

Renovación filmica y autoritarismo en México, 1970-1976.

Revisión a la idea del Estado cineasta



Film Renewal and Authoritarianism in México, 1970-1976.

Review of the Idea of the Filmmaker State

ISRAEL RODRÍGUEZ

Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM

México

Correo: israelrr@unam.mx

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3825-974X>

DOI: 10.48102/hyg.vi58.397

Ensayo recibido: 25/03/2021

Ensayo aceptado: 22/06/2021

ABSTRACT

This article offers a new approach to the relationship between Mexican State and film industry during the presidency of Luis Echeverría. Although this issue has been addressed before, this article argues that the causal relationship established between the political crisis of the PRI regime towards the end of the 1960s and the film renovation project implemented in the 1970s needs to be rethought and made more complex. To this end, based on the analysis of newspapers and archive documents, this text intends to show that the so-called “nationalization” of cinema was in fact a desperate attempt to save from failure a complex modernization project that faced constant obstacles. The “nationalization” of Mexican cinema occurred towards the end of echeverrismo is presented more as the failure of a policy of industrial renovation than the success of a political project.

Keywords: Mexican Cinema, State Intervention, Crisis, Nationalization, Luis Echeverría, Rodolfo Echeverría.

RESUMEN

Este artículo presenta un nuevo acercamiento a la relación entre el Estado mexicano y la industria cinematográfica durante el sexenio de Luis Echeverría. Aunque este tema ha sido abordado anteriormente, el artículo sostiene que la relación de causalidad establecida entre la crisis política del régimen priista hacia finales de los sesenta y el proyecto de renovación del cine implementado en los años setenta debe ser replanteada y complejizada. Para ello, a partir de una revisión hemerográfica y documental, el presente texto pretende mostrar que la llamada “estatización” del cine fue en realidad un intento desesperado por salvar del fracaso a un complejo proyecto de modernización que durante años enfrentó constantes obstáculos. La llamada “nacionalización” del cine mexicano ocurrida hacia el final del echeverrismo se presenta más como el fracaso de una política de renovación industrial que como el éxito de un proyecto político.

Palabras clave: cine mexicano, intervención estatal, crisis, nacionalización, Luis Echeverría, Rodolfo Echeverría.

INTRODUCCIÓN

La historia de lo que ocurrió con la relación entre cine y Estado durante el gobierno de Luis Echeverría suele estar cargada de mitos o de verdades a medias. Sentencias generalizadoras, como que el echeverrismo nacionalizó el cine mexicano o que la transformación ocurrida durante ese sexenio fue una respuesta a la crisis política de 1968, han limitado la posibilidad de entender la compleja historia de un programa de renovación industrial que terminó convertido en una política gubernamental de control del cine.¹ A diferencia de lo que comúnmente se plantea cuando se

¹ Aunque el libro pionero de Paola Costa, *La “apertura” cinematográfica: México 1970-1976* (Puebla: UAP, 1988) ofrece ya elementos para poner en duda las ideas del proyecto estatizador y del cine echeverrista como consecuencia del movimiento estudiantil de 1968, estas ideas permean desde estudios clásicos como Charles Ramírez Berg, *Cinema of Solitude: a Critical Study of Mexican Film*,

habla de aquella etapa de “nacionalización”, una revisión de los proyectos y los debates políticos de aquel momento nos muestra más una historia de imposibilidad gubernamental para reconducir una industria que de una política de nacionalización por decreto.

El presente artículo sostiene, en primer lugar, que la automática relación de causalidad establecida entre la crisis política del régimen priista hacia finales de los sesenta y el proyecto de renovación del cine debe ser replanteada, o por lo menos matizada, a la luz del conocimiento de la larga historia de la relación entre el Estado y esta industria y de los intentos previos emprendidos por el gobierno para transformarla. En segundo lugar, se pretende mostrar que, a pesar de que hacia el final del sexenio echeverrista la política cinematográfica se mostró como un ejemplo de autoritarismo, la llamada “estatización” del cine fue en realidad un intento desesperado por salvar del fracaso a un proyecto de modernización que durante años enfrentó un sinnúmero de obstáculos.

El texto se divide en cuatro partes. Para comprender por qué la crisis estructural que experimentó el cine mexicano hacia la década de los sesenta significaba un problema para el Estado, iniciamos con una descripción mínima de la estructura y el desarrollo histórico de esta industria hasta 1970. En segundo lugar,

1967-1983 (Austin: University of Texas, 1992) hasta acercamientos recientes como Iris Pascual Gutiérrez, “La reformulación del autoritarismo mexicano durante la presidencia de Luis Echeverría (1970-1976). La política cinematográfica como ejemplo”, *Millars: Espai i historia* 41, núm. 2 (2016). Ciertamente han matizado ya esta visión superficial autores reconocidos como David Maciel, “Cinema and the State in Contemporary Mexico, 1970-1999”, en *Mexico's Cinema: A Century of Film and Filmmakers*, eds. David Maciel y Joanne Hershfield (Wilmington: Scholarly Resources, 1999); Alejandro Pelayo Rangel, “Una nueva política cinematográfica durante el sexenio de Luis Echeverría”, en *Miradas al cine mexicano* (México: Secretaría de Cultura, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2016) y Eduardo de la Vega Alfaro, “Del neopopulismo a los prolegómenos del neoliberalismo: la política cinematográfica y el ‘nuevo cine mexicano’ durante el período 1971-1982”, en *El Estado y la imagen en movimiento. Reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano*, eds. Cuauhtémoc Carmona Álvarez y Carlos Sánchez Sánchez (México: Instituto Mexicano de Cinematografía, 2012).

basándonos en material de archivo y en hemerografía de la época, exponemos en qué consistió en realidad el proyecto de renovación fílmica emprendido por el gobierno de Luis Echeverría y analizamos cuáles fueron los problemas que este proyecto enfrentó. En tercer lugar, exponemos los conflictos que llevaron al gobierno echeverrista a cambiar su programa original y a romper definitivamente con una parte del sector empresarial de esta industria. Por último, analizamos cuáles fueron las consecuencias inmediatas de ese rompimiento en las postrimerías de aquel sexenio.

ANTECEDENTES MÍNIMOS: CINE Y ESTADO HASTA 1970

A grandes rasgos, podemos decir que la industria cinematográfica mexicana hacia finales de los sesenta era la suma de una serie de empresas e instituciones dependientes todas de un solo organismo estatal: el Banco Nacional Cinematográfico (BNC). Casas productoras, empresas distribuidoras, compañías exhibidoras, empresarios, creadores, trabajadores, instalaciones..., hacia finales de aquel decenio todos giraban en torno a las decisiones tomadas en ese Banco dependiente de la Secretaría de Gobernación. Como veremos ahora, esta situación fue producto de un largo proceso de centralización que, a su vez, fue el resultado de la continua intervención económica y política del Estado en el cine nacional desde la década de los cuarenta.

Si bien es cierto que la suerte del cine mexicano nunca estuvo ajena al apoyo del Estado,² fue en el contexto de la segunda mitad de los años cuarenta cuando la intervención estatal resultó determinante para sostener una industria que durante la Segunda Guerra Mundial había crecido de manera desmesurada.³ Gracias

² Rosario Vidal Bonifaz, *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del Estado en México (1895-1940)*. México: Porrúa, 2010.

³ Francisco Peredo Castro, "Las intervenciones gubernamentales como estrategia de crecimiento y supervivencia durante la segunda guerra mundial y la post-

en gran medida al apoyo estatal, los años cuarenta vieron nacer los principales elementos estructurales de esta industria: los Estudios Churubusco (1945) y las distribuidoras Películas Mexicanas, S. A. de C. V. (PelMex, 1945) y Películas Nacionales, S. de R. L. (PelNal, 1947). Finalmente, el 12 de agosto de 1947, tras dos años de observar problemas para mantener el ritmo de producción, el gobierno decidió intervenir en los mecanismos de financiamiento de esta industria y se convirtió en el socio mayoritario del Banco Cinematográfico, que desde esa fecha cambió su nombre a Banco Nacional Cinematográfico, transformando al Estado en la principal fuente crediticia del cine nacional.⁴

Pero fue durante el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) cuando la historia de intervención estatal en el cine tomó un nuevo rumbo.⁵ En 1953, el director del BNC, Eduardo Garduño, elaboró un ambicioso plan –conocido como Plan Garduño– con el que se intentó centralizar y organizar a productores y distribuidoras. Entre otros puntos, el plan establecía un mecanismo para el otorgamiento de créditos que marcaría la relación cine-Estado por los siguientes diez años: a partir de 1953 los créditos solicitados por las casas productoras serían proporcionados a las compañías distribuidoras y éstas los entregarían a los productores. Con este mecanismo se intentaba que las distribuidoras gestionaran los créditos con base en sus conocimientos de los mercados y de la relación entre el costo de producción de una cinta y su potencial de recuperación. Para decidir sobre la viabilidad de estos créditos se creó una Comisión de Anticipos integrada por el director

guerra, 1940-1952”, en *El estado y la imagen*, eds. Carmona Álvarez y Sánchez Sánchez.

⁴ El Banco había surgido el 23 de diciembre de 1941 con participación mayoritaria de la iniciativa privada. Emilio Rabasa, *La realidad del cine en México: problemas y soluciones* (México: edición del autor, 1969), 8-9.

⁵ Para una excelente síntesis de este periodo de intervención estatal véase Arturo Garmendia, “Del monopolio de la exhibición a la estatización (ineficiente) de la industria (1952-1964)”, en *El estado y la imagen*, eds. Carmona Álvarez y Sánchez Sánchez, 137-162.

del Banco y los gerentes de las compañías distribuidoras. Sin embargo, como el mismo plan permitió que distintos productores compraran las acciones de las compañías distribuidoras que no pertenecieran al Estado, al final se configuró una situación en la que estos empresarios controlaban a las distribuidoras y, por lo tanto, a la Comisión que decidía sobre los créditos que ellos solicitaban.⁶ En resumen, a partir de 1953 y hasta 1965 la mayor parte de la producción de cine mexicano se basó en un sistema en el que los productores gestionaban los créditos de una institución fiduciaria sostenida con dinero público.

Los resultados del Plan Garduño fueron decisivos para el cine nacional. Por un lado, el mecanismo ideado para asegurar la continuidad de la producción dio resultado y durante más de diez años logró mantenerse el volumen de cintas realizadas. Sin embargo, este esquema creó una situación que algunos defendieron como necesaria y otros calificaron como un auténtico círculo vicioso.⁷ Se optó por un sistema que permitía a la industria sobrevivir con base en sus mercados cautivos, pero que limitaba casi por completo su crecimiento y su capacidad de transformación: se estableció un precio de entrada congelado desde 1953, se combatió el alza de precios mediante el abaratamiento del costo de las cintas y se redujo el tiempo de rodaje de las películas. Además, para garantizar el trabajo a sus agremiados, los sindicatos establecieron una “política de puertas cerradas”, factor que terminó por impedir el necesario relevo creativo. Como resultado de este plan de producción a bajo costo, el cine mexicano logró producir cada año un centenar de películas que, justo es decirlo, durante la década de los cincuenta contaban todavía con el público suficiente para amortizar los costos de producción y obtener las ganancias necesarias para mantener a flote la industria.

⁶ Costa, *La “apertura” cinematográfica*, 55.

⁷ Las distintas posiciones de este debate pueden verse en *La situación industrial I: el plan Garduño*, episodio 36, “Los que hicieron nuestro cine”, dirigido por Alejandro Pelayo Rangel, 1995, vhs.

Sin embargo, más que por la implementación del famoso Plan, la administración de Garduño se caracterizó por sus fallidos intentos de mediación entre los distintos sectores de la industria, pues había una evidente contradicción entre el grupo empresarial de los productores –que deseaba mantener un elevado ritmo de producción y una ulterior recuperación– y el grupo de los exhibidores –que no deseaba sacrificar su propio negocio para apoyar a la industria filmica local–.⁸ El conflicto duró toda la administración de Garduño, quien logró navegar con dificultad los últimos años de su gestión entre un número cada vez mayor de presiones: por un lado, el sindicato y los productores, que exigían no disminuir la producción; por el otro, las distribuidoras internacionales, que hacia finales de la década comenzaron a reportar menores ingresos, y por último, las exhibidoras, renuentes siempre a proyectar en México un cine que cada vez atraía menos público.

La última etapa de la administración de Garduño y los primeros años de su sucesor, Federico Heuer, fueron testigos de dos intentos más del Estado por solucionar los problemas de esta industria: la compra por parte del Estado de los Estudios Churubusco (1958) y de las compañías exhibidoras (1960).⁹ Sin embargo, a pesar de estas iniciativas, el deterioro de la industria parecía inevitable. La producción regular de películas sufrió en 1960 una estrepitosa caída que daría origen a una serie casi ininterrumpida de conflictos obrero-patronales, pues en cada renegociación del contrato colectivo de trabajo entre el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) y la Asociación de Productores de Películas Mexicanas (APPM) salía a la luz la imposibilidad de

⁸ Andrew Paxman, “Cooling to Cinema and Warming to Television: State Mass Media Policy”, en *Dictablanda: Politics, Work, and Culture in Mexico, 1938-1968*, eds. Paul Gillingham y Benjamin Smith (Durham, NC: Duke University Press, 2014), 299-320. Miguel Contreras Torres, *El libro negro del cine mexicano* (México: edición del autor, 1960).

⁹ David R. Maciel, “La sombra del caudillo: el cine mexicano y el Estado en la década de los sesenta”, en *El estado y la imagen*, eds. Carmona Álvarez y Sánchez Sánchez, 195-196.

asegurar la materia de trabajo y mucho menos de mejorar las condiciones salariales.¹⁰

Ante la difícil situación que para 1960 daba las primeras señales de convertirse en una crisis general, Federico Heuer intentó promover la discusión de una nueva ley cinematográfica que, entre otras cosas, proponía ampliar la participación del Estado en la producción, distribución y exhibición de películas.¹¹ Entre las propuestas principales de esta ley se encontraba el fomento para la creación de nuevas compañías productoras para revertir la concentración de la producción en manos de los integrantes de la APPM. Sin embargo, aunque el proyecto fue aprobado en la Cámara de Diputados, las presiones empresariales y periodísticas fueron suficiente motivo para que el Senado de la República lo congelara de forma indefinida.¹²

Al final de su gestión, Heuer se dio a la tarea de escribir un balance detallado de los problemas a los que se enfrentó como director del BNC y propuso una serie de medidas que su sucesor debía considerar si quería solucionar la urgente situación. En su estudio, Heuer planteaba que el principal problema era que la progresiva participación económica estatal no se había traducido en un control efectivo de la industria ni en medidas que ampliaran los mercados del cine nacional. Por el contrario, según Heuer, para los años sesenta el BNC se encontraba ante la desconcertante realidad

de no poder siquiera seleccionar las películas que debe financiar [...]. Los productores son los que reciben el crédito del Banco y también quienes lo otorgan, actuando como juez y parte al emitir

¹⁰ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano* (México: IMC, 1998), 210 y 234.

¹¹ Maciel, “La sombra del caudillo”, en *El estado y la imagen*, 93.

¹² Scott L. Baugh, “Developing History/Historicizing Development in Mexican Nuevo Cine Manifestoes around ‘la Crisis’”, en *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* 34, núm. 2 (2004), 25-37. Project MUSE, 25 ss.; Fernando Mino Gracia, “Crisis, censura y búsquedas de la industria del cine mexicano en los años cincuenta. El caso de sombra verde de Producciones Calderón”. *Historia Mexicana* 69, núm. 1 (2019), 73-79.

voto sobre los créditos que ellos mismos solicitan. Y la razón se encuentra en el sistema de crédito creado al amparo del llamado Plan Garduño, [...] con el cual se financian solo historias vulgares y películas de ínfima calidad artística.¹³

Por ello, en primer lugar, Heuer señalaba que era necesario un cambio que permitiera superar aquel sistema de otorgamiento de créditos y, en segundo lugar, anotaba como impostergable la necesidad de que el BNC constituyera un fondo especial para producir cintas de mayor calidad, aun si éstas no contaban con una prospectiva comercial segura. En síntesis, Heuer planteaba abiertamente una idea que poco a poco adquiriría fuerza en las dependencias oficiales: que para superar la crisis económica en el cine el Estado no debía limitarse a sostener a la industria cinematográfica, sino que debía controlarla y transformarla.

Cuando en 1964 Heuer dejó su puesto al frente del BNC la situación ya era grave: a la pérdida de los mercados mexicano y latinoamericano vino a sumarse una considerable disminución del público en Estados Unidos y la competencia avasallante de la televisión. En esas condiciones, el 15 de diciembre Heuer entregó su carta de renuncia a Luis Echeverría, secretario de Gobernación y, por lo tanto, presidente del Consejo de Administración del BNC. En junio de 1965, en la sesión plenaria de ese Consejo en la que se llevó a cabo el cambio de administración, el mismo Echeverría, tras exaltar la labor de Heuer, dijo que la contribución de este funcionario había “permitido ya planear una reestructuración de la industria cinematográfica”.¹⁴

En esa misma sesión se aprobó la designación del nuevo director, Emilio Óscar Rabasa, un joven abogado proveniente de una conocida familia de diplomáticos y experto en cuestiones relacio-

¹³ Federico Heuer, *La industria cinematográfica mexicana* (México: edición del autor), 1964, 185.

¹⁴ “Acta número 236 del Consejo de Administración del Banco Nacional Cinematográfico”, Archivo General de la Nación, Secretaría de Gobernación, DGIPS, Caja 1446 A, exp. 38, 24.

nadas con la acción del Estado como agente crediticio. Como era de esperarse, Rabasa intentó poner en marcha las recomendaciones de su antecesor: liberar al BNC de las compañías productoras y enfocar parte de su labor en la producción de un cine de mejor calidad. Para ello, en septiembre de 1965 el BNC publicó su nuevo Reglamento para el Otorgamiento de Créditos que eliminaba de un plumazo la controvertida Comisión de Anticipos controlada por los productores y creaba en su lugar una Comisión de Operaciones integrada en su totalidad por funcionarios públicos.¹⁵ Aunque en la primera página del Reglamento se aclaraba que no se trataba “de limitar a las empresas productoras y por ningún motivo se dictan prohibiciones o resoluciones que interfieran en sus planes de filmación”,¹⁶ gran parte del documento presentaba normas que implicaban un control férreo de los recursos del BNC.

Sin embargo, la aplicación del Reglamento no resultó sencilla. Con la publicación de estas medidas se inauguró un periodo de tensión que marcó toda la administración de Rabasa. Entre 1965 y 1970 se sucedieron continuos enfrentamientos entre el director del BNC y los principales productores de cine, con Gregorio Walerstein, Alfonso Rosas Priego y Raúl de Anda a la cabeza. Fue en este periodo cuando, por primera vez, los productores amargaron públicamente con retirar sus inversiones o con producir fuera de la industria nacional, lo que crearía un fuerte problema de desempleo. En la prensa nacional se hablaba por lo común de la “rebelión” contra el BNC y de los intentos de Rabasa por “disciplinar” a los productores.¹⁷

¹⁵ En esta comisión, presidida por el director del Banco, estaban los representantes de las secretarías de Hacienda e Industria y Comercio, del Banco de México y de la Dirección de Cinematografía.

¹⁶ Banco Nacional Cinematográfico. Reglamento para el Otorgamiento de Créditos. México, 1965, 5.

¹⁷ “Está en peligro la hegemonía del sistema bancario industrial”, *El Sol del México*, 9 de julio de 1966; “El licenciado Rabasa es cabeza de turco”, *El Universal*, 13 de julio de 1966; “Rebelión por ahora... después algo más”, *El Universal*, 9 de julio de 1966.

La confrontación se hizo cada vez más evidente, y el trabajo constante de los funcionarios encargados del cine nacional para renovar la industria y disminuir la influencia de los viejos productores era muestra de ello. Recogiendo sin duda muchos de los planteamientos de renovación industrial propuestos en 1961 por el grupo Nuevo Cine,¹⁸ la burocracia cinematográfica albergada en la Secretaría de Gobernación llevó adelante, entre 1964 y 1970, varios intentos por transformar a la industria: se impulsaron dos concursos de cine experimental (1965 y 1967) con los cuales se logró introducir a nuevos directores en los sindicatos,¹⁹ se creó un fondo destinado a financiar la realización de películas “de aliento” a las cuales se decidió otorgar “un franco trato preferencial en cuanto a su producción, promoción, distribución y exhibición”,²⁰ y a mediados de 1966 se convocó al Primer Concurso Nacional de Argumentos y Guiones gracias al cual se logró la filmación de *Los caifanes* (Juan Ibáñez, 1967), con cuyo éxito se intentó demostrar que una cinta con un tema novedoso, basada en un guion de calidad y con actores desconocidos podía ser más exitosa que cualquier obra de la industria estandarizada.²¹

En medio de ese ambiente, en agosto de 1969 Emilio O. Rabasa presentó al secretario de Gobernación un informe de la si-

¹⁸ Baugh, “Developing History/Historicizing”, en *Film & History*.

¹⁹ Israel Rodríguez, “Sobre lo experimental en el cine mexicano de los años sesenta”, en *Genealogías del arte contemporáneo en México*, ed. Rita Eder (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015), 132-143.

²⁰ Rabasa, *La realidad del cine*, 19-20. Bajo este esquema se produjeron entre 1965 y 1969 cintas como Luis Alcoriza, *Tarahumara*, dir. por Luis Alcoriza (1965; México: Matouk, 1995), DVD; Servando González, *Viento negro*, dir. por Servando González (1965; México: Producciones Yanco, 1965), DVD; Carlos Velo, *Pedro Páramo*, dir. por Carlos Velo (1967; México: Clasa Films Mundiales, Producciones Barbachano Ponce, 1967), DVD; Arturo Ripstein, *Los recuerdos del porvenir*, dir. por Arturo Ripstein (1969; México: Imperial Films International, 1969), DVD.

²¹ Rosario Vidal Bonifaz, *Cinematográfica Marte: historia de una empresa filmica sui géneris*. México: Secretaría de Cultura, Cineteca Nacional, 2017, 9 ss.

tuación en que dejaría a la industria cinematográfica. Según el aún director del BNC, para finales de la década todas las dependencias presentaban serias dificultades: los Estudios Churubusco tenían problemas financieros como resultado de los crecientes costos de operación y de la escasez de producción, “por lo que –decía– se encuentran actualmente luchando por su sobrevivencia”.²² En lo referente a la distribución, apuntaba que “las empresas vienen confrontando desde hace varios años serios problemas comunes por no lograr mantener a un nivel adecuado y costeable los ingresos provenientes del material que distribuyen”.²³ Frente a este desolador panorama, Rabasa, al igual que su antecesor, destacaba la imperiosa necesidad de ampliar los mercados del cine mexicano y de apostar por nuevas casas productoras que renovaran el tipo de cine que se ofrecía al público. Como veremos enseguida, a partir de 1971 el grupo político cercano a Luis Echeverría, que había dado un meteórico salto desde las oficinas cinematográficas a los principales puestos de la administración federal, intentaría continuar y acelerar este proceso de transformación que, con resistencias y tropiezos, se había comenzado desde el sexenio anterior.

PUERTAS ABIERTAS.

ORIGEN Y FRACASO DEL PROYECTO FÍLMICO ECHEVERRISTA

Cuando en 1969 Luis Echeverría fue “destapado” como candidato presidencial las felicitaciones de los productores cinematográficos inundaron los diarios. Sin embargo, como hemos podido ver, Echeverría estaba muy lejos de ser el aliado que estos empresarios deseaban. Como ocurrió en otros momentos y espacios de su campaña presidencial, el candidato no esperó a ganar las elecciones

²² Rabasa, *La realidad del cine*, 22-23.

²³ Rabasa, *La realidad del cine*, 71; “Carta de Emilio Rabasa a Luis Echeverría, secretario de Gobernación, México, 6 de mayo de 1966”, Archivo General de la Nación, DGIPS, Caja 1446, exp. 26, f. 45.

nes para dejar clara su postura y en un discurso pronunciado en agosto de ese año en los Estudios Churubusco “subrayó su decisión de poner fin a los conflictos que están impidiendo el progreso de nuestro cine”.²⁴ Aunque en aquella ocasión el ambiente festivo limitaba al candidato, su expresa intención de terminar con el estancamiento del cine dejaba ver que venían grandes cambios para esa industria. Algunos meses después, el 15 septiembre de 1970, esos cambios comenzaron a gestarse. Ese día, Gustavo Díaz Ordaz llamó a Los Pinos a Rodolfo Echeverría Álvarez –actor de cine, dirigente sindical, legislador y hermano del ya para entonces presidente electo– y le pidió que sustituyera en la dirección del BNC a Emilio O. Rabasa.²⁵

En la prensa la noticia de la designación de Rodolfo Echeverría al frente del BNC corrió como agua y, como en el caso de su hermano, el nuevo dirigente del cine nacional recibió el apoyo de todos los sectores de la industria. Sin embargo, como había ocurrido con el candidato presidencial, Rodolfo Echeverría pronto dejó en claro que no tenía intención de mantener al cine mexicano en la situación en la que se encontraba. Cuatro meses después de asumir su puesto en el BNC, el 21 de enero de 1971, Echeverría citó en los Estudios Churubusco a los miembros de esta industria y les leyó un documento titulado Plan de Renovación de la Industria Cinematográfica Mexicana.

Por lo general se ha planteado que el Plan de Renovación presentado por Rodolfo Echeverría era una propuesta novedosa o radical sobre la forma de organización del cine nacional, que asimilaba al ámbito cinematográfico la política de “apertura democrática” de la presidencia o que en este documento se sentaban las bases de la “estatización” del cine mexicano. Nada más lejos de la realidad. Una revisión de las propuestas contenidas en ese docu-

²⁴ Vicente Vila, “Regaño oficial”, *Siempre!* 857, 26 de noviembre de 1969.

²⁵ “Entrevista de Paola Costa a Rodolfo Echeverría, 17 de septiembre de 1980”. Programa de Historia Oral, Museo Nacional de Antropología.

mento muestra que aquella mañana el nuevo director del BNC no hizo más que anunciar que pondría en marcha las propuestas de sus antecesores. Tras hacer el obligado recuento de la participación económica del Estado, Echeverría anunció que la meta principal de su gestión sería “la superación de la calidad del cine mexicano, que debe alcanzar niveles artísticos con miras a la conquista de mercados hasta la fecha vírgenes, a la vez que impulsar al cine meramente comercial, base y sustento de nuestra actividad industrial”.²⁶ Es decir, se trataba de impulsar de nuevo un equilibrio que permitiera un aumento paulatino del “cine de calidad” —término nunca aclarado— sin descuidar las cintas comerciales que significaban la mayor fuente de trabajo. Por ello, como se había hecho desde la gestión anterior, se aclaraba a los productores que la reforma que se aplicaría “no limitará en forma alguna a las empresas productoras y, consecuentemente, por ningún motivo se dictarán prohibiciones o resoluciones que restrinjan sus actividades”.²⁷

Entre propuestas que incluían la recapitalización de las distribuidoras y la construcción de nuevas salas de cine, el plan incluía una estrategia para sacar a los Estudios Churubusco de la situación de desempleo y subutilización en la que se encontraban. Se anunció entonces un programa de coproducción entre los estudios y empresas nacionales y extranjeras. Aunque por lo común se ha dicho que el Estado optó por desplazar a los productores que no participaran en su proyecto, si nos atenemos a lo presentado en este plan, lo que en su origen se propuso fue que los Estudios Churubusco aportaran sus servicios como parte de la coproducción entre el Estado y aquellos empresarios que apostaran por un cine temática y formalmente más arriesgado.

Es importante anotar que, aunque es posible encontrar ciertos elementos comunes entre los planes presentados por el director

²⁶ “Discurso pronunciado por el lic. Rodolfo Echeverría, director del Banco de Cine”, AGN, DGIPS, caja 1313 A, exp. 2.

²⁷ “Discurso pronunciado por el lic. Rodolfo Echeverría, director del Banco de Cine”, AGN, DGIPS, caja 1313 A, exp. 2.

del BNC y los planteamientos de quien ocupaba la presidencia, en un inicio no es posible establecer dependencia alguna de este proyecto con los planteamientos políticos del régimen. De hecho, como hemos señalado, las propuestas de Rodolfo Echeverría tenían una historia que iba mucho más allá de las necesidades políticas de la nueva administración. Por ello, sería erróneo asumir, como se hace por lo general,²⁸ que la apertura a las nuevas generaciones de cineastas fue sólo una copia del proyecto político echeverrista en el terreno de la cinematografía y una consecuencia directa de la crisis política de 1968. Más que subordinarse de inmediato a los designios oficiales, el plan de reajuste cinematográfico pareció servirse de la retórica juvenilista del nuevo régimen para reactivar una propuesta que se había intentado ejecutar sin éxito desde la década anterior.

Como era de esperarse, dentro del plan de Rodolfo Echeverría el punto concerniente a la necesaria transformación de las formas de producción era uno de los más delicados. En este renglón resulta significativo observar que el Reglamento para el Otorgamiento de Créditos que Rabasa había elaborado en 1965 no fue modificado, sino ratificado y puesto en marcha. Para ello se llevó adelante un proceso de revisión de los problemas existentes y se comenzó a implementar una rígida fiscalización y un intenso programa de cobros para eliminar las prácticas que tenían al sistema financiero en aprietos. De acuerdo con el periodista Vicente Vila, tras la puesta en marcha del plan comenzó a exigirse a los productores que saldaran las deudas pendientes con el BNC, “gracias a lo cual —decía el reportero— hoy se paga lo que antes se decía impagable”.²⁹ Si cinco años antes los empresarios habían logrado aplazar el pago de sus deudas argumentando que sin ellos los Estudios se detendrían, ahora, con la constante promoción de las instalaciones para aumentar los servicios que prestaban a produc-

²⁸ Pascual Gutiérrez, “La reformulación del autoritarismo”, 16-25.

²⁹ Vicente Vila, “Cuentas claras”, *Siempre!* 934, 19 de mayo de 1971.

toras extranjeras, con el inicio de las labores de los Churubusco como casa productora y la paulatina incorporación de nuevos empresarios, esa amenaza no parecía, al menos de momento, una preocupación para el Estado. Por ello, durante 1971 el Plan de Renovación marchó lento, pero sin muchos aspavientos. En aquel año se incorporaron a la industria 16 compañías y debutaron 14 directores.³⁰

Sin embargo, en 1972 los productores comenzaron a quejarse, no sin razón, de la falta de financiamiento y de la preferencia oficial hacia las nuevas casas productoras. Uno de los empresarios más importantes, Gregorio Walerstein, expuso apenas iniciado el año que muchas compañías productoras nacionales se hallaban en receso desde hacía tiempo, “esperando ver cómo se desenvuelve la industria”.³¹ Una vez que Walerstein hizo público que su compañía no estaba produciendo, el resto de los empresarios decidió seguirlo y las notas comenzaron a aparecer una tras otra.³² En la prensa cinematográfica la actitud de los productores era el tema recurrente y las posiciones se polarizaban de modo gradual. El tono de las notas fue subiendo mientras avanzaba el año y los niveles de producción no aumentaban. Como era de esperarse, los ataques entre dirigentes sindicales y productores comenzaron a llenar las páginas de prensa dedicadas al cine nacional. Para abril parecía ya no haber marcha atrás cuando Jorge Durán Chávez, líder de la Sección de Técnicos y Manuales del STPC, acusó sin ambages a la APPM de sabotear la industria y no dar trabajo a sus agremiados.³³

³⁰ Rodolfo Echeverría, *Primer informe general de la actividad cinematográfica en el año de 1971 relativo al Banco Nacional Cinematográfico S. A. y sus filiales*, México: Banco Nacional Cinematográfico, 1972, 51-52.

³¹ Agustín Salomón, “Walerstein dice que no se ha nivelado el ritmo entre producción y exhibición”, *Excelsior*, 9 de enero del 1972, 9.

³² Agustín Gurezpe, “Compañías cinematográficas mexicanas están descapitalizadas”, *Excelsior*, 26 de febrero de 1972.

³³ “Fernando de Fuentes: Durán Chávez no debe atacar por sistema a los productores”, *Novedades*, 18 de abril de 1972.

Aunque los productores negaron sin cesar que existiera tal sabotaje,³⁴ lo cierto era que comenzaba una lenta retracción de las inversiones que, según los propios empresarios, se debía a factores únicamente económicos y no a un boicot al plan de reestructuración. Sin embargo, ante la disminución constante de trabajo para el STPC, las producciones realizadas por los Estudios Churubusco fueron en aumento. Si en 1971 la empresa estatal había producido sólo dos cintas, este número ascendería a 16 al finalizar 1972.³⁵ Entrevistado años después sobre esta situación, Maximiliano Vega Tato, gerente de la productora estatal Corporación Nacional Cinematográfica (Conacine), recordaba: “El Estado respondió a esta problemática interviniendo, primero de una manera más moderada, invitando a nuevos productores que tuvieran una concepción diferente del papel del cine, pero esto fue claramente insuficiente”.³⁶ De esta forma, apenas un año después de la puesta en marcha del plan de reestructuración, el Estado se encontraba de nuevo ante la disyuntiva de dar marcha atrás en sus planes y volver a apoyarse en los productores tradicionales o continuar con su estrategia. En este difícil contexto, un hecho resultó decisivo para el futuro de las relaciones entre cine y Estado en los siguientes años: la intervención directa de Luis Echeverría mediante una sonada declaración hecha durante su viaje a Chile.

Como parte de la visita de Luis Echeverría a la III Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo, celebrada en Santiago desde la segunda semana de abril de 1972, Rodolfo Echeverría organizó una semana de cine mexicano en Santiago y acordó un encuentro en el que los nuevos creadores incorporados

³⁴ Carl Hillos, “Fernando de Fuentes: Durán Chávez no debe atacar por sistema los productores”, *Novedades*, 19 de abril de 1972.

³⁵ Las estadísticas de producción se obtuvieron de los informes anuales del BNC y puede consultarse una versión sintética de los mismos en García Riera, *Breve historia*.

³⁶ Pelayo Rangel, “Una nueva política”.

a la industria presentaran al presidente los avances del proyecto.³⁷ Fue en aquella entrevista que Luis Echeverría –conocedor de las tensiones que aumentaban al interior de la industria– decidió dar un espaldarazo contundente al director del BNC: “aquí el licenciado Landa –dijo– es el director del Banco y el único mandamás de todos los organismos que dependen de él y, además, es el hermano mayor del presidente. Él tiene la sartén por el mango para corregir los defectos”.³⁸ En ese momento, con un improvisado discurso el presidente lanzó una declaración que seguramente iba dirigida no a los creadores presentes en la sala, sino a quienes en México continuaban resistiéndose a la transformación de la industria. “Ya es tiempo –afirmó– de abandonar la tesis de que las películas de mala calidad satisfacen al pueblo [...], debemos hacer un cine que sea el auténtico reflejo de nuestro país. Porque un cine que miente es un cine que embrutece y empobrece el alma nacional y nos llena de desprestigio ante propios y extraños”.³⁹

Las palabras pronunciadas por Echeverría ocuparon todas las secciones de cine de los diarios mexicanos. Después de que se diera a conocer la contundencia con la que el presidente había mostrado su apoyo público a Rodolfo Echeverría, todos los sectores se alinearon, o por lo menos eso expresaron. Los productores, hasta ese momento inmersos en una batalla de acusaciones contra los líderes sindicales, aseguraron haber enviado un telegrama personal al presidente informándole que esta vez había condiciones para elevar la calidad del cine mexicano.⁴⁰ Los directores, que habían tenido una fuerte resistencia a abrir las puertas de su

³⁷ “Aprovechando el viaje de LEA, festival de cine mexicano Santiago de Chile”, *Diario de la Tarde*, 13 de abril de 1972.

³⁸ Rodolfo Echeverría llevaba el apellido Landa como parte de su nombre artístico. Sobre el encuentro con Luis Echeverría, véase Alberto Isaac, “¿De qué sirvió el viaje de los cineastas a Chile?”, *Esto*, 28 de abril de 1972.

³⁹ Vicente Vila, “Palabras y compromisos”, *Siempre!* 984, 3 de mayo de 1972.

⁴⁰ “Los productores dicen que ya no hace falta reunirse con el presidente”, *El Heraldo*, 28 de abril de 1972.

sindicato a los nuevos realizadores,⁴¹ informaron también que su sección sindical tenía ya un plan elaborado para incorporar nuevos elementos.⁴²

Pero, más allá de la importancia del apoyo político y mediático que el presidente dio a su hermano, fue otro auxilio el que resultó determinante para el proyecto de Rodolfo Echeverría: el recurso económico que se obtuvo para llevar adelante esta renovación.

En aquella entrevista –recordaba Rodolfo Echeverría– estaba presente el entonces secretario de Hacienda, licenciado Hugo Margáin, y se le dieron instrucciones para que se apoyarán las resoluciones que había adoptado el consejo del Banco Cinematográfico en materia de reestructuración cinematográfica, y a partir de ahí se vivió una segunda etapa en la época de la reestructuración. Fue muy importante porque se recibieron apoyos definitivos.⁴³

A partir de aquel viaje, con el soporte político y económico del gobierno, es posible observar en los discursos de Rodolfo Echeverría un paulatino acercamiento a la retórica del régimen. Las que antes eran declaraciones de apertura a diferentes temas y anuncios para que nuevos empresarios y jóvenes directores se incorporaran a la industria se convirtieron de forma progresiva en llamados enérgicos a que los jóvenes creadores cumplieran con “la misión histórica que les correspondía”. El director del BNC pasaba gradualmente de su papel original de modernizador de una industria cultural a posicionarse –junto a su hermano– como crítico cinematográfico, consejero creativo y guía moral que señalaba el

⁴¹ Por ejemplo, las declaraciones emitidas por Rogelio González, líder de la sección de directores en “Ningún director debutante que sea financiado por el sector oficial podrá ingresar al sindicato”, *Excelsior*, 23 de junio de 1972.

⁴² “Entregarán al presidente plan de trabajo cinematográfico”, *El Nacional*, 28 de abril de 1972.

⁴³ “Entrevista de Paola Costa a Rodolfo Echeverría, 17 de septiembre de 1980”, Programa de Historia Oral, Museo Nacional de Antropología.

rumbo correcto que debía seguir el cine nacional. A partir de ese momento, desde las oficinas gubernamentales comenzó a hacerse un llamado para que los creadores de cine realizaran obras que reflejaran la realidad social del país, para que hicieran un cine “en el que la inteligencia de la sociedad haga una apuesta histórica en favor de la libertad y en contra de la servidumbre, ya no un cine oportunista, que no quiere sino agradar y para conseguirlo recurrirá a todos los artificios de la artesanía y a la corrupción de los géneros”.⁴⁴

Aunque al inicio de su gestión Rodolfo Echeverría había asegurado que la realización del cine comercial era esencial para la industria fílmica nacional, dos años después rechazaba la idea de que el Estado continuara financiando ese cine que ahora tachaba de “hueco, vacío, escapista, totalmente alejado de la entraña nacional”.⁴⁵ De este modo, lo que en un inicio se presentó como un programa de transformación que reafirmaba la libertad de los creadores se fue convirtiendo en la exigencia de un tipo específico de cine solicitado por el primer mandatario. Para sellar de cara al público esta nueva alianza, se decidió que a partir de 1973 el presidente de la república entregaría en persona los premios Ariel a lo mejor del cine nacional y que esta ceremonia se realizaría en la residencia presidencial.⁴⁶

Desde la primera entrega del Ariel organizada en Los Pinos, ésta se convirtió en el espacio predilecto para que los representantes de los distintos sectores de la industria presentaran su postura ante el presidente y en el que éste dictaba el camino que debía se-

⁴⁴ Rodolfo Echeverría, *Segundo informe general de la actividad cinematográfica en el año de 1972 relativo al Banco Nacional Cinematográfico S. A. y sus filiales*. México: Banco Nacional Cinematográfico, 1973, 87.

⁴⁵ “Entrevista de Paola Costa a Rodolfo Echeverría, 17 de septiembre de 1980”, Programa de Historia Oral, Museo Nacional de Antropología.

⁴⁶ La crisis de los años cincuenta había llevado a la suspensión de los Arieles en 1958. Sin embargo, este premio fue restaurado en 1972 con una modesta entrega al pie de la estatua del Ariel que se encuentra en el patio central de los Estudios Churubusco.

guirse. En aquel primer desayuno de 1973, por ejemplo, después de entregar el Ariel de oro, Echeverría hizo un llamado directo a los productores y directores para que abandonaran el cine comercial y se lanzaran a la realización de “cine de calidad y de crítica social”.

Ya hemos hecho mucho cine comercial –dijo–. Nos hemos dado en todos los sectores a nosotros mismos muchas explicaciones para esto: que las películas deben de pagarse, que es necesario competir con el gran cine comercial extranjero. Yo pienso, queridos amigos, que, si hacemos un esfuerzo por hacer cine de calidad, lo demás vendrá por añadidura. Hay muchos sectores en el país que lo pagarán y el Estado seguirá apoyando el cine de calidad.⁴⁷

Sin embargo, a pesar del manifiesto apoyo presidencial al proyecto de renovación, a partir de 1973, en términos cuantitativos el problema comenzó a ser cada vez más grave. Aunque los Estudios Churubusco aumentaron su participación como empresa productora, el Estado no lograba llenar el espacio que las productoras dejaban, y hacia la segunda mitad del año la crisis de producción estaba llegando a niveles insostenibles. La parálisis de los estudios desató pronto los reclamos del sindicato, pues aunque durante tres años el STPC había apoyado a Rodolfo Echeverría, la situación actual ponía en riesgo la determinante relación de los trabajadores con el proyecto oficial. Los productores, a pesar de todos los intentos del BNC y los regaños presidenciales, parecían tener la sartén por el mango y estar dispuestos a ganar una batalla que no habían declarado abiertamente pero que era visible a todas luces. La rebelión de los productores y la amenaza de que Echeverría perdiera el apoyo de los sindicatos llevó al BNC a intentar una solución más radical: hacer que los trabajadores fueran los copro-

⁴⁷ “Palabras pronunciadas por el señor Presidente, Lic. Luis Echeverría Álvarez”, AGN, DGIPS, Caja 1752 A, exp. 1, f. 40.

ductores de las películas. La propuesta, llamada desde entonces “producción en paquete”, consistía en que los trabajadores aportarían con su trabajo el 20% del costo de producción y el BNC el 80% restante. A cambio de ese sacrificio, los trabajadores obtendrían 50% de las utilidades de cada película. Echeverría presentó su plan al Consejo de Administración del BNC presidido por Mario Moya Palencia, quien, tras aprobarlo, aseguró una vez más que esto no implicaba “un deseo de desprivatizar la industria; ojalá el buen trabajo de ustedes sirva de estímulo para que los señores productores privados reinicien o amplíen sus actividades”.⁴⁸ La suerte estaba echada. El Estado y los trabajadores habían decidido unirse para llenar el espacio dejado por los productores y a partir de ese momento se empezó a hablar en la prensa de un “cine de Estado”.⁴⁹ Se decía que iniciaba una nueva era, que el presidente Luis Echeverría había apoyado la decisión, que los empresarios habían perdido la batalla y que esta vez no había pretextos para que el cine mexicano realizara su profunda transformación.⁵⁰

Sin embargo, los datos y los hechos de 1974 pronto mostraron que la solución no sería tan sencilla. A pesar de los espaldarazos oficiales, de la constante inyección de recursos públicos y de los discursos de apoyo de los sindicatos, tras cuatro años de implementado el plan de reestructuración, el cine mexicano pasaba por uno de los peores momentos de su historia. Los Estudios Churubusco vivían uno de sus momentos más críticos debido a la elevación de los costos de producción y al menor número de películas comerciales que realizaba. Aunque la distribuidora local Películas Nacionales elevaba sus ingresos y en 1974 había logrado amortizar el costo de producción de cada cinta sólo con las ganancias obtenidas en territorio nacional, el bajo número de obras a explotar y el aumento en los costos de producción hacían que los

⁴⁸ Echeverría, *Segundo informe general*, 335-336.

⁴⁹ Vicente Vila, “Cine de Estado”, *Siempre!* 1062, 31 de octubre de 1973.

⁵⁰ “El miércoles inicia una nueva era del cine mexicano”, *Redondel*, 18 de noviembre de 1973.

ingresos de la distribuidora resultaran insuficientes para detener la crisis financiera.⁵¹

Durante la segunda mitad de 1974 los problemas financieros y los conflictos al interior de la industria alcanzaron una escala sin precedentes.⁵² Al finalizar el año la situación parecía más crítica que nunca: el problema de desocupación llegó a sus máximos históricos y el descontento sindical se tradujo en amenazas de huelga. Los ánimos se crisparon todavía más cuando el productor Gregorio Walerstein anunció que los Estudios América podrían cerrar definitivamente debido a la falta de trabajo. Como se había vuelto costumbre, el BNC entró a resolver el problema y ofreció que la recién creada productora oficial Conacine coproduciría doce cintas con los trabajadores del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) para asegurar el trabajo por lo que restaba del año.⁵³ Sin embargo, en los Churubusco, el STPC y la APPM no lograrían llegar a un acuerdo y tras un par de semanas de amagues y declaraciones, el 14 de noviembre de 1974 los Churubusco mostraron banderas rojinegras en contra de la APPM, que se negó hasta el final a asegurar un mínimo de semanas de trabajo y a otorgar el 22% de aumento salarial exigido por el sindicato.⁵⁴ Antes de concluir el año, en un tono de beligerancia manifiesta no sólo contra los trabajadores, sino contra el proyecto de renovación en su conjunto, el productor Felipe Mier Jr. declaró: “los productores hemos decidido que, si así nos obligan a hacerlo, vamos a producir todas las películas que sean necesarias en cualquier otro país que nos brinde las facilidades que solicitemos para nuestra labor”.⁵⁵

⁵¹ Rodolfo Echeverría, *Tercer informe general de la actividad cinematográfica en el año de 1973 relativo al Banco Nacional Cinematográfico S. A. y sus filiales*, México, Banco Nacional Cinematográfico. 1974, 8, 33, 63.

⁵² “Técnicos y Manuales en la Bancarrota. Trabajadores reciben promesas de Productores y Cinebanco”, *Novedades*, 5 de agosto de 1974.

⁵³ “Se veía venir. ¡Paquetes en el STIC!”, *Esto*, 1 de octubre de 1974.

⁵⁴ “No hubo arreglo. Huelga contra productores”, *Esto*, 15 de noviembre de 1974.

⁵⁵ “Declaran la guerra productores a trabajadores”, *Esto*, 31 de diciembre de 1974.

La frase de Mier Jr., emitida en un momento en el que el régimen estaba especialmente sensible ante el tema de la fuga de capitales, debió caer como plomo en las oficinas del BNC. Rodolfo Echeverría no dudó al presentar su respuesta y aseguró que el Estado en esta ocasión no recularía como lo había hecho tantas veces frente al amague empresarial. “Para la resolución de los problemas –dijo–, con propósitos renovadores y de cambio, es necesaria ya la intervención del Estado como un verdadero regulador del sistema, es ya nuestra tarea la superación del obstáculo representado por la ausencia de la producción privada”.⁵⁶

EL ESTADO CINEASTA.

INTERVENCIONISMO ESTATAL Y AUTORITARISMO

Las frases con las que Luis Echeverría concluyó su discurso en la entrega de los Arieles de 1974 pueden darnos una pista para entender la intervención estatal en el cine como parte de un fenómeno más general y quitarle la etiqueta de excepcionalidad con la que hasta ahora se le ha visto. En aquella ceremonia, Echeverría dijo a la comunidad cinematográfica mexicana que deseaba que ellos logran superar la mentalidad colonial que llevaba a creadores y empresarios a imitar constantemente los productos extranjeros. “Lamento –señalaba– que en la televisión mexicana no se haya logrado superar ese problema y que ese medio de comunicación continúe regido por meros intereses mercantiles. En el cine hay un gran mensaje que expresar a los otros medios de difusión”.⁵⁷

⁵⁶ Rodolfo Echeverría, *Cuarto informe general de la actividad cinematográfica en el año de 1973 relativo al Banco Nacional Cinematográfico S. A. y sus filiales*, México, Banco Nacional Cinematográfico. 1975, 7-8.

⁵⁷ “Palabras pronunciadas por el señor Presidente, Lic. Luis Echeverría Álvarez”, AGN, DGIPS, Caja 1752 A, exp. 1, f. 40.

Y es que, vista a la luz de la relación histórica del régimen mexicano con el conjunto de medios, la muy sonada “nacionalización del cine mexicano” se muestra en su justa dimensión como uno de los varios espacios en los que el régimen intentó reposicionar su diluida imagen frente a los grupos empresariales que por largos años habían controlado dichos medios. Por ello, es importante entender que, además de los conflictos descritos en el apartado anterior, la decisión de excluir en definitiva a un sector empresarial de la industria cinematográfica y de constituir al Estado como el principal productor de contenidos filmicos representaron sólo un episodio dentro de la larga historia de la gestión gubernamental de los medios de comunicación.⁵⁸

Aunque recientes investigaciones han mostrado que la administración pública de los medios de comunicación masiva entre los años treinta y sesenta se desarrolló en medio de complejos procesos de negociación,⁵⁹ en términos generales es posible decir que la turbulenta política de medios del echeverrismo se caracterizó por los intentos (fracasados) del gobierno por cambiar el rumbo que habían seguido las administraciones en las últimas tres décadas y que consistía en dejar los medios de comunicación bajo el control de los grupos empresariales. En ese contexto, el fallido intento del régimen por controlar la televisión jugó sin duda un papel central. Como ha documentado ampliamente Fernando Mejía Barquera,⁶⁰ a partir de 1970, tanto en el interior del régimen como entre periodistas, académicos y grupos políticos, la discusión sobre la importancia de la televisión en el proceso de reconfiguración política nacional empezó a permear el espacio pú-

⁵⁸ Fátima Fernández Christlieb, *Los medios de difusión masiva en México*. México: Juan Pablos, 1996; Fernando Mejía Barquera, “50 años de televisión comercial en México (1934-1984). Cronología”, en *Televisa, el quinto poder*, coord. Raúl Trejo, 19. México: Claves Latinoamericanas, 1985. Fernando Mejía Barquera, *La industria de la radio y la televisión y la política del estado mexicano (1920-1960)*. México: Fundación Manuel Buendía, 1989.

⁵⁹ Paxman, “Cooling to Cinema”, 299-307.

⁶⁰ Mejía Barquera, “50 años de televisión”, 19-39.

blico y pronto se generalizó la idea de que “el fortalecimiento de los medios del Estado y el incremento de la actividad del gobierno en los medios masivos era necesaria para fracturar el virtual monopolio de la radio y la televisión en manos del capital privado”.⁶¹

Más que una confrontación entre el Estado y las televisoras, la nueva política del régimen hacia la televisión se manifestó en una serie de declaraciones en las que se comenzó a criticar desde el poder la baja calidad de los contenidos que esta industria ofrecía a sus consumidores. Como advirtió tempranamente Jorge Alberto Lozoya,⁶² futuro director del oficialista Canal 13, la irritación se relacionaba de forma directa con la percepción presidencial de que los empresarios de la televisión estimulaban el consumo de mercancías extranjeras en un momento en el que el gobierno intentaba modernizar la economía local mediante una alianza con la burguesía nacional.

Ante la negativa de los empresarios por ofrecer una televisión de calidad, el gobierno echeverrista decidió incursionar en la producción y transmisión de contenidos televisivos mediante la compra del Canal 13, que empezó sus operaciones como emisora estatal el 15 de marzo de 1972. Un proyecto que, como es bien sabido, terminó pronto en un fracaso rotundo.⁶³ Además, en vista de la creciente presión gubernamental, los empresarios televisivos respondieron de manera contundente con la fusión de las dos principales empresas privadas concesionarias de los canales comerciales, Telesistema Mexicano y Televisión Independiente de México, que dio origen al consorcio Televisa. A partir de ese momento el Estado tuvo claro que había perdido la batalla contra las compañías de televisión comercial. Es en este contexto que debemos enmarcar la creciente obsesión del gobierno echeverrista por lograr el control de una industria cinematográfica cuya produc-

⁶¹ Mejía Barquera, *La industria de la radio*, 12.

⁶² Jorge Alberto Lozoya, “La tv estatal en México: notas sobre un intento”. *Foro Internacional* 14, núm. 55 (1974), 161-164.

⁶³ Lozoya, “La tv estatal en México”.

ción en los años setenta ocupaba en realidad un espacio mínimo si se le compara con el cine extranjero o con el lugar ganado por la televisión. Sin embargo, para 1975 esta industria dependía por completo del régimen y por ello no resulta extraño que el gobierno depositara en él sus esperanzas de obtener una victoria en el terreno del control gubernamental de los medios, aunque este éxito fuera más simbólico que real.⁶⁴

Además, en 1975 la larga historia de enfrentamientos entre el gobierno y los productores que hemos visto a lo largo de este trabajo confluyó dramáticamente con el amplio y violento debate sobre la necesidad y la legitimidad de que el Estado condujera la economía nacional.⁶⁵ Aunque por seguro a Luis Echeverría, que desde los años sesenta había visto frustrados todos los intentos gubernamentales de transformación de la industria cinematográfica, no le faltaban motivos para declarar un rompimiento definitivo con los productores, las tensiones y los enfrentamientos entre el Estado y los empresarios cinematográficos habían demostrado que se necesitaba mucho más que una decisión presidencial para reconducir el camino de esta industria. Sin embargo, en los turbulentos últimos meses del sexenio los Echeverría no permitirían que un pequeño grupo presionara al Estado con dejar morir una industria que, si bien resultaba insignificante en el contexto de

⁶⁴ Alberto Ruy Sánchez, "Cine mexicano: producción social de una estética", *Historia y Sociedad. Revista Latinoamericana de Pensamiento Marxista* 18 (junio 1978, 73).

⁶⁵ Sobre este amplio tema, véase: José Ayala, "Auge y declinación de la intervención estatal, 1970-1976", *Investigación Económica*, vol. 36, núm. 141, julio-septiembre de 1977, 48-72; Soledad Loaeza, "La política del rumor: México, noviembre-diciembre de 1976", *Foro Internacional* 14, n. 55 (1977); C. Grimbomont y M. Rimez, "La política económica del gobierno de Luis Echeverría (1971-1976): un primer ensayo de interpretación". *El Trimestre Económico* 44, núm. 176 (oct.-dic. 1977): 771-835; Juan Manuel Martínez Nava, *El conflicto Estado-empresarios en los gobiernos de Cárdenas, López Mateos y Echeverría*, (México: Nueva Imagen, 1984), 165-227; Carlos Monsiváis, "Fallaste corazón. Cine mexicano: y tú que te creías el rey del todo el mundo", *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 1142, mayo de 1975.

la economía nacional, representaba una de las batallas contra los empresarios que el presidente y su hermano no estaban dispuestos a perder.

El 22 de abril de 1975, en la entrega de los Arieles en la residencia oficial de Los Pinos, la convicción personal que los Echeverría tenían en este asunto quedó de manifiesto. Ese día, como un intento por concluir un largo conflicto que en los últimos meses había incluido desplantes empresariales, huelgas sindicales y una acentuada crisis de producción, Echeverría pronunció un largo y violento discurso en el que explicó que éste no era un problema exclusivo de la industria cinematográfica, sino una de las muchas caras de la cuestión de la participación de los intereses particulares en la producción nacional. “Reiteradamente –dijo– hemos hecho una invitación a la iniciativa privada de México para que sea nacionalista, que acepte riesgos, que entienda que su seguridad depende del progreso general del país”. Sin embargo, decía, algunos empresarios habían optado por llevarse sus capitales al extranjero. “Esto ocurre –aseguraba– cuando sólo se tienen inmediatos objetivos económicos, cuando no se comparten los objetivos generales del país, cuando los intereses son parciales, reducidos y miopes”.⁶⁶

Concluida su larga reflexión sobre la situación de la economía nacional, Echeverría pronunció la famosa sentencia con la que “expulsó” a los productores de cine y los invitó, sin ambigüedades ni matices, “a que se vayan a administrar sus bienes raíces o a contar cupones de certificados financieros de producción fija, a inversiones de viuda”. Echeverría se dirigió entonces a los funcionarios del cine y les dijo: “Yo he pedido, hasta ahora infructuosamente, 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 en donde se analicen, con gran sentido artístico, los problemas de

⁶⁶ “Texto íntegro del discurso de Luis Echeverría en la entrega de los Arieles el día martes 22 de abril de 1975”, *Sucesos para Todos* 2189 (mayo 1975).

México y se aporten soluciones para el pueblo”. De esta forma, desde el poder presidencial no nada más se ordenó la exclusión de los productores, sino también se dictaron los temas que el cine trataría a partir de ese momento. Antes de despedirse, Echeverría pronunció una frase para que no quedara duda del apremio con el que debían hacerse las cosas: “yo declaro formalmente que, o damos el paso ahora o habremos fracasado en este gobierno en términos de industria cinematográfica”.⁶⁷

¿QUÉ FUE EL CINE ECHEVERRISTA?

Aunque por lo general se asume que el sexenio echeverrista supuso un control absoluto del cine mexicano, en realidad la subordinación de esta industria a los designios políticos del régimen abarcaría apenas los escasos dos años comprendidos entre abril de 1975 y diciembre de 1976. Durante esos meses todo parecía estar relacionado con, o ejecutarse para, cumplir los deseos presidenciales. A fin de lograrlo, después de sólo dos semanas de la ceremonia en Los Pinos, el 8 de mayo de 1975 el BNC publicó un tajante documento titulado Plan Mínimo de Acción Inmediata, con el cual —se decía sin pudor alguno— “se trataba de responder a los planteamientos presidenciales”.⁶⁸

En términos generales, este plan establecía como su punto principal que, a partir de ese momento, los créditos del BNC serían “exclusivamente para la producción de Conacine y para las películas realizadas por las empresas estatales con los trabajadores o

⁶⁷ “Texto íntegro del discurso”.

⁶⁸ Los detalles de las reuniones que llevaron a la redacción de este documento pueden consultarse en AGN-DGIPS-DFS, caja 1756B, exp. 6. Una versión íntegra fue incluida en Rodolfo Echeverría, *Quinto informe general de la actividad cinematográfica en el año de 1975 relativo al Banco Nacional Cinematográfico S. A. y sus filiales*. México: Banco Nacional Cinematográfico, 1976, 20-22.

con otras empresas”.⁶⁹ Para alcanzar este objetivo de producción se establecía que, gracias a una partida presupuestal extraordinaria, el BNC compraría y reestructuraría los Estudios América y crearía de inmediato dos empresas similares a Conacine: la Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado 1 (Conacite 1) para aumentar la producción de los Estudios Churubusco, y la Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado 2 (Conacite 2) para echar a andar la producción estatal en los Estudios América. Como consecuencia de este plan, el 18 de junio del mismo año, el BNC decidió sustituir el Reglamento para el Otorgamiento de Créditos que Emilio O. Rabasa había elaborado en 1965 por un nuevo Reglamento que establecía con claridad que el BNC financiaría en exclusiva películas estatales que serían “la expresión superior de la mexicanidad en sus más puras esencias”. Para ello, el Reglamento establecía como principal criterio para el otorgamiento de crédito “que la película constituya un reflejo positivo de la realidad de México, su historia y sus aspiraciones”.⁷⁰

Durante los acelerados dos últimos años del sexenio, la administración de Rodolfo Echeverría intentó cumplir todos los puntos establecidos en el Plan Mínimo y, con ello, evitar el fracaso del plan de renovación anunciado en 1971. Revestidas de una recurrente retórica oficialista y siempre con la presencia del secretario de Gobernación o del director del BNC, entre 1975 y 1976 una a una se sucedieron las inauguraciones, las adquisiciones y los logros. Fueron meses en los que el ejercicio presupuestal destinado al cine no tuvo límite. Las metas se habían fijado y su cumplimiento parecía una verdadera obsesión gubernamental.

En el terreno de la producción, en el nuevo escenario creado a partir de 1975 se observa claramente quiénes, hasta ese momento, habían perdido la batalla y quiénes habían salido victoriosos. No

⁶⁹ Echeverría, *Quinto informe general*, 21.

⁷⁰ Todos los fragmentos de este Reglamento de 1975 provienen de la copia conservada en el Centro de Documentación de la Cineteca Nacional de México.

era ningún secreto que, aunque el financiamiento oficial en efecto se otorgaba a las empresas estatales, éstas dependían en buena medida de los proyectos creativos presentados por algunas productoras privadas, entre las cuales Directores Asociados, S. A. (DASA), integrada por los propios creadores cercanos al nuevo proyecto (Alberto Isaac, Alfonso Arau, Sergio Olhovich, etc.) ocupaba un lugar privilegiado. Gracias a la coyuntura política, esta empresa se encontró en una situación inmejorable y durante estos dos años sus directores asociados realizaron varias de las obras más representativas del periodo y de su propia carrera profesional.⁷¹ Como hizo ver desde muy pronto el crítico permanente del proyecto echeverrista, Alberto Ruy Sánchez: “la supresión de los productores antiguos benefició, sobre todo, a un nuevo grupo de productores, DASA, formado por casi todos los directores impulsados por el Estado”.⁷² Sin duda, resultaría reduccionista sostener que a partir de aquel momento la producción cinematográfica mexicana respondió ciegamente a los designios gubernamentales. Ni siquiera en esta etapa de amplia participación estatal y de limitación del crédito a los productores tradicionales es posible estigmatizar a estas cintas como simples repetidoras de retóricas oficialistas, ignorando que estas películas se seguían inscribiendo en una compleja lógica de producción cultural en la que el financiamiento oficial era sólo uno de los elementos en juego. La mayoría de las cintas

⁷¹ Sergio Olhovich, *La casa del sur*, dir. por Sergio Olhovich (1974; México: Conacine, 1974), DVD; Jaime Humberto Hermosillo, *El cumpleaños del perro*, dir. por Jaime Humberto Hermosillo (1974; México: Conacine, 1975), DVD; Alberto Isaac, *Tívoli*, dir. por Alberto Isaac (1974; México: Conacine, 1975), DVD; Gonzalo Martínez, *Longitud de guerra*, dir. por Gonzalo Martínez (1975; México: Conacine, 1975), DVD; José Estrada, *Maten al león*, dir. por José Estrada (1975; México: Conacine, 1977), DVD; Jaime Humberto Hermosillo, *La pasión según Berenice*, dir. por Jaime Humberto Hermosillo (1975; México: Conacine, 1976), DVD; Raúl Araiza, *Cascabel*, dir. por Raúl Araiza (1976; México: Conacine, 1977), DVD; Julián Pastor, *La casta divina*, dir. por Julián Pastor (1976; México: Conacine, 1977), DVD; Alberto Isaac, *Cuartelazo*, dir. por Alberto Isaac (1976; México: Conacine, 1997), DVD.

⁷² Ruy Sánchez, “Cine mexicano: producción social”, 75.

producidas seguían representando una confluencia compleja entre procesos individuales y colectivos de renovación artística, intentos de creación y ampliación de públicos, y retóricas políticas tercermundistas y revolucionarias que, casi sobra decirlo, tampoco eran exclusivas del discurso gubernamental. Como bien ha señalado Sánchez Prado,⁷³ gran parte de la riqueza de las obras producidas a la luz de este proceso recae justo en la paradójica estética creada por un Estado que permitía ciertas libertades políticas mientras monopolizaba el financiamiento y la regulación de la industria.

Sin embargo, también es cierto que una revisión mínima a la prensa de aquellos meses y a las temáticas de varias de las cintas producidas como parte del Plan Mínimo de Acción Inmediata muestra que, después del enérgico llamado presidencial de abril de 1975, la industria cinematográfica mexicana adquirió un verdadero tono oficialista. Por un lado, los filmes producidos a la luz de este plan (*Longitud de guerra*, Gonzalo Martínez, 1975; *Mina, viento de libertad*, Antonio Eceiza, 1976; *Cananea*, Marcela Fernández Violante, 1976, entre otras) consumieron los presupuestos más altos de todo el sexenio. Por otro lado, las revistas de cine replicaron como nunca antes los discursos de los funcionarios y alabaron una y otra vez la decisión presidencial. Publicaciones como *Cinelandia*, *Cine Avance* o *Cine Mundial*, antes dedicadas a anunciar estrenos, reseñar galas y difundir chismes de estrellas, llenaron sus páginas con entrevistas en las que los funcionarios cinematográficos explicaban una y otra vez las directrices del plan oficial y en las que los nuevos creadores y productores expresaban su compromiso social mientras reafirmaban su adhesión al proyecto echeverrista. “Al ritmo del Estado —escribía Carlos Monsiváis— todos los directores se apresuraron a dejarse ver como antiburgueses y revolucionarios”.⁷⁴

⁷³ Ignacio Sánchez Prado, “Alegorías de un cine sin pueblo: el cine echeverrista y la crisis del contrato social de la cultura mexicana”, *Chasqui* 44, núm. 2 (2015), 50-67.

⁷⁴ Monsiváis, ““Fallaste Corazón. Cine mexicano: y tú que te creías el rey del todo el mundo”.

En ese ambiente, el escarnio contra los viejos empresarios parecía el deporte preferido de la prensa de cine. En estas publicaciones, los productores fueron llamados a menudo “sobrevivientes del pasado”, “repetidores de caducas fórmulas” y “fabricantes de cine populachero”.⁷⁵ Aunque muchas notas se limitaban al apoyo mediano y al análisis cauteloso, se publicaron también sorprendentes elucubraciones sobre la heroica nacionalización del cine. Uno de los casos más radicales fue sin duda el del columnista Alberto Domingo que, en un delirante artículo titulado “El cine mexicano pasa a mejores manos” aparecido en la revista *Siempre!*, declaraba sin miramientos: “Por fin el dinero del cine ya no irá a parar a las manos de los burgueses estúpidos sino directamente al engrandecimiento del país”.⁷⁶

Por si las notas de la prensa comercial no fueran suficientes, una vez echado a andar el Plan Mínimo, el Estado decidió intervenir sin intermediarios en la opinión del público mediante la publicación de sus propias revistas cinematográficas. Por un lado, la empresa oficial Procinemex (Promotora Cinematográfica Mexicana, S. A.) comenzó a distribuir cada semana 24 000 ejemplares de *Cinéfilo*, una pequeña gaceta repartida de forma gratuita en las salas de cine en la que se informaba al público sobre los avances de la industria.⁷⁷ Por otro lado, desde enero de 1975 comenzó a circular una nueva revista de cine que, por la elevada calidad en su diseño y manufactura, lucía distinta a las demás. Aparecida bajo el sello del Fondo de Cultura Económica, la nueva publicación llevaba por nombre *Otro Cine*. Aunque en la mayoría de sus páginas la publicación intentaba mostrar cierta neutralidad política

⁷⁵ Tomás Pérez Turrent, “¿Qué es el cine popular mexicano?”, *Sucesos para Todos*, 2202 (agosto 1975).

⁷⁶ Alberto Domingo, “El cine nacional pasa a mejores manos. Simplemente, ¡Salvados!”, *Siempre!* 1143, 21 de mayo de 1975.

⁷⁷ Rodolfo Echeverría, *Quinto informe general de la actividad cinematográfica en el año de 1975 relativo al Banco Nacional Cinematográfico S. A. y sus filiales*. México: Banco Nacional Cinematográfico, 1976, 185.

y mantener un alto nivel de periodismo cinematográfico, en sus editoriales funcionó siempre como una encendida tribuna para defender el proyecto oficial y para descalificar violentamente a la producción privada. Adjetivos como “mediocres mercantilistas”, “grupo parasitario”, “anquilosados” o “incoherentes inmediatistas” eran comunes en la primera página de la revista.⁷⁸

En este punto vale la pena recapitular y dimensionar el tamaño de la intervención estatal en el cine hacia finales del echeverrismo. Si bien es cierto que esta situación no había sido producto de un plan de nacionalización o estatización, resulta innegable que para finales de 1975 la participación oficial abarcaba ya todos los espacios de la industria. En el área de servicios, la totalidad del cine comercial se producía en los dos complejos cinematográficos propiedad del Estado: Estudios Churubusco Azteca y Estudios América. En el área de promoción, la empresa oficial Procinemex había incrementado considerablemente su presencia y, a sus anteriores tareas de promoción de las cintas, ahora sumaba la edición y distribución de revistas de cine con las que el Estado pretendía mantener una fuerte presencia en los medios impresos. En la producción, al finalizar el sexenio, el Estado contaba con tres empresas productoras para la realización de cine comercial: Conacine y Conacite 1, que trabajaban en los Churubusco y tenían el contrato colectivo del STPC, y Conacite 2, con sede en los Estudios América y titular del contrato colectivo del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC). Además, un número cada vez mayor de documentales y cortometrajes se hacía en el Centro de Producción de Cortometrajes (CPC) instalado en los Estudios Churubusco. En la distribución, toda la comercialización estaba en manos del Estado, que controlaba el mercado interno por medio de PelNal y el mercado internacional con Pelimex. En la exhibición, el esfuerzo oficial había sido asimismo importante y, para el final del sexenio, la Compañía

⁷⁸ “Editorial”, *Otro Cine*, núm. 1, 3 de enero de 1975, y núm. 2, junio de 1975.

Operadora de Teatros controlaba casi la totalidad de proyecciones comerciales de cine, pues no sólo había comprado decenas de salas a lo largo del país, sino que en los últimos años había echado a andar un ambicioso plan de construcción de cines en los barrios de las periferias urbanas de todo el territorio. Finalmente, para la difusión del cine de calidad y la formación de nuevos creadores, en 1974 y 1975 la Secretaría de Gobernación había inaugurado la Cineteca Nacional y el Centro de Capacitación Cinematográfica (ccc).⁷⁹ De este modo, aunque la producción privada nunca se detuvo y aunque la cultura cinematográfica nacional no se reducía al mundo de las grandes salas, no es exagerado decir que para 1976 el Estado estaba presente de hecho en todos los espacios del cine nacional.⁸⁰

Si bien no podemos aquí desarrollar con amplitud el tema, es de sobra conocido que el control estatal de la industria fílmica se tradujo hacia el final del sexenio en dos importantes fenómenos artísticos y políticos: una auténtica renovación creativa dentro de una industria cultural con más de dos décadas de anquilosamiento y un inédito desplazamiento del cine mexicano hacia los temas y las formas del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano (NCL). Y es que para los años setenta México no era el único país en el que este movimiento cinematográfico continental había sido absorbido y capitalizado por los proyectos oficiales de cine que —como en Cuba y Chile— intentaron orientar la transformación de sus industrias fílmicas nacionales para empatarlas con los lineamientos diplomáticos de los gobiernos que las sustentaban.

Hasta principios de los setenta la participación mexicana en los espacios del NCL había sido mínima y, en términos generales, poco afortunada. Sin embargo, en los años del control estatal la

⁷⁹ Todos los detalles sobre la nueva configuración administrativa del sistema hacia el final del sexenio se encuentran en Rodolfo Echeverría, *Cine Informe general de la actividad cinematográfica de Banco Nacional Cinematográfico S. A. y sus filiales*, México, Banco Nacional Cinematográfico, 1976, 16 y ss.

⁸⁰ Rodolfo Echeverría, *Cine Informe general*, 76.

situación cambiaría radicalmente, pues si los cineastas independientes mexicanos habían sido los primeros en arribar con timidez a los espacios del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano y el Cine del Tercer Mundo, hacia el final del sexenio echeverrista sería el Estado mexicano y su poderoso proyecto fílmico el que terminaría conquistando estos foros.

En sus dos últimos informes, Rodolfo Echeverría declaraba orgulloso que durante su administración la calidad del cine nacional había aumentado de modo significativo –aspecto en el cual, justo es decirlo, estaban de acuerdo adherentes y detractores– y que el gobierno había triunfado “sobre las anquilosadas estructuras de una industria que –sostenía– tuvo que rehacerse desde la raíz”.⁸¹ Pero la forma en la que Rodolfo Echeverría evaluaba el éxito de su proyecto muestra cómo hacia el final del sexenio el Estado se había convertido en origen y destino de discursos y políticas. “En las últimas entregas de los Arieles –decía– la mayor cantidad de premios fueron ganados por las producciones estatales”.⁸² Sin poner en duda la calidad de las cintas, esta declaración debe valorarse tomando en cuenta que en las postrimerías de esa administración el Estado ideaba las películas, evaluaba su potencial comercial y artístico, ofrecía y recibía el crédito para realizarlas, las autorizaba, manufacturaba, distribuía y exhibía. El gobierno tenía, además, una importante injerencia tanto en la crítica –con la publicación de una revista destinada a evaluar estas cintas– como en la Academia que entregaba los reconocimientos. Como corolario de esta situación, el Estado celebraba en la residencia presidencial la ceremonia en la que premiaba la calidad de sus propias cintas, con lo que mostraba tautológicamente el éxito de su propio proyecto. Como anotó en un lacerante texto el crítico Jorge Ayala Blanco, en 1976 el Estado se había convertido ya en principio y fin de toda la actividad fílmica nacional, en el dueño de la inversión

⁸¹ Rodolfo Echeverría, *Cine Informe general*, 22.

⁸² Rodolfo Echeverría, *Cine Informe general*, 94.

económica, pero también en la medida con la que se evaluaba la imaginación cinematográfica.⁸³

Si bien es cierto que los resultados de este proceso siguen siendo tema de debate, parecen existir dos puntos fundamentales de consenso: por un lado, que el proyecto de renovación logró un indiscutible incremento en la calidad de las cintas, lo cual a su vez le valió al cine mexicano el reconocimiento del público internacional y cierto éxito entre algunos sectores de la clase media nacional; por otro lado, que el costo financiero de este éxito se tradujo, tras el final del sexenio, en una nueva y más aguda crisis económica. Y es que para el cine mexicano la consolidación del poder estatal durante la década de los setenta no se tradujo en bonanza. Aunque en términos cualitativos hasta 1976 pocas objeciones se le podían hacer al proyecto estatal que intentó (y logró) mejorar la calidad de las cintas producidas en México, ni la acumulación de nominaciones ni el protagonismo en importantes eventos internacionales o la fama ganada fueron suficientes para ocultar que, en las postrimerías del sexenio echeverrista, la industria fílmica nacional se encontraba nuevamente frente a una crisis financiera. Aunque en 1976 el conjunto de empresas cinematográficas estatales había logrado por fin producir un número mayor que la iniciativa privada,⁸⁴ lo cierto es que, salvo contadas excepciones como *Mecánica nacional* (Luis Alcoriza, 1971) o *Canoa* (Felipe Cazals, 1975), las producciones oficiales rara vez lograron competir con el llamado “cine comercial” en las preferencias del público. A pesar de los presupuestos invertidos, de las extensas campañas publicitarias y de los esfuerzos por modificar los gustos del público, los ingresos de la taquilla pocas veces dejaron de estar concentrados en las comedias o melodramas en los que los nuevos estereotipos populares —la India María, Vicente Fernández

⁸³ Jorge Ayala Blanco, “El cine mexicano en la encrucijada”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 1 de junio de 1976.

⁸⁴ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998, 279.

o Cornelio Reyna— entretenían a un público poco atento a los festivales internacionales o las nominaciones en los Arieles. Como se mencionaba con reiteración en la prensa y como se colige de las pocas semanas que las producciones oficiales permanecían en las salas,⁸⁵ uno de los obstáculos a los que se enfrentó aquel proyecto gubernamental en los años setenta, quizá el principal, fue que la mayoría de los productos realizados con capital estatal rara vez encontraba buena respuesta entre el imaginario público para el que supuestamente estaba destinado.

CONCLUSIONES

La historia de la relación entre cine y Estado durante el sexenio de Luis Echeverría por lo general se ha explicado a partir de dos ideas generales y superficiales que deben ponerse en duda o, por lo menos, complejizarse. La primera de ellas sostiene que esta relación puede describirse como la implementación de un plan de “estatización” con el cual el régimen se propuso controlar al cine mexicano; la segunda, que este proyecto de renovación fílmica fue uno de los tantos espacios utilizados por el echeverrismo para impulsar su política de apertura democrática y que, por lo tanto, representó tan sólo una de las caras del muy estudiado reformismo político con el que se intentó reposicionar la imagen del régimen priista tras la crisis política de 1968.

Por un lado, frente a las genealogías fáciles que gustan de colocar al movimiento estudiantil de 1968 como el antecedente inmediato de este proceso de transformación industrial, parece más pertinente sostener que el proyecto de reconfiguración política impulsado por el gobierno echeverrista ayudó a acelerar un proceso de transformación industrial que en el cine mexicano


⁸⁵ Jorge Ayala Blanco y María Luisa Amador, *Cartelera cinematográfica 1970-1979*. México: UNAM, 1988.

había comenzado desde principios de los sesenta. Como hemos mostrado, la propuesta de renovación y de intervención estatal tenía largas raíces que en nada se relacionaban con la crisis política del régimen y mucho menos con el movimiento estudiantil de 1968.

En este mismo sentido, hemos visto cómo lo que generalmente se ha presentado como un radical y novedoso plan de nacionalización no era más que la continuación de una larga cadena de intervenciones estatales con las que desde hacía más de una década se intentaba controlar y reformar a una industria en permanente crisis. Cuando Rodolfo Echeverría decidió continuar con el proyecto de transformación iniciado por sus antecesores, el Estado ya se encontraba como el eje alrededor del cual giraban todas las actividades del cine mexicano: era el principal agente fiduciario con el que se financiaban las cintas, el dueño de los más importantes estudios cinematográficos, el mayor accionista de las empresas distribuidoras y el poseedor de las principales cadenas exhibidoras. Sin embargo, en un ejemplo que debe llevarnos a repensar los alcances reales y las limitaciones del poder político estatal, hasta 1970 ni el soporte financiero oficial ni la propiedad estatal de las empresas de producción y distribución cinematográficas le valieron a los funcionarios del Estado para lograr cambiar el rumbo que el cine mexicano había tomado desde principios de los cincuenta.

Con esos antecedentes, en 1970 el grupo de funcionarios cinematográficos que en los sesenta había intentado esta frustrada reforma llegó a lo más alto del poder político de la mano de Luis Echeverría. Parece claro que el contexto político y la retórica aperturista del nuevo régimen ayudaron a impulsar nuevamente la idea de que un relevo generacional en la industria del cine resultaba urgente, y que la llegada al poder de este grupo político aceleró la hasta entonces lenta transformación de esta industria. En ese sentido, más que subordinarse desde el inicio a los designios oficiales, el Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica de

1971 se sirvió del discurso de renovación del nuevo régimen y de su cercanía con el poder presidencial para impulsar una reforma hasta entonces fracasada.

Aunque en un inicio el plan de renovación cinematográfica encontró pocas oposiciones, a lo largo de los primeros años de su ejecución las tensiones entre los funcionarios estatales y la Asociación de Productores fueron en aumento. Los intentos oficiales por impulsar nuevas empresas y el llamado a producir cine de mayor calidad encontraron creciente oposición entre los empresarios tradicionales y dieron lugar a una lucha de poderes en la que estos productores retraían cada vez más sus inversiones mientras el Banco Nacional continuaba apostando por las nuevas empresas y por los directores emergentes o, cuando ello no dio resultado, por realizar bajo producción estatal las ansiadas películas destinadas en lo fundamental a las clases medias urbanas. Enfrentado a la realidad de una industria que no podía ser renovada por mandato, el Estado mexicano poco a poco fue echando mano de distintas estrategias de control político y constantes demostraciones de poder para imponer por la fuerza lo que no se había logrado por la vía del convencimiento. Hacia el final del sexenio, más como resultado del fracaso del plan de renovación que como el éxito de un plan de nacionalización, el régimen decidió optar por el autoritarismo y terminó por imponer su agenda política dentro de la industria fílmica nacional. 

REFERENCIAS

Archivos Consultados

Archivo General de la Nación, México.

Centro de Documentación de la Cineteca Nacional, México.

Centro de Documentación de la Dirección General de Actividades Cinematográficas (Filmoteca) de la UNAM.

Hemeroteca Nacional, México.

Archivo Personal Rodolfo Echeverría, México.

Bibliohemerografía

- Ayala, José. "Auge y declinación de la intervención estatal, 1970-1976". *Investigación Económica* 36, núm. 141 (1977): 71-111.
- Ayala Blanco, Jorge. "El cine mexicano en la encrucijada", *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!* 746, 1 de junio de 1976.
- Ayala Blanco, Jorge y María Luisa Amador. *Cartelera cinematográfica 1970-1979*. México: UNAM, 1988.
- Ayala, José, José Blanco, Rolando Cordera, Guillermo Knochenhauer y Armando Lara. "La crisis económica: evolución y perspectivas". En *México, hoy*, coordinado por Pablo González Casanova y Enrique Florescano, 17-76. México: Siglo XXI, 1979.
- Baugh, Scott L. "Developing History/Historicizing Development in Mexican Nuevo Cine Manifestoes around 'la Crisis'". *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* 34, núm. 2 (2004): 25-37. Project MUSE.
- Banco Nacional Cinematográfico. *Reglamento para el otorgamiento de créditos*. México, 1965.
- Banco Nacional Cinematográfico. *Reglamento para el otorgamiento de crédito a la producción cinematográfica*. México, 1971.
- Contreras Torres, Miguel. *El libro negro del cine mexicano*. México: edición del autor, 1960.
- Costa, Paola. *La "apertura" cinematográfica: México 1970-1976*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1988.
- Domingo, Alberto. "El cine nacional pasa a mejores manos. Simplemente, ¡Salvados!", *Siempre!* 1143, 21 de mayo de 1975.
- Echeverría, Rodolfo. *Primer informe general de la actividad cinematográfica en el año de 1971 relativo al Banco Nacional Cinematográfico S. A. y sus filiales*. México: Banco Nacional Cinematográfico, 1972.
- Echeverría, Rodolfo. *Segundo informe general de la actividad cinematográfica en el año de 1972 relativo al Banco Nacional Cinematográfico S. A. y sus filiales*. México: Banco Nacional Cinematográfico, 1973.
- Echeverría, Rodolfo. *Tercer informe general de la actividad cinematográfica en el año de 1973 relativo al Banco Nacional Cinematográfico S. A. y sus filiales*. México: Banco Nacional Cinematográfico, 1974.
- Echeverría, Rodolfo. *Cuarto informe general de la actividad cinematográfica en el año de 1974 relativo al Banco Nacional Cinematográfico S. A. y sus filiales*. México: Banco Nacional Cinematográfico, 1975.

- Echeverría, Rodolfo. *Quinto informe general de la actividad cinematográfica en el año de 1975 relativo al Banco Nacional Cinematográfico S. A. y sus filiales*. México: Banco Nacional Cinematográfico, 1976.
- Echeverría, Rodolfo. *Cine Informe general de la actividad cinematográfica de Banco Nacional Cinematográfico S. A. y sus filiales*, México, Banco Nacional Cinematográfico, 1976.
- “Editorial”, *Otro Cine*, núm. 1, 3 de enero de 1975.
- “Editorial”, *Otro Cine*, núm. 2, junio de 1975.
- Fernández Christlieb, Fátima. *Los medios de difusión masiva en México*. México: Juan Pablos, 1996.
- García Riera, Emilio. *Breve historia del cine mexicano*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998.
- Garmendia, Arturo. “Del monopolio de la exhibición a la estatización (ineficiente) de la industria (1952-1964)”. En *El Estado y la imagen en movimiento. Reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano*, editado por Cuauhtémoc Carmona Álvarez y Carlos Sánchez Sánchez, 135-163. México: Instituto Mexicano de Cinematografía, 2012.
- Gribomont, C. y M. Rimez. “La política económica del gobierno de Luis Echeverría (1971-1976): un primer ensayo de interpretación”. *El Trimestre Económico* 44, núm. 176 (octubre-diciembre 1977): 771-835.
- Heuer, Federico. *La industria cinematográfica mexicana*. México: edición del autor, 1964.
- Loeza, Soledad. “La política del rumor: México, noviembre-diciembre de 1976”. *Foro Internacional* 17, núm. 68 (1977): 557-586.
- Lozoya, Jorge Alberto. “La tv estatal en México: notas sobre un intento”. *Foro Internacional* 14, núm. 55 (1974): 402-420.
- Maciel, David R. “Cinema and the State in Contemporary Mexico, 1970-1999”. En *Mexico's Cinema: A Century of Film and Filmmakers*, compilación de David Maciel y Joanne Hershfield, 197-232. Wilmington: Scholarly Resources, 1999.
- Maciel, David R. “La sombra del caudillo: el cine mexicano y el Estado en la década de los sesenta”. En *El Estado y la imagen en movimiento. Reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano*, editado por Cuauhtémoc Carmona Álvarez y Carlos Sánchez Sánchez. México: Instituto Mexicano de Cinematografía, 2012: 165-225.
- Martínez Nava, Juan Manuel. *El conflicto Estado-empresarios en los gobiernos de Cárdenas, López Mateos y Echeverría*. México: Nueva Imagen, 1984.

- Mejía Barquera, Fernando. “50 años de televisión comercial en México (1934-1984). Cronología”. En *Televisa, el quinto poder*, coordinación de Raúl Trejo, 19. México: Claves Latinoamericanas, 1985, 19-39.
- Mejía Barquera, Fernando. *La industria de la radio y la televisión y la política del estado mexicano (1920-1960)*. México: Fundación Manuel Buendía, 1989.
- Mino Gracia, Fernando. “Crisis, censura y búsquedas de la industria del cine mexicano en los años cincuenta. El caso de sombra verde de Producciones Calderón”. *Historia Mexicana* 69, núm. 1 (2019): 57-91.
- Monsiváis, Carlos. “Fallaste corazón. Cine mexicano: y tú que te creías el rey del todo el mundo”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 1142, mayo de 1975
- Paxman, Andrew. “Cooling to Cinema and Warming to Television: State Mass Media Policy”. En *Dictablanda: Politics, Work, and Culture in Mexico, 1938-1968*, editado por Paul Gillingham y Benjamin Smith, 299-320. Durham, NC: Duke University Press, 2014.
- Pascual Gutiérrez, Iris. “La reformulación del autoritarismo mexicano durante la presidencia de Luis Echeverría (1970-1976). La política cinematográfica como ejemplo”. *Millars: Espai i historia* 41, núm. 2 (2016): 15-43.
- Pelayo Rangel, Alejandro. “Una nueva política cinematográfica durante el sexenio de Luis Echeverría”. En *Miradas al cine mexicano*, compilación de Aurelio de los Reyes, 317-335. México: Secretaría de Cultura, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2016, v. 2.
- Peredo Castro, Francisco. “Las intervenciones gubernamentales como estrategia de crecimiento y supervivencia durante la segunda guerra mundial y la postguerra, 1940-1952”. En *El estado y la imagen en movimiento. Reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano*, editado por Cuauhtémoc Carmona Álvarez y Carlos Sánchez Sánchez, 75-107. México: Instituto Mexicano de Cinematografía, 2012.
- “Texto íntegro del discurso de Luis Echeverría en la entrega de los Arieles el día martes 22 de abril de 1975”, *Sucesos para Todos* 2189 (mayo 1975).
- Pérez Turrent, Tomás. “¿Qué es el cine popular mexicano?”. *Sucesos para Todos* 2202 (agosto 1975).
- Rabasa, Emilio O. *La realidad del cine en México: problemas y soluciones*. México: edición del autor, 1969.
- Ramírez Berg, Charles. *Cinema of Solitude: a Critical Study of Mexican Film, 1967-1983*. Austin: University of Texas, 1992.

- Rodríguez, Israel. "Sobre lo experimental en el cine mexicano de los años sesenta", en *Genealogías del arte contemporáneo en México*, editado por Rita Eder. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, e-pub.
- Ruy Sánchez, Alberto. "Cine mexicano: producción social de una estética". *Historia y Sociedad. Revista Latinoamericana de Pensamiento Marxista* 18 (junio 1978): 25-43.
- Sánchez Prado, Ignacio. "Alegorías de un cine sin pueblo: el cine echeverrista y la crisis del contrato social de la cultura mexicana", *Chasqui* 44, núm. 2 (2015): 50-67.
- Vega Alfaro, de la. Eduardo. "Del neopopulismo a los prolegómenos del neoliberalismo: la política cinematográfica y el 'nuevo cine mexicano' durante el período 1971-1982". En *El Estado y la imagen en movimiento. Reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano*, editado por Cuauhtémoc Carmona Álvarez y Carlos Sánchez Sánchez, 227-267. México: Instituto Mexicano de Cinematografía, 2012.
- Vidal Bonifaz, Rosario. *Cinematográfica Marte: historia de una empresa filmica sui géneris*. México: Secretaría de Cultura, Cineteca Nacional, 2017.
- Vidal Bonifaz, Rosario. *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del Estado en México (1895-1940)*. México: Porrúa, 2010.
- Vila, Vicente. "Cine de Estado", *Siempre!* 1062, 31 de octubre de 1973.
- Vila, Vicente. "Cuentas claras", *Siempre!* 934, 19 de mayo de 1971.
- Villa, Vicente. "Regaño oficial". *Siempre!* 857, 26 de noviembre de 1969.

Filmografía

- Alcoriza, Luis. *Mecánica nacional*, dirigida por Luis Alcoriza (1971; México: Estudios Churubusco, 1971). DVD.
- Alcoriza, Luis. *Tarahumara*, dirigida por Luis Alcoriza (1965; México, Ciudad de México: Matouk films, 1965), DVD.
- Araiza, Raúl. *Cascabel*, dirigida por Raúl Araiza (1976; México: Conacine, 1997). DVD.
- Cazals, Felipe. *Canoa*, dirigida por Felipe Cazals (1975; México: Conacite 2, 1975) DVD.
- Eceiza, Antonio. *Mina, viento de libertad*, dirigida por Antonio Eceiza (1976, Conacine, ICAIC, 1976).
- Estrada, José. *Maten al león*, dirigida por José Estrada (1975; México: Conacine, 1977), DVD.

- Fernández Violante, Marcela, *Cananea*, dirigida por Marcela Fernández Violante (1976; Conacine, 1976).
- González, Servando. *Viento negro*, dirigida por Servando González (1965; México, Ciudad de México: Producciones Yanco, 1965), DVD.
- Hermosillo, Jaime Humberto. *El cumpleaños del perro*, dirigida por Jaime Humberto Hermosillo (1974; México: Conacine, 1975), DVD.
- Hermosillo, Jaime Humberto. *La pasión según Berenice*, dirigida por Jaime Humberto Hermosillo (1975; México: Conacine, 1976), DVD.
- Isaac, Alberto. *Cuartelazo*, dirigida por Alberto Isaac (1976; México: Conacine, 1997), DVD.
- Isaac, Alberto. *Tivoli*, dirigida por Alberto Isaac (1974; México: Conacine, 1975), DVD.
- Martínez, Gonzalo. *Longitud de guerra*, dirigida por Gonzalo Martínez (1975; México: Conacine, 1975), DVD.
- Olhovich, Sergio. *La casa del sur*, dirigida por Sergio Olhovich (1974; México: Conacine, 1974), DVD.
- Pastor, Julián. *La casta divina*, dirigida por Julián Pastor (1976; México: Conacine, 1977), DVD.
- Pelayo Rangel, Alejandro. *Los que hicieron nuestro cine*, dirigida por Alejandro Pelayo (1995; México: Secretaría de Educación Pública, 1995), VHS.
- Ripstein, Arturo. *Los recuerdos del porvenir*, dirigida por Arturo Ripstein (1969; México: Imperial Films Internacional, 1969), DVD.
- Velo, Carlos. *Pedro Páramo*, dirigida por Carlos Velo (1967; México, Clasa Films Mundiales, Producciones Barbachano Ponce, 1967), DVD.