

1983

Notas sobre el actual cine mexicano*

Tomás Pérez Turrent

El 24 de marzo de 1982, un incendio destruía la Cineteca Nacional. Un archivo de seis mil películas (posiblemente el más numeroso en América Latina) y del que apenas se salvaron unas dos decenas de copias, una importante biblioteca especializada, dos salas públicas, miles de documentos, guiones, fotografías y, lo que es más grave, un número todavía indeterminado de vidas humanas (en el momento del incendio se exhibía con sala llena, 600 espectadores, la película polaca de Andrzej Wajda, *La tierra de la gran promesa*: según testimonios mucha gente quedó atrapada, pero las autoridades han ocultado el número real de víctimas) fueron consumidas por el fuego.

Aun si buena parte del archivo puede ser recuperado, aunque a alto costo, este incendio y destrucción es una catástrofe de incalculables dimensiones para la cultura cinematográfica, la historia y la memoria del país (entre otras cosas desapareció una colección de películas documentales hechas entre 1910 y 1920 que era completamente inédita), además de que en los últimos años la Cineteca representaba para el cinéfilo un refugio, un oasis en el desierto de comercialismo vulgar y ramplón que es la cartelera cinematográfica.

Pero este hecho trágico sirve también como una gran metáfora, un símbolo de lo que ha sido la política cinematográfica que inició sus funciones en diciembre de 1976 y finalizó —"no hay plazo que no se cumpla" (afortunadamente), dice el dicho— en noviembre de 1982. Si en algo se distingue el resultado de esta política es por haber barrido con todo. En el campo cinematográfico, como Atila, por donde pasó la señora Margarita López Portillo —hermana del presidente de la República en ese periodo y

cabeza del sector que tuvo a cargo el cine, además de la televisión y la radio—, no volverá a crecer ni la hierba por largo tiempo.

Y sin embargo, en 1977 podía verse el futuro del cine con cierto, aunque muy relativo, optimismo. Los años anteriores se habían significado por una creciente estatización de la industria cinematográfica, es decir el monopolio de Estado (en esos tiempos se habló mucho de nacionalización, lo que era un poco apresurado) tomaba el relevo del monopolio privado, lo que no es de ninguna manera una alternativa halagadora. Pero el resultado de cuatro décadas de monopolio privado, siempre con la complicidad y el silencio complaciente del Estado, no podía ser más desastroso.

En ese momento el Estado posee todos los centros nerviosos de la industria: la producción, por medio de tres compañías que son las que más producen en 1975 y 76; los dos estudios cinematográficos existentes en el país; la exhibición, por medio de la cadena Operadora de Teatros (50% del total de las salas en la región metropolitana, 40% en la totalidad del territorio); la distribución, con 51% de la compañía oficial Películas Nacionales (para el territorio nacional) y la totalidad de Películas Mexicanas (para el extranjero). Controla además la promoción, y en 1975 se modifica el reglamento del Banco Nacional Cinematográfico en el sentido de que a partir de ese momento los créditos se destinan únicamente a la producción y la coproducción estatales. El productor privado que durante treinta años había medrado con los fondos del banco, sin arriesgar sino en mínima medida sus fondos propios, tenía que buscar sus fuentes de financiamiento.

Como resultado de esta intervención radical del Estado, el cine nacional goza de cierta protección anteriormente impensable, aunque sin tocar para nada los exagerados privilegios de las grandes tras-nacionales hollywoodianas que dominan el mercado. De todas maneras, las principales salas de Operadora de Teatros (las salas pertenecientes a los empresarios privados, en algún caso simples presta-nombres de algún monopolio norteamericano, no exhiben jamás una película mexicana¹ a no ser las interpretadas por *Cantinflas*, que pertenecen a la Columbia Pictures), antes exclusivas del cine norteamericano, se abrieron para el cine nacional, recibiendo trato preferencial. Se dio preferencia a los proyectos con cierta ambición expresiva y a los nuevos temas, liberalizando paralelamente la censura aunque en forma muy relativa.

Dentro de esta relativa apertura, cineastas y autoridades se acogen, de manera un poco confusa, a una plataforma teórico-estética: el *cine de autor*, que coincide

perfectamente con las preocupaciones y las posiciones individualistas de la mayoría de los cineastas nacionales, en particular los de la llamada “nueva generación”, que son quienes tienen mayor influencia. Esto evita también la adopción de una posición política clara y el cuestionamiento de la función del cine y del cineasta en el seno de una sociedad concreta. Pero reivindica al cine como medio de expresión personal y esto ya es bastante en un medio paralizado por los hábitos más conformistas.

Al terminar 1976 no se habían logrado las grandes obras individuales, no existían las bases irreversibles para una industria sana ni para un cine distinto expresivamente hablando, no se había consolidado un verdadero proyecto cinematográfico nacional. Pero el futuro podía encararse con cierto optimismo: se habían reformado diversos aspectos, con resultados al parecer provechosos para el cine nacional, y cinematográficamente hablando se habían establecido una serie de puntos de partida (*Canoa, La pasión según Berenice, Cascabel, Caridad*) de aproximaciones críticas de la realidad y búsquedas cinematográficas que era preciso profundizar y desarrollar.

En realidad el aparato había quedado íntegro a pesar de todos los cambios y reformas (no se había tocado, por ejemplo, el renglón fundamental de la distribución, que nunca dejó de ser controlado por el sector privado aparentemente “alejado” del cine desde su 49%). Por eso cuando se creía, que los cambios, o por lo menos algunos de ellos, eran irreversibles, bastaron unos cuantos meses para que se produjesen nuevos cambios pero en el sentido opuesto.

La nueva administración inicia su gestión en 1976, en plena crisis económica, con una reciente devaluación de casi un 80%. el FMI impone una serie de medidas, entre ellas la reducción de la inversión pública. Uno de los sectores afectados es el cine (que, como la cultura y las comunicaciones en general, no son considerados sectores estratégicos, y su importancia, por lo tanto, es secundaria). El Estado se repliega poco a poco en la producción. Si en 1977 y 1978 produce 33 y 28 películas respectivamente, es en parte porque éstas son “herencias” o compromisos de la anterior administración, pero la cifra baja a 13 en 1979, 7 en 1980, 3 en 1981 y 6 en 1982. Paralelamente, el sector privado que en el último año de la anterior administración, 1976, había producido sólo 20 películas, hace 30 en 1977, 38 en 1978, 65 en 1979, 80 en 1980, 73 en 1981 y 60 en 1982.

En 1978 es liquidada una de las compañías estatales de producción, precisamente la que había sido creada en el sexenio anterior para coproducir con grupos de trabajadores

en cooperativa, en lo que se llamó “las películas de paquete”. Esta liquidación es lógica, puesto que desde que se inicia la nueva administración desaparecen por completo estas películas en coproducción con los trabajadores. La nueva política de producción considera al sector privado como un elemento fundamental, tal como lo ordena la nueva política económica general del país es decir, la llamada “Alianza para la producción”, que no es otra cosa que la vieja y conocida fórmula de la libertad de precios y congelación de los salarios: una “alianza” en la que el empresario lleva todas las de ganar. El criterio único y absoluto es la rentabilidad. El productor privado, tan vapuleado (aunque sólo oralmente) en el sexenio anterior vuelve a ser la figura central pues posee los sectores de tal “rentabilidad”. *El cine de autor* se guarda en el ropero y en su lugar se decreta el *cine familiar*. Los productores y sus cuadros artísticos e intelectuales retoman agresivamente la palabra para dejar claro que las ideas de “cultura”, “educación”, “crítica”, “denuncia”, “mensaje”, etcétera, no tienen nada que ver con el cine. Éste es un negocio y su única función es divertir: “Las únicas buenas películas son aquellas que dejan dinero.”

Conforme las cosas se van definiendo, queda claro un reparto en las actividades cinematográficas: al Estado le queda la parte “cultural” y al sector privado la producción cotidiana. Lo de “cultural” esconde en realidad las ambiciones de prestigio (posibilidad de festivales, premios, renombre, etcétera) tanto personales como del Sistema. Ahora bien, como según la concepción de quienes manejan el cine es muy difícil conseguir ese prestigio en un plano internacional con los devaluados valores locales, se recurre al talento extranjero en la coproducción. Allá por 1978 se habla de importar nada menos que a Federico Fellini para realizar quién sabe qué historia de aztecas y pirámides (no hay que olvidar que estamos en pleno *boom* petrolero, y que se nos prometen gloriosos amaneceres en que los perros serán amarrados con tiras de chorizo y las calles adoquinadas con oro).

La coproducción tiene dos vertientes. La primera es la de la simple maquila: el país aporta los paisajes, el color local y la mano de obra de barata. Así se filman películas como *Spree* de Larry Spiegel (1978) y *La chèvre* de Francis Veber (1981).² En el mejor de los casos México pone también el tema, como en la desafortunada *Los hijos de Sánchez* de Hall Bartlett (1977). La segunda es la que sirve propiamente a las ambiciones de prestigio, es decir, películas “de festival”, y se ilustra con películas caras, inútiles, por no decir aberrantes. La ilustran dos auténticos desastres cinematográficos:

Campanas rojas de Serguei Bondarchuk (1981), coproducción entre México, Italia y la URSS sobre la experiencia del periodista norteamericano John Reed en la Revolución mexicana (tema sobre el cual Paul Leduc había realizado en 1972 la notable *Reed: México insurgente*). Una segunda parte de la película abarca la experiencia de Reed en *Rusia 1917*.

La otra es *Antonieta* de Carlos Saura (1982), coproducción con España y Francia con un guión del prestigioso Jean Claude Carrière (que como los antiguos conquistadores vino a cambiar oro por espejitos). El desastre no es menor que el de *Campanas rojas*. Que el responsable de uno de los desastres sea el aburrido burócrata Bondarchuk no es de extrañar, pero que en el segundo esté el nombre de un cineasta tan respetable como Carlos Saura explica muy bien la situación del cine en México en estos años. A pesar de todo, es el Estado como productor el que hace las pocas películas que conservan todavía alguna ambición de expresión personal, búsqueda o intento de aproximación crítica de la realidad. Así surgen películas como *El lugar sin límites* (1977) de Arturo Ripstein, una inteligente reflexión sobre el poder, el paternalismo y el machismo, que genéricamente se acoge al melodrama tratado como una ópera y con la constante interacción de lo político y lo sexual. *Cadena perpetua* (1978) del mismo Arturo Ripstein, la única posible equivalencia mexicana del cine negro, sin delincuentes o detectives míticos, románticos o heroicos. Sólo la relación entre el policía y el delincuente, el verdugo y la víctima, y ello ligado a la sociedad mexicana en general y sus valores. Jaime Humberto Hermosillo continúa su análisis de los mitos, valores y comportamientos de la pequeña burguesía, de la clase media urbana en *Naufragio* (1977). *El recurso del método* (1977), ambiciosa y barroca adaptación de la novela homónima de Alejo Carpentier, realizada y coadaptada por Miguel Littin y hecha en coproducción con Cuba y Francia (coproducción de signo contrario al que quieren los funcionarios del cine) con fotografía del argentino Ricardo Aronovich, es la película que mejor ilustra el caso de la herencia forzada de la administración anterior.

También se pueden citar como películas interesantes aunque en grado menor: *Los pequeños privilegios* (1977) de Julián Pastor, construida sobre el contraste del parto de una mujer de la alta burguesía y el aborto de una campesina emigrada a la ciudad; *El complot mongol* (1977) de Antonio Eceiza, intento de traslado de la mitología del cine negro (el detective privado) al subdesarrollo; *Amor libre* (1978) de Jaime Humberto Hermosillo, siempre la clase media en tono de comedia cukoriana; *Llámenme Mike*

(1978) de Alfredo Gurrola: farsa policíaca sobre los efectos de cierta novela (Spillane); *El año de la peste* (1978) de Felipe Cazals: fábula sobre la ecología y el poder de los medios, es interesante en la misma medida en que falla; *El infierno de todos tan temido* (1979) de Sergio Olhovich: la quema (a veces pesada y demasiado dialogada) de los demonios de un escritor por la acción. Pero todas estas películas y quizás algunas más no pueden verse sino como excepciones, casos individuales, excrecencias del anterior *cine de autor* tan confusamente propuesto en el otro periodo. De todas maneras, la incidencia de estas películas es mínima.

En ello mucho tiene que ver una política de exhibición francamente discriminatoria para el cine nacional (y para cualquier otro que no sea el norteamericano) y en la que el cine estatal se lleva la peor parte. Se le asignan salas inadecuadas y lejanas. Se presentan las películas con promoción nula o bien premeditadamente equivocada. Aquí hay una aparente paradoja: el Estado exhibidor sabotea al Estado productor. Las películas se exhiben tarde y mal. Su costo, más los intereses acumulados por el tiempo que permanecen sin exhibirse, nunca serán recuperados ni siquiera en una mínima parte. Así el Estado demuestra y se demuestra que la producción es un pésimo negocio y que debe quedar en manos del sector privado. Veamos: *El recurso del método* se filma en 1977 y se exhibe comercialmente en México en 1981.³ *Llámenme Mike* es producida en 1978 y no se exhibe sino hasta 1982. *Días de combate* y *Cosa fácil* (ambas de Alfredo Gurrola) se hacen en 1979 y salen en 1982. Además, por las salas en que son programadas y por el lanzamiento, ninguna de ellas pasa de la primera semana. El mismo caso se repite por lo menos con medio centenar de películas más.

De todos los cineastas mexicanos con alguna ambición, el único que durante este periodo filma más o menos un cine en el que conserva una mínima dignidad es Arturo Ripstein. Además de las ya citadas, *El lugar sin límites* y *Cadena perpetua*, realiza *La viuda negra* (1977) (prohibida por la censura por razones de moralina y liberada con la nueva administración en 1983, para su exhibición comercial) *La tía Alejandra* (1979), *La seducción* (1980) y *Rastro de muerte* (1981). Con excepción de esta última, en la que no se le permitió hacer el más mínimo cambio al pésimo guión base de la película (la autora es amiga de quien era la “más alta autoridad” en el cine), las otras, aunque fallidas y con carencias, son películas hechas con relativa libertad y sobre todo elegidas por el propio cineasta.

En cuanto a los otros realizadores distinguidos, Felipe Cazals filma al principio del

sexenio la fallidísima *La güera Rodríguez* (1977) y un año después la ya citada *El año de la peste*. Posteriormente filma para el sector privado una serie de películas “comerciales” en torno a un cantante muy popular. Aburrido se refugia en la televisión educativa y en los últimos meses de 1982 filma *Bajo la metralla*, donde a pesar de un guión muy demostrativo, se muestra como un cineasta en plenitud de sus medios y con una gran fuerza (en el encuadre, en el manejo de los espacios, etcétera). Jaime Humberto Hermosillo realiza las ya mencionadas *Naufragio* y *Amor libre* y ante las condiciones que imposibilitan todo cine personal se lanza a buscar nuevas formas de producción.

Antes de hablar de lo que sería el “cine independiente”, nos referiremos a dos intentos que se sitúan a medio camino entre el cine industrial y el hecho completamente fuera de los canales y las normas industriales establecidas. *La viuda de Montiel* (1979) de Miguel Littin, adaptación de un cuento de Gabriel García Márquez, es una coproducción entre México, Cuba, Colombia y Venezuela, filmada totalmente en México. En la parte mexicana participan la Universidad Veracruzana, lo que marca una nueva intervención universitaria en la producción más o menos industrial, y una cooperativa de trabajadores llamada Río Mixcoac. *Bandera rota* (1978) de Gabriel Retes fue producida por esa Cooperativa Río Mixcoac formada dentro de todos los requisitos que marca la ley. Esto que aparece como alternativa queda como una experiencia solitaria por el nulo apoyo (evidentemente político) y las duras reglas del juego en la distribución y la exhibición.

De todas las compañías privadas la que más produce en esos seis años es Televisine, filial del poderoso monopolio televisivo transnacional (junto con Pemex y alguna otra, nuestras únicas transnacionales) Televisa. Inicia sus actividades precisamente en 1977 y su intención es prolongar el dominio ideológico que le permite el usufructo de la televisión (y se complementa con sus ramificaciones en la edición de libros, la publicación de periódicos y revistas, el teatro, las “caravanas artísticas que recorren la provincia” y hasta los más importantes *night clubs* de la capital). Todo parece favorecer a esta empresa. Su poder le permite un mejor trato en la exhibición (siempre por abajo del cine de Hollywood, evidentemente), posee los recursos necesarios, sus propios cuadros artísticos y técnicos, fuerza política. Por otra parte han venido moldeando las estructuras de percepción del espectador nacional por décadas y han condicionado sus gustos. Sin embargo, su producción es un fracaso.

Inician sus actividades exitosamente con *El chanfle* (1977), que se convierte en uno de los mayores éxitos de taquilla de los últimos años mediante la combinación de un popularísimo cómico de televisión, Roberto Gómez Bolaños “Chespirito” y el fútbol. Pero a *El chanfle* la sigue una serie de ruidosos fracasos, y sólo vuelven a tener éxito con *Lagunilla mi barrio* (1980) de Raúl Araiza, abordando un género que ha probado su eficacia en las películas de otros productores. Lo demás es un fracaso total: comedias, melodramas, aventuras, dramas policíacos que no le interesan a nadie. Esto es inexplicable sobre todo en el caso del melodrama, porque sus productos fílmicos son el equivalente exacto de la telenovela, cuyas fórmulas siguen probando su eficiencia y no han encontrado sustituto en el medio televisivo. Sus melodramas cinematográficos obedecen a las reglas más ortodoxas del género (personajes determinados por un preordenamiento, trascendencia, presente ya sea en Dios, la Ley Divina o el Destino, que gobierna los hechos y los personajes; éstos, perfectamente definidos son el Bien y el Mal, lo Blanco y lo Negro; todo se dirige a una esfera única en cuanto al espectador: el sentimiento, las emociones), pero al igual que los otros géneros tienen una característica en contra: su pésima factura y sobre todo su puritanismo.

Televisión es la única empresa que cumple su pacto con el gobierno para hacer un “cine familiar”, es decir un cine “apto para toda la familia”, y lo hace por interés y convicción propia, fiel a ese sentimiento pudibundo y reaccionario de la vida que define todas sus actividades. El público “mayoritario” (si bien se bebe todo lo que se le da en el medio televisivo) rechaza las películas. Prefiere ir a ver la subpornografía (debidamente podada) italiana o el cine mexicano de los otros productores privados que se sirven de la apertura iniciada en el periodo anterior para llenar sus productos de desnudos y lenguaje fuerte, productos que llenan los gustos dominantes y las necesidades del cine “popular”.

Durante el periodo que va de 1977 a 1982 los géneros son tres: el cine de cabaret, conocido como “cine de ficheras”, las películas de barrio y el cine de “mojados”. El primero se origina en el sorpresivo éxito (las mayores recaudaciones del año de su salida, 1975) de la película *Bellas de noche* (Miguel M. Delgado, 1974), que naturalmente tiene una inmediata continuación: *Las ficheras* (Miguel M. Delgado, 1976). Esta película dará el nombre a todo el género.⁵

Pero el género y el personaje de la prostituta como figura central no son nuevos. Habían tenido ya un primer auge en una etapa que va de finales de los años cuarenta a

mediados de los años cincuenta, fundamentalmente en el periodo de gobierno de Miguel Alemán, una etapa caracterizada por el derroche, los grandes negocios, las grandes obras, el enriquecimiento sin límite de los funcionarios, la corrupción. No es raro que reaparezca en una época equivalente de optimismo (por el auge petrolero), de derroche (según el presidente de la República debíamos acostumbrarnos “a la idea de ser ricos”), de enriquecimiento sin límites de los funcionarios, empresarios y demás miembros de las capas dominantes y privilegiadas, de corrupción más allá de lo imaginable.

Curiosamente es la misma casa productora del cine de cabaret de los cincuenta, Cinematográfica Calderón, la promotora de la resurrección del género. A varias razones hay que atribuir el éxito del melodrama cabaretero de los setenta que sigue la estela de las dos primeras películas: *Las del tolón*, *Noches de cabaret*, *Las tentadoras*, y así un medio centenar de títulos realizados por todos los artesanos veteranos y otros no tanto del cine nacional, algunos con un pasado respetable, como Alejandro Galindo. Incluso el Estado participa en la euforia y realiza en 1978 *Oye Salomé* del mismísimo Miguel M. Delgado, el reinventor del género; sólo que su mala conciencia lo obliga a “adecentar” el género, excluyendo los desnudos y el lenguaje fuerte con el consiguiente fracaso de taquilla.

Están el optimismo, el —aparente— antipuritanismo y el—no menos aparente— amoralismo. Personajes, situaciones y peripecias diversas parecen inspirarse en las consignas del partido oficial en el poder. El mundo del cabaret, el mundo de la prostitución es un mundo feliz (que forma parte de la “Alianza para la producción”; todos juntos: prostitutas, clientes y estafadores únicos para construir un mundo mejor), sin conflictos, sin contradicciones. Esto se prolonga en la relación que la película establece con su espectador, llevado junto con los héroes de la pantalla a un espacio-tiempo fluido, liso, gratificante y sin asperezas.

Las mismas características estructurales se encuentran en otro de los géneros de éxito: el cine de “mojados”,⁶ melodramatización con el mismo fondo de euforia optimista y, además, con una especie de complacencia patrioterica respecto de un problema tan grave como el de los cientos de miles de mexicanos que, empujados por la miseria, pasan la frontera y trabajan ilegalmente en los Estados Unidos. Si en el cabaret la joven prostituta aspira a una vida decente, el mojado o la mojada buscan “triunfar en la vida”, la mayoría de las veces vía la canción folklórica.

Las películas “de barrio” como género parecían haberse agotado en los cincuenta con los buenos ejemplos de Alejandro Galindo e Ismael Rodríguez. Este cine adquiere su sentido en la vida urbana, es decir está estrechamente ligado a una ciudad y por lo tanto a una forma particular y a una concepción de la vida urbana, a una serie de relaciones determinadas por un espacio urbano específico. Es evidente que con la transformación radical sufrida por la ciudad de México en los últimos veinte años, este tipo de realidad ya no existe sino en tanto que puro valor nostálgico-cultural y ligado con una serie de mitologías.

Sin embargo, el cine de barrio se vuelve a poner de moda a partir de *¡Que viva Tepito!* (Mario Hernández, 1980), que sigue muy claramente el modelo de cierta comedia italiana con el que se intentan renovar los estereotipos, lugares como la vecindad y el barrio, temas como la pobreza, la promiscuidad, la camaradería, la solidaridad. Se aprovecha la fuerza que estos temas tienen todavía en el inconsciente popular y se alterna el tono cómico con el melodramático. El género, en su nueva variante, no sostiene las promesas iniciales. Por un lado está la facilidad por la que se inclinan los cineastas (no olvidemos que la consigna es la rentabilidad). Por el otro, el optimismo gratificante, lo que impide obtener los resultados de la mejor comedia italiana que, golpeando, sirve de revelador social.

Hay también varios casos en que los géneros se interpenetran, en que elementos del cine de “ficheras” aparecen en el cine de “mojados”, o en que los temas del barrio se integran con el cabaret. En ninguno de los casos es provechoso ni para los productos ni para los géneros. El cine de “ficheras” y el cine de barrio son los que mejor (en el sentido comercial) aprovechan la relativa liberalización de la censura en el periodo anterior utilizando al máximo dos elementos: los desnudos y el lenguaje “fuerte” (chistes, dobles sentidos, juegos de palabras, referencias obscenas o escatológicas). Con los desnudos y el tratamiento vulgar y complaciente (además de superficial) de ciertos elementos sexuales, el espectador “popular” siente que está en una película subpornográfica italiana, sin tener que leer subtítulos y con mucha más carne, lo que no es de despreciar en tiempos de crisis y recesión. No deja de ser significativo que dentro del optimismo ambiente y en un cine dominado por la figura de la “fichera”, es decir de la prostituta, el verdadero tema privilegiado es el travestismo: hombres que se disfrazan de mujeres y viceversa, putas que se travisten de putas y artistas de putas. Y un personaje, que aparece en todas las películas de la serie bajo el nombre “La corcholata”

(interpretado por la cómica Carmen Salinas, pero el personaje aparece siempre, aunque sea con otro apodo e interpretado por otras actrices), borrachita travestida de puta — picaresca— que se las arregla en el optimismo, es el personaje-símbolo de los últimos años del cine mexicano.

NOTAS

* Tomado de la revista *Cine libre*, núm. 6, Buenos Aires, 1983.

¹ La actual Ley Cinematográfica establece que todas las salas cinematográficas del territorio nacional deben dar por lo menos un 50% de su tiempo de pantalla al cine mexicano. Operadora de Teatros, la cadena estatal da un tiempo de pantalla al cine nacional entre el 30 y 40%, porcentaje tomado en forma global, puesto que, y con excepción del periodo 70-76, muchas salas no pasan jamás una película mexicana y están dedicadas exclusivamente al material norteamericano (obviamente se trata de las mejores salas). Los llamados “circuitos independientes” no exhiben nunca una película mexicana, gracias a un amparo (*habeas corpus*) contra la ley (la excepción son las salas de provincia, sobre todo en poblados chicos donde el público prefiere el cine nacional). La más importante de estos circuitos “independientes” es la Cadena Ramírez, que al parecer pertenece realmente a Columbia Pictures y la 20th Century Fox.

² La señora López Portillo declaraba en enero de 1982, entusiasmada por el éxito económico de esta película en Francia, que la película servía para la promoción de los artistas (los actores) mexicanos en el extranjero, cuando todos hacen pequeños papeles y no son ni siquiera mencionados por las fichas técnicas francesas. Además la película cumplía una de las funciones culturales del cine, a saber “mostrar las bellezas naturales de México y enseñar a los europeos que tenemos muchas playas tan bellas como las de Acapulco”.

³ *El recurso del método* costosa producción mexicana de 30 millones de pesos (en 1977 un millón doscientos mil dólares) de los cuales no se ha recuperado un centavo. En cambio la parte francesa ha recuperado su inversión con ganancias y de la parte cubana se puede decir que plantea el asunto de inversión y recuperación en otros términos.

⁵ “Fichera” es el nombre de la prostituta que acude a bailar con los clientes en los cabaretes de segunda y tercera categorías. Éstas reciben una “ficha” por cada copa que hacen beber al cliente, al final de la noche cobran su comisión con las fichas acumuladas.

⁶ “Mojados” es el nombre de los trabajadores mexicanos que pasan la frontera y trabajan ilegalmente en los Estados Unidos. El nombre genérico viene por el hecho que todos estos trabajadores pasan la frontera a nado por el Río Bravo. En inglés se les dice entre otros nombres *wetbacks* (espaldas mojadas).