producción obtuvieron del gobierno no solamente la supresión de los impuestos, sino además la creación del Banco Cinematográfico, destinado a otorgarles crédito. Al terminar la guerra y ante el reestablecimiento de los productores de Hollywood, concluye la época

más favorable que ha tenido la industria fílmica en México. Desde entonces, en esa industria la intervención económica del Estado fue aumentando paulatinamente para ayudar a los productores privados. Ya en 1970 el Estado controla no solamente los mecanismos financieros, sino además los estudios y gran parte de las cadenas distribuidoras y exhibidoras.

En más de treinta años de crisis continua, la fracción de la burguesía que en el cine es financiada por el Estado, no se consolida como en otros sectores de la producción nacional. La constituyen un grupo incipiente de productores privados que reciben créditos enormes, pero que no reinvierten sus ganancias en la industria. Ante la incapacidad de esa fracción de llevar a cabo la acumulación de capital, el Estado modifica en 1975 su reglamento de créditos excluyendo así a los antiguos productores. Esa medida es anunciada en el país como si se tratara de una *nacionalización*, intentando inscribirla promocionalmente en el contexto *tercermundista* de expropiación de recursos naturales. Por el contrario, en los medios informativos de la industria cinematográfica norteamericana eso se anunció con invitaciones a la inversión estadounidense y refiriéndose a la industria no como *nacionalizada* sino como perteneciente a la *economía mixta*, “con la que se ha mostrado la necesaria estructura financiera y administrativa para armonizar y coordinar los esfuerzos de la empresa privada del sector público y de los trabajadores.”¹⁰

La exclusión de ciertos grupos de productores se quiso presentar como un enfrentamiento total del Estado con la burguesía, pero no se trataba en manera alguna de eso. El grupo suprimido había sido apoyado por más de treinta años y había permanecido conforme con los viejos sistemas productivos. Al establecer su hegemonía en la banca estatal un grupo semitecnocrático, esa fracción *modernizadora* de la burguesía da preferencia a otros grupos más directamente ligados a ella. La supresión de los productores antiguos benefició sobre todo a un nuevo grupo de productores: DASA (Directores Asociados Sociedad Anónima) formado por casi todos los directores impulsados por el Estado y que decidieron ser al mismo tiempo empresarios. La estatización del cine y sus consecuencias se insertan indudablemente en la estrategia estatal de la modernización capitalista de esa industria. Ésta a su vez se inscribe en un proyecto global del régimen tal como lo señala Julio Labastida: “En el plano económico, el grupo gobernante ha intentado implantar una serie de reformas que tratan de mantener el modelo de desarrollo asociado,

pero fortaleciendo el papel del Estado y modernizando el aparato productivo.”¹¹

Con esta estrategia económica se mezcla otra de orden político. Después de un reacomodo del bloque dominante en el Estado, la nueva tecnocracia estatal reconoce que hay un desgaste en los mecanismos habituales de control, se da cuenta de que para incrementar la acumulación de capital necesita en muchos sectores enfrentarse y a veces combatir los tradicionales procedimientos del poder: creando un enfrentamiento interburgués que muchas veces es presentado demagógicamente como lucha de un Estado progresista contra la burguesía. Es el caso del campo, donde la *modernización* capitalista de la producción agrícola implicaba muchas veces ataques al caciquismo.¹² Ahí, como en otras partes, los intereses de esa fracción de la burguesía, eran acompañados de toda una elaboración ideológica que los hacía pasar como intereses de toda la nación. Así, los mitos desmovilizadores de la *unidad nacional* reaparecieron revestidos de la retórica tercermundista. Todos los esfuerzos por aumentar la explotación capitalista modernizándola, se realizaban en un proceso político plagado de exhortaciones populistas, de enfrentamientos esporádicos con la oligarquía o con sus aliados en el aparato estatal, y de represión a movimientos populares de oposición. Ese proceso llevado a proyecto nacional era la apertura echeverrista, con su *liberación* para capas de la pequeña burguesía, sobre todo intelectuales, con su exhortación a movilizaciones que estuvieran completamente bajo su dominio y que, por supuesto, apoyaran al régimen, y al mismo tiempo su control férreo, represivo, de campesinos y trabajadores que pretendieran organizarse independientemente de las centrales y sindicatos estatales. La parcial *liberalización* de la apertura intentaba aliviar fuertes presiones sociales, y en ese sentido “es parte de las demandas de las clases explotadas, grupos de intelectuales y una reducida parte de la burguesía que es la que comprende y requiere por necesidad la observación de la legalidad burguesa”.¹³ Alivio de las presiones sociales que el Estado proyectó dirigir a su favor, produciendo la asimilación de antiguos y posibles disidentes, intentando presentar como única opción de las luchas sociales: el apoyo a las capas reformistas del Estado.

En el cine, la apertura se formula al principio, en 1971, como un llamado a los intelectuales que necesita la industria, para fabricar sus nuevos productos. El llamado se presenta como un interés del Estado por el cine artístico. Poco a poco va tomando un carácter expresamente político, que coincide con el aumento de las declaraciones

tercermundistas en el país. El enfrentamiento interburgués en el cine se dio entre el grupo reformista encargado del Banco Nacional Cinematográfico y los elementos que obstaculizaban la actualización capitalista de ese aparato productivo: sobre todo, los antiguos productores privados que no reinvertían en la industria, los organismos sindicales que impedían la incorporación de los nuevos cineastas y el sector burocrático encargado de la Dirección General de Cinematografía (que incluye a la censura) que estaba ligado a grupos políticos antagonistas a los del Banco Nacional Cinematográfico. El conflicto con los productores se resuelve en abril DE 1975, con la aparente estatización de la producción que excluyó temporalmente a los viejos productores. En el sindicato de directores, pertenecientes a la CTM se obliga a un reajuste en noviembre de 1975, provocando un enfrentamiento entre nuevos y viejos cineastas. Con la Dirección General de Cinematografía los conflictos se resolvieron en relativo secreto, con pactos y transacciones burocráticas.

Es un hecho indudable que las películas incitadas en este proceso son el eco espectacular de las declaraciones gubernamentales a nivel nacional. Son las obediencia estricta, disfrazada de *libertad de crítica*, de lo que el mismo Luis Echeverría les exigió una vez: “Yo he pedido, infructuosamente, a la Secretaría de Gobernación y al Banco Cinematográfico películas sobre los pintores muralistas de México, sobre los héroes de México, sobre la Revolución mexicana, sobre los grandes temas sociales; películas de profunda crítica social, donde se analicen con gran sentido artístico los problemas de México y se aporten soluciones para el pueblo.”¹³ Desde 1973 se podía observar un esfuerzo por adecuarse cinematográficamente a la retórica oficial.

Resumiendo: dos estrategias estatales se integran a la reformulación del cine, una económica y otra política: modernizar la industria para incrementar la acumulación de capital y participar con materiales cinematográficos en la retórica y en las tácticas de la apertura.

Segunda proposición: identificar la función que cumplen los intelectuales en el proceso

Por la manera como se ha mitificado su participación en la reorganización de la industria, por la importancia que tiene en la elaboración de películas, es necesario examinar la función política de los cineastas promovidos con la reforma. Según su punto de vista ellos son artistas y el Estado mecenas no pide nada a cambio de patrocinarlos. Se trata de un

Estado —dicen ellos— que por primera vez se preocupa por ver al cine como arte. Según esa cómoda posición, ellos, no nadie más sino ellos, son los dotados de ciertas cualidades creadoras que merecen financiamiento, y aprovechan *la oportunidad* que se les propone, con la inocente seguridad de que el mundo se desvive por su *creación* y entonces comienzan a correr la voz —con aire de descubrirse como centro del mundo— que el Estado está dispuesto a auspiciar “el cine de autor”. En ese momento al Banco lo que en realidad le interesa es producir películas que por primera vez se vendan en ciertos mercados, y su supuesto interés por el arte existe tan sólo como reconocimiento de que sus películas anteriores, hechas con fines estratégicamente comerciales, les dejan menos beneficios, es decir, son menos comerciales que las películas supuestamente artísticas. Lo que sucede es que esas mercancías anteriores eran películas *envejecidas* desde su concepción, realizadas por los miembros de un anquilosado sindicato de directores que durante casi 30 años impidió la entrada de nuevos elementos a su agrupación y a la industria. Eran películas rechazadas por un público habituado a productos audiovisuales técnica y narrativamente más modernos, difundidos por el cine norteamericano, la publicidad y la televisión. Para el Banco Nacional Cinematográfico los nuevos directores son el relevo generacional de los viejos y como especialistas que fabricarán productos colocables ventajosamente en el mercado, son ellos los nuevos tecnócratas del Banco.

Son inútiles los esfuerzos de los cineastas por intentar presentarse como autónomos de los intereses estatales. “Cada grupo social —escribe Gramsci— naciendo sobre el terreno originario de una función esencial en el mundo de la producción económica, se crea consigo, orgánicamente, uno o más núcleos de intelectuales que le dan homogeneidad y conciencia de su propia función no sólo en el campo económico, sino también en el social y político: el empresario capitalista crea consigo al técnico de la industria, al conocedor de la economía política, al organizador de una nueva cultura, de un nuevo derecho, etcétera.”¹⁵ Cada uno de los nuevos cineastas promovidos es un *intelectual orgánico* del Estado, concretamente de la fracción modernizadora de la burguesía. Le sirve a partir de 1971 básicamente como tecnócrata modernizador. Ya en el periodo de 1973 a 1976, le es útil, reelaborando expresamente la ideología de esta fracción. Se podrían analizar desde este punto de vista cada una de las películas hechas durante el sexenio. Se harían evidentes sus intentos por adaptarse paulatinamente a los requerimientos estatales. Es importante también

examinar las organizaciones de los cineastas. Sobre todo el camino que va de DASA al Frente Nacional de Cinematografistas. DASA surge en marzo de 1974 como una nueva compañía productora en propiedad de varios cineastas. Su finalidad, como dice en un folleto de presentación parafraseando un discurso de Rodolfo Echeverría, es “crear una imagen del cine mexicano dentro del cine internacional mediante películas de calidad artística con el contenido social que requiere toda manifestación latinoamericana.”¹⁶ En realidad DASA surge cuando los productores privados anteriores disminuyen notablemente su inversión y es una casa productora más disfrazada de cooperativa. Fue para el Banco Nacional Cinematográfico un elemento en su lucha contra los productores que obstaculizaban la modernización de la industria. En abril de 1975 esos obstáculos son vencidos con la estatización de la producción y en noviembre de 1975 los miembros de DASA, junto con otros tres cineastas, forman el Frente Nacional de Cinematografistas¹⁷. Se trataba esta vez de provocar la aceptación masiva de los directores promovidos en el sindicato, enfrentándolos con los líderes del mismo. Lo consiguen en poco tiempo.

Así, DASA y el Frente cumplen para el Estado tres funciones básicas:

1. Como elemento mediatizador: la administración estatal de la industria evita un enfrentamiento directo con el sindicato de directores; son a final de cuentas dos piezas del mecanismo estatal cuyos movimientos no coinciden en un punto específico y para remediarlo, evitando un choque, necesitaban un agente mediatizador: el Frente. Ellos declararon que eran cineastas que luchaban contra el sindicalismo centralizado pero sólo sirvieron para hacerle un ajuste que aseguraba la cohesión estatal.

2. Como elemento asimilador: al Frente se adhirieron actores y técnicos, además de varios cineastas independientes que hasta ese momento dudaban de las promesas de la apertura, y que al oír las declaraciones estatales en otras bocas que no eran las de funcionarios, pensaron que por eso dejaban de ser estatales. Esta función del Frente podría resumirse como un movimiento para llevar hacia posiciones proestatales incluso a aquellos cineastas cuyas películas no eran financiadas por el Estado. Esta operación corresponde a una de las aperturas que ya ha sido señalada: el Frente aseguraba vínculos institucionalizados con posible disidentes.

3. Como elemento promocional, sobre todo en el extranjero. La presencia en festivales

de un grupo de cineastas constituido en Frente tercermundista, era en principio un importante elemento promocional del cine mexicano en otros mercados. Además de que sus películas y declaraciones ratificaban la imagen que de la situación política en México difundió el régimen en el extranjero.

Por otra parte, el hecho de que sobre la empresa DASA se constituya un frente supuestamente antimperialista, demuestra materialmente algunos de los intereses inmediatos que hubo detrás del Frente Nacional de Cinematografistas. Era inminente el cambio de sexenio y un reajuste en los grupos hegemónicos dentro del Estado, y los cineastas promovidos no podían estar seguros de que el sucesor de Rodolfo Echeverría los incluiría en sus planes. Resulta que los nuevos cineastas introdujeron la modernización, pero muchos de los otros directores aprendieron rápidamente las nuevas técnicas, por lo que los recién llegados vieron peligrar sus privilegios y se dieron cuenta de que no eran indispensables. Ante el peligro de ser desechados, decidieron agruparse declarando que lucharían para “que sean irreversibles los cambios actuales”, lo que se traducía en parte como una lucha para que ellos continuaran en las mismas posiciones. Su manifiesto comenzaba *considerando* la función ideológica del cine en un orden social injusto, pero modulaba sus consideraciones como si todo lo injusto ocurriera en un tiempo lejano anterior a la nueva política del Estado. En la segunda parte del manifiesto están ya *reconociendo* con elogios los actos de la apertura. No faltaron párrafos defensivos de la “esencia del hombre mexicano y latinoamericano” y aun más abstractas declaraciones antimperialistas, abstraídas de las luchas dentro del país. Era claramente un manifiesto que buscaba una permanencia, no un cambio; intentaron en vano conservar su posición privilegiada en la industria, pero al terminar el proceso en el que participaron y fueron instrumentos, ya no eran indispensables.

Tercera proposición: tomar en cuenta la manera como interviene el público en la producción

Pocas veces se considera al público en el análisis del cine y cuando se hace es generalmente tras de la fórmula demagógica de: “preocupaciones por el pueblo”, por “los requerimientos espirituales del pueblo”. Sin embargo, es necesario partir del público inserto en el proceso productivo de películas: comenzar a considerar el fenómeno desde su base material y

referirse entonces al consumo del cine. No como lo entienden los empresarios productores, sino como puede ser visto en la economía política. Digamos solamente que “el consumo y la producción se determinan mutuamente”. O sea, que esa es la manera como el público interviene en la producción. Ya esta simple afirmación puede provocar el descontrol o la indiferencia de los productores y directores que en todo momento se han sentido amos absolutos del proceso. Es difícil que acepten estar inmersos en una totalidad orgánica de la que sólo son una de las partes. Para ellos el público es *la masa analfabeta de compradores* a la que ellos como intelectuales *otorgan la cultura*. Y demostrarles que esa no es sino la manera específica como ellos hacen intervenir al público en la producción significa hacer evidente un hecho innegable: lo que ellos aborrecen del público está antes que nada en ellos mismos.

De lo que aquí se trata es de reconocer que la manera habitual como el público es considerado y participa en el cine mexicano, se nos presenta como natural, como la única posible mientras que es históricamente determinada y por lo tanto transformable. Al mismo tiempo eso implica darse cuenta de que esa manera de considerar al público en el proceso, es una de las determinaciones importantes para la formulación específica que toman las películas de estos años: es una determinación de su estética.

a) ¿Qué prefiere consumir el público? “Los espectadores han interiorizado toda la producción precedente como una *imagen guía* y enfrentan algunos aspectos de la oferta del mercado como pequeños negociantes, pequeños productores cinematográficos.”¹⁸ “El objeto de arte —de igual modo que cualquier otro producto— crea un público sensible al arte capaz de goce estético. De modo que la producción no solamente produce un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto. La producción produce, pues, el consumo: 1) creando el material de éste; 2) determinando el modo de consumo; 3) provocando en el consumidor la necesidad de productos que ella ha creado originariamente como objetos. En consecuencia, el objeto del consumo, el modo de consumo y el impulso al consumo. Del mismo modo el consumo produce la disposición del productor, solicitándolo como necesidad que determina la finalidad de la producción.”¹⁹

b) Hoy en día “la producción precedente” no viene solamente del cine. El mercado de imágenes al que tiene acceso cualquier espectador incluye la televisión, la publicidad y

sobre todo el cine norteamericano. Cine que como ya se sabe es el más visto no solamente en México sino en el mundo. Un dato indicativo de la dominación mundial del cine de Estados Unidos: solamente 8 por ciento de las películas producidas en el mundo son norteamericanas, pero ellas ocupan más de 50 por ciento del tiempo total en pantalla. En 1975, las grandes compañías norteamericanas del cine percibieron 522 millones de dólares por sus ventas en el extranjero (que son 49 por ciento de sus ganancias totales).²⁰ Ese mismo año, se llevaron de México 500 millones de pesos, mientras que el Banco Nacional Cinematográfico declara haber obtenido en el mismo periodo beneficios por casi un millón y medio de pesos.

c) Tomando en cuenta que el mercado del cine es el internacional de los Estados Unidos y que el consumo precedente determina la producción, ¿cómo extrañarse de que los cineastas debutantes hayan retomado sin quererlo las fórmulas norteamericanas en sus películas? El intento conformista de modernización de los productos fílmicos mexicanos, el intento de producir un lenguaje cinematográfico *moderno* (conforme a las nuevas condiciones del mercado), desembocó durante sus momentos más eficaces en la producción de un lenguaje hollywoodense.

Hablar de lenguaje hollywoodense es hablar parcialmente de una técnica narrativa; no me refiero a la fotografía, sino a la técnica utilizada para mantener la atención en una historia. El suspenso perteneció alguna vez al dominio de la artesanía narrativa, pero ahora es fabricado minuciosamente y con resultados eficaces sobre el público. En el cine las renovaciones de la tecnología narrativa vienen de las películas norteamericanas y obedece básicamente a necesidades de expansión de esa industria. Son mutaciones que nos llegan siguiendo el esquema general de la *importación de tecnología*. Así, la modernización del cine mexicano indicaba un intento de borrar un desfase con respecto a la tecnología norteamericana. En este caso, era una diferencia de casi 20 años. El viejo cine mexicano, por la situación de encierro en que se encontraban sus capitalistas subvencionados por el Estado, seguían modelos norteamericanos que ya no eran los preponderantes en el mercado.

La estrategia de hollywoodización iniciada en 1972 tiene dos variantes extremas: desde la imitación llana como en la película *Tintorera* copia de *Tiburón (Jaws)*, hasta las adaptaciones supuestamente tercermundistas del cine de la catástrofe (*King Kong*

Terremoto, Infierno en la torre, Aeropuerto 75, etc.), donde se sustituye el terror de un terremoto o de un monstruo por el terror de una espectacular masacre, como en *Actas de Marusia, El principio*, etc. Este último tipo de películas que son el producto de tres sujeciones por lo menos (apertura, modernización, hollywoodización), son la concretización en el cine de los ideales del régimen. La paradoja es que la apertura en el cine se quiere a sí misma profundamente nacionalista y tercermundista, pero en los términos del cine norteamericano.

d) Esas técnicas renovadas constantemente pretenden alcanzar en cada etapa de reformulación una más estrecha relación con el público, pero entendiéndolo como una masa amorfa cuantificable gracias a la taquilla. Esas técnicas narrativas son lo que Gramsci describía como “el elemento interesante, buscado exteriormente, mecánicamente, dosificado industrialmente como elemento infalible de fortuna inmediata.” “... el elemento técnico en cierto particular sentido, *técnico* como manera de dar a entender del modo más inmediato y dramático, el contenido moral de la novela, del poema, del drama; así tenemos en el drama los golpes de escena, la intriga en la novela, etcétera.”²¹ Toda la estética hollywoodéica actual y sus imitaciones locales se centran en la dramaturgia catastrófica: basada en un mecanismo narrativo para hacer aumentar paulatinamente la tensión en el espectador, hasta llegar a un punto máximo después del cual viene la catástrofe. Esta dramaturgia implica, por supuesto, un tipo de relación determinada con el espectador. Tal como la describe Alexander Kluge: “Se puede provocar en el espectador una tensión tal que lo hace olvidarse de sí mismo, en el sentido en que cuando él saldrá del cine, toda aquella *alta tensión* no encontrará continuidad en la vida real” [...] “el sistema nervioso del espectador es estimulado en su propia actividad pero sin ser dirigido a ninguna dirección significativa. El espectador es solamente *tomado*. No recibe ninguna indicación para saber cómo puede utilizar después esta excitación. Este modo de crear tensión es cínico en cuanto hace al espectador un puro objeto. Lo trata como un conejillo de Indias. Los hombres que son siempre conscientes de no ser conejillos de Indias pierden naturalmente, después de un cierto tiempo, el interés por este tipo de tensión. Por eso [la industria] interviene de manera cada vez más fuerte para cambiar la moda y en una sucesión cada vez más rápida”.²²

Es necesario darse cuenta de que el Banco Nacional Cinematográfico se hace una idea de los espectadores y los hace participar en la producción sólo a través de las

investigaciones de mercado, de las encuestas a la entrada del cine; que de esa concepción cuantitativa y degradante del público se pasa inmediatamente a la concepción que tienen los cineastas y que está implícita en la dramaturgia de sus películas: un espectador atrapado en las pocas pero imponentes alternativas emocionales que le ofrece el director. Esa acción de delimitar la actividad fantástica del espectador mientras ve la película, es la consecuencia y complemento estético de la concepción empresarial que busca un mayor número de compradores y por lo tanto, anhela y trata de producir un mercado donde las posibilidades de elección del espectador se vean reducidas al mínimo: el sueño de ambos es tener a cada espectador como comprador inerme y a cada comprador como espectador inerme: es decir, un público cautivo por la mercancía y el espectáculo. Así no es de extrañar que la administración del Banco Nacional Cinematográfico se interesara en promover a éste y no otro *cine de autor*, puesto que coincide con sus intereses y menosprecio del público. Tampoco es de extrañar entonces que cuando a los cineastas del Frente Nacional de Cinematografistas se les señaló en un debate público su excesiva sumisión a los modelos narrativos hollywoodenses, uno de sus miembros haya respondido inmediatamente que se ven obligados a hacer sus películas así, hollywoodenses, debido a que están destinados a —cito textualmente— “un público ignorante, analfabeto y despolitizado”.²³ Entonces, ¿qué es lo raro de la deserción masiva del público a los últimos engendros cinematográficos de la apertura?

*Cuarta proposición: entender esta
reformulación también como un proceso cultural*

De lo que se trata es de que en vez que hayan sido sentadas las bases materiales de un proceso de mutación en el cine, el análisis no se detenga en ese nivel, creyendo que todo ha sido dicho. Con esta breve proposición se intenta sobre todo decir que los útiles necesarios para entender el proceso del que se trata aquí, deben ser tomados también de todo aquello que ha sido llamado la crítica de la cultura. El análisis habitual del cine (el que intenta sostener un punto de vista político) se detiene normalmente en una crítica *contenidista* de las películas. Ya es raro un análisis del cine como aparato cultural, y lo que se requiere es un intento que incluya estos elementos y muchos otros. Ya las proposiciones anteriores pretenden sentar bases para dame cuenta de que la ideología no está solamente a nivel del

contenido y de que es sin duda identificable en ciertas formulaciones estéticas. Lo ideológico del cine en estos años, no está solamente en las películas abiertamente aperturistas, sino también en aquellas que no son necesariamente *tercermundistas* pero cuya forma específica está marcada por el proceso de modernización en el que se inscribió. Lo que es aún más evidente en aquellas películas abiertamente hollywoodenses. Pero además de reconocer esas tres estrategias de base: apertura, modernización, hollywoodización, que son tres sujeciones del cine mexicano actual es necesario darse cuenta de que en cada película concreta confluyen estrategias de muy diversa índole: desde aquellas expresamente políticas hasta otras muy particulares del director, que también son sociales. Es necesario identificar en cada película su multiplicidad de estrategias y reconocer cuáles son hegemónicas en el conjunto. Aunque muchas veces se nos presenten como inseparables unas de otras. Por ejemplo, no se pueden analizar las películas de Gonzalo Martínez (*El principio*, *Longitud de guerra*) sin tener que hacer referencia al nacionalismo exagerado, a la historiografía oficial, a la falocracia prepotente implícita en su narración, etc. Muchos y muy diferentes elementos deben ser tomados en consideración como una diversidad que se concretiza en cada película.²⁴

Al mismo tiempo, el análisis no deberá detenerse en cada película, sino pasar a establecer también la dinámica del proceso, con su complejidad y su densidad propias. Tomar en cuenta el espacio cultural en el que se da y partir de él, que es ya muy amplio, que va desde la crítica a las modas culturales masivas hasta la crítica al fetichismo del lenguaje (el mito del lenguaje artístico como pureza social) y pasar a la localización de los mecanismos culturales que intervienen particularmente en el proceso del cine. A diferencia de las anteriores proposiciones, esta cuarta, se limita a enunciar solamente las posibilidades de análisis que debe buscarse. Así, por ejemplo, sería interesante averiguar cuáles son los dispositivos que produjeron la autocensura en el cine. Reconocer que el poder no funciona solamente prohibiendo que la incitación oficial a hacer películas sobre lo social, sobre la historia, va cargada con una noción táctica de lo que se debe y no se debe decir. Que el poder no funciona solamente juzgando lo dicho, prohibiéndolo o tolerándolo, sino que además administra lo que se dice y cómo se dice. Por lo que la lucha no se puede agotar en contra de la censura, por ejemplo. Se trata, en fin, de no encerrarse en un solo nivel de análisis y de encontrar los instrumentos necesarios para comprender y cambiar esta

situación. “En el periodo romántico de la lucha popular, todo el interés se orienta hacia las armas más inmediatas —escribe Rosa Luxemburgo— hacia los problemas de táctica en la política y hacia los problemas culturales menores en el campo filosófico. Pero, a partir del momento en que un grupo subalterno se hace realmente autónomo y hegemónico, suscitando un nuevo tipo de Estado, nace concretamente la exigencia de construir un nuevo orden intelectual y moral, o sea, un nuevo tipo de sociedad, y por lo tanto, también la exigencia de elaborar los conceptos más universales, *las armas ideológicas más finas y decisivas.*”²⁵

Quinta proposición: buscar las alternativas.

Por supuesto, no las alternativas del sistema, sino las del cambio. Alternativas que hay que buscar en cada coyuntura precisa, con la certeza de que es ilusoria e inexistente una lucha de cine contra cine. De que la participación política tanto del cine militante como del cine industrial, está en la inserción específica de cada uno en la lucha de clases. Ante cualquier crítica política al cine industrial mexicano, todos los que viven frecuentándolo como aparente técnica alternativa, suelen pensar que no hay salida a esa situación y creen que una posición de rechazo a la sujeciones estatales, se convierte inmediatamente en una *actividad guerrillera*. Es bajo esa máscara obtusa que ellos conciben todo cine alternativo a la dominación, por ejemplo, al cine militante; sin darse cuenta de que si se rechazan las sujeciones, no se debe de ninguna manera a una fantasmal oposición de principios. También en el cine se necesita pasar del pensamiento ético al pensamiento estratégico. No se busca una “pureza de las acciones. La muestra de que son múltiples las posibilidades de acción, es la película *Etnocidio*, que es pagada parcialmente por el Estado aprovechando una coyuntura excepcional y que es a pesar de eso una película con posiciones claramente clasistas. No es una oposición de principios lo que se quiere como alternativa, sino una oposición de clase. Oposición que en el cine no puede reducirse a un cuestionamiento del *contenido* de las películas, sino de toda su formulación estética. De su modo de distribución, de producción. Una oposición que sea consciente de todo el ciclo de producción y de las sujeciones o posibilidades implícitas en cada una de sus etapas, que establezca con el público una relación cualitativamente diferente y que intervenga en los procesos reales de transformación social.

Se trata —como proponía recientemente Ayala Blanco— de “contribuir a devolverle al público, así sea por el espacio de un par de horas, su condición de sujeto activo, participante, crítico, capaz de confrontar al sistema de signos fílmicos (que descifra y goza) con los códigos sociales de su vida inmediata. Ni imposición, ni convencimiento por decreto, ni paternalismo, ni otra manipulación que la que se consiente en el juego concertante”.²⁶

Una respuesta de todo lo anterior, es la alternativa llevada a cabo en México desde hace varios años por el Taller de Cine Octubre. Quiero terminar estas cinco proposiciones citando un documento DE ese grupo: “Es a partir de nuestro propio trabajo directamente o a través de grupos políticos, sindicales o estudiantiles principalmente, que nuestro cine encuentra canales para llegar a sus destinatarios. Que estos canales son limitados es algo que no ignoramos. Pero tampoco perdemos de vista que si bien el público de nuestros filmes es, en términos cuantitativos, inferior al del cine comercial, es, por el contrario, muy superior en términos cualitativos, es decir, en su potencial transformador de la realidad. Y no se trata sólo de que sean diferentes *personas* las que pueden ver uno y otro. Se trata de las diversas condiciones en que se da este contacto y las diferentes actitudes que estas condiciones generan. El mismo obrero que se distrae el domingo en la tarde en una sala comercial (distracción que, como se sabe, no es ideológicamente *inocente*) asiste, en términos completamente diferentes, a la exhibición de nuestras películas en el marco, por ejemplo, de una huelga en la que participa. Esta popularidad de nuestra distribución no puede dejar de tenerse en cuenta al momento de concebir y también de apreciar la temática y recursos formales de nuestros filmes.”²⁷

NOTAS

* Tomado de la revista *Historia y sociedad* segunda época, número 18, México, verano de 1978.

** N. del E.: El autor sustentaría en mayo de 1980 una tesis de Doctorado en Comunicación, presentada en la Universidad de París VII-Jussieu, donde referiría en mayor profundidad el planteamiento de este artículo: *Mithologie d'un cinéma en crise*, de la cual se publicaría una versión en español: *Mitología de un cine en crisis*, Premiá, México, 1981.

¹ Manifiesto del Frente Nacional de Cinematografistas, revista *Otrocine*, núm. 3, julio-septiembre

de 1975, México.

² F. Sánchez, entrevista publicada en el *Cineinforme 1976* del Banco Nacional Cinematográfico, p. 409. México.

³ Alberto Isaac, *ibid.* p. 500.

⁴ Maximiliano Vega Tato, *ibid.*, p. 463.

⁵ Rodolfo Echeverría, *ibid.*

⁶ Armand Mattelart, Coloquio sobre “Teoría e investigaciones cinematográficas”, Unesco, París, 1977 (ponencia).

⁷ Carlos Monsiváis, “La dependencia y la cultura mexicana de los sesenta”, Revista *Cambio*, núm. 4, México, 1976, p. 47.

⁸ Roger Bartra, *El poder despótico burgués*, Península, Barcelona, 1977, p. 119.

⁹ En un apéndice al *Cineinforme general 1976* del Banco Nacional Cinematográfico, se señala: “Las inversiones del Estado mexicano alcanzaron los *mil millones de pesos*, que fueron destinados a mejorar laboratorios, salas, empresas de distribución, etcétera”, p. 446.

¹⁰ *Hollywood Reporter*, vol. CCXLIII, núm. 37, Hollywood, octubre 16 de 1976, p. 64.

¹¹ Julio Labastida, *Proceso político y dependencia en México (1970-1976)*, México, mimeo.

¹² Ver Roger Barta y otros, *Caciquismo y poder político en México rural*, Siglo XXI, México, 1975.

¹³ Sergio De la Peña, “Lucha de clases en México: 1970-1976”, *Historia y sociedad*, núm. 10, México, 1976, p. 39.

¹⁴ Luis Echeverría, Discurso en la ceremonia de entrega de Arieles, 22 de abril de 1975.

¹⁵ Antonio Gramsci, “La formación de los intelectuales”, *Antología*, Siglo XXI, México, p. 390.

¹⁶ DASA, documento mimeografiado, México, 1976.

¹⁷ Los primeros participantes del Frente son: Raúl Araiza, José Estrada, Jaime Humberto Hermosillo, Alberto Isaac, Gonzalo Martines, Sergio Olhovich, Julián Pastor, Juan Manuel Torres, Salomón Láiter, Felipe Cazals, Jorge Fons.

¹⁸ Alexander Kluge “Estructura del mercado y necesidades” capítulo de su libro *Econconmía*

cinematográfica en la RFA y en Europa, Henser, München, 1973. El capítulo citado apareció en *Quaderni Informativi*, núm. 67, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pésaro, 1976.

¹⁹ Karl Marx, *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*, vol. 1, Siglo XXI, México, 1971. pp. 12- 13.

²⁰ Thomas Guback, “Marketing du choc pour une domination mondiale”, en *Le Monde Diplomatique*, París, marzo 1977, p. 21.

²¹ Antonio Gramsci, *op. cit* p. 305.

²² Alexander Kluge, *op. cit*.

²³ Declaración de Juan Manuel Torres en el Teatro Sperimentale, Pésaro, Italia, XII Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 1976. En la misma conferencia de presentación del Frente, ante el abucheo del público por la declaración de Torres, otro miembro del Frente, Gabriel Retes, declaró: “en México nosotros somos los cineastas culturizados (*sic*) y lo únicos que podemos instruir al publico”.

²⁴ Para el análisis de las películas del periodo, remito al libro de Jorge Ayala Blanco: *La búsqueda del cine mexicano*, UNAM, 1974. Se trata del más valioso análisis de las películas mexicanas del periodo que va de 1968 a 1973. Es un libro que estuvo bloqueado durante algún tiempo a nivel de la distribución editorial, debido a presiones de algunos participantes en el proceso de reformulación del cine. Y que es una lectura importante para la comprensión de lo sucedido estos años en esta industria.

²⁵ Pasaje de Rosa Luxemburgo, citado por Antonio Gramsci, *op. cit*. p. 383

²⁶ Jorge Ayala Blanco “El cine mexicano en la encrucijada”, *La cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, México, junio 1976.

²⁷ Taller de Cine Octubre, documento mimeografiado, México, 4 de noviembre de 1976.