



**BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA**

**INSTITUTO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES**

**“ALFONSO VÉLEZ PLIEGO”**

**POSGRADO EN HISTORIA**

**ESTEREOTIPOS A TRAVÉS DEL LENTE: UNA MIRADA CULTURAL DEL CINE  
MEXICANO DE LA DÉCADA DE LOS SETENTA**

**TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRA EN HISTORIA**

**PRESENTA**

**LIC. SULAY ANAIS DANIEL BELLO**

**DIRECTORA DE TESIS**

**DRA. LIZETTE JACINTO**

**COMITÉ TUTORIAL**

**DRA. GABRIELA PULIDO LLANO**

**DR. SERGIO FRANCISCO ROSAS SALAS**

**MARZO, 2023**

## Agradecimientos

Agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt), por el apoyo económico brindado durante la realización de esta investigación.

De igual manera, quisiera agradecer el apoyo remoto al Departamento de análisis y organización documental de la Cineteca Nacional para acceder a los expedientes y guiones de las películas analizadas en la presente tesis.

---

Escribir estas líneas durante un encierro obligado, lejos de la rutina y vida a la que estábamos acostumbrados antes de la pandemia de COVID-19, si bien, algunos momentos fueron complejos, agradezco el infinito amor y paciencia de mis padres, Guadalupe Bello Rodríguez y Agustín Daniel Sánchez que estuvieron ahí para apoyarme. Aún dentro de la adversidad, reconectar con ustedes y hacerlos parte de mi estancia en este posgrado -que su mayoría fue en línea-, hace que esta tesis sea un logro conjunto y muestre la perseverancia que han inspirado en mi persona.

A la par -aunque no lo lean- quiero agradecer a Pablo, Olivia, Boni y Lucas. Sin ustedes, a esta investigación le faltaría el amor incondicional que me han demostrado en cada noche de escritura donde me han hecho compañía. Desde que han llegado a mi vida he aprendido tanto de cada uno, que es inevitable no mencionarlos y decirles que, gracias a sus ronroneos, graznidos, cariños y miradas cuando más lo he necesitado, han trastocado mi corazón para siempre.

Este agradecimiento también va dirigido a mi amigo Omar Campos, quien ha estado presente desde hace muchos años brindándome sus consejos y palabras de aliento, para que continúe en este camino académico y personal, -bro, ¡ya salió la segunda papa!-. De igual manera, agradezco al Mtro. Pablo Felipe García Sánchez por alegrarme los días con sus conversaciones en este trayecto; gracias por tu interés al brindarme comentarios informales de esta investigación y por ser mi 'amigui'.

A mi amigo, compañero y cómplice, el Dr. Amado Manuel Cortés que cada día se ha hecho presente en mis letras y vida, pues gracias a su perspicacia estoy aquí, escribiendo sobre lo que me apasiona, *conoces bien mi habilidad*. Agradezco que nuestros caminos coincidieran, pues has influido en mí tú amor, a esta profesión, tú lealtad y resiliencia. Gracias por darme razones para creer en mí, en esas pláticas interminables con sonrisas en los días soleados, por compartir instantes de eternidad; reitero *más que antes*, mi profundo cariño y admiración.

Por otro lado, durante mi estancia en este posgrado he tenido la ventura de coincidir con la Dra. Ariadna García García en cursos, los cuales estuvieron aplicados en cierta medida hacia mi investigación, por lo que agradezco su apoyo y motivación en este proceso para culminar este escrito. También deseo expresar mi gratitud a la Dra. Monserrat Galí Boadella, por sus comentarios y aportaciones que clarificaron mi forma de observar las imágenes en la cinematografía, pues su enfoque se visibiliza en este trabajo, ya que inicialmente formó parte del comité de esta tesis.

Asimismo, quiero reconocer y agradecer el papel del comité tutorial de esta tesis integrado en primer lugar por la Dra. Gabriela Pulido Llano. Doctora, gracias por su tiempo, conocimiento e interés en el mejoramiento y desarrollo de mi escrito. Sus recomendaciones y argumentos han transformado mi perspectiva de ver el cine mexicano. De la misma forma, agradezco al Dr. Sergio Rosas Salas por aceptar en última instancia formar parte de este comité, y por las acertadas observaciones realizadas a esta investigación.

Finalmente, externo mi gratitud a la Dra. Lizette Jacinto por tomarme en cuenta y aceptar el reto de asesorarme para adentrarnos juntas en este tema de tesis, que al final tiene la esencia de ambas. Gracias por su respaldo y sororidad en los momentos difíciles, así como sus palabras llenas de optimismo y motivación que buscaba impregnar en mí en cada asesoría. Su apoyo y disposición en la construcción de estos párrafos, tanto en bibliografía, metodología y conceptos han sido importantes para orientar este trabajo. Poco a poco se ha convertido en un referente para mi vida académica, lo cual aprecio y llevo como enseñanza.

<b>Introducción</b>	<b>4</b>
<b>Capítulo I. Una transformación social y política de la sociedad, ¡muy a la mexicana!</b>	
1.1. Transformaciones políticas, económicas, sociales a partir del milagro mexicano y la apertura democrática.	<b>11</b>
1.2 El México que se transformó (sociedad, tecnología y cultura).	<b>22</b>
1.3 La monopolización de nuevos medios de comunicación (televisión, prensa y cine).	<b>31</b>
1.4 Contexto internacional. Las transformaciones de la sociedad.	<b>39</b>
<b>Capítulo II. Quiebre y renovación en el orbe cinematográfico mexicano de los setenta</b>	
2.1 La formación cinematográfica a través de las escuelas de cine (CUEC y CCC).	<b>46</b>
2.2 El súper 8 y las tendencias cinematográficas extranjeras. Nuevos cineastas.	<b>54</b>
2.3 Apoyos del Estado a la industria cinematográfica del periodo.	<b>68</b>
<b>Capítulo III. Entrecruzamiento de discursos: cine e historia. Una nueva mirada teórica</b>	
3.1 La transformación de conceptos en una sociedad en tiempos de ruptura.	<b>81</b>
3.2 La importancia de abordar históricamente a la sociedad mediante la cinematografía.	<b>96</b>
3.3 Relación entre cine y literatura en la década de los setenta.	<b>107</b>
<b>Capítulo IV. Entre el desgarramiento carcelario, clasismo y la doble moral mexicana a través de tres ejemplos filmicos</b>	
4.1 Notas para el análisis de películas, ¿cómo observar más allá de una imagen?	<b>115</b>
4.2 Análisis de películas.	<b>118</b>
a) El Apando (1975)	<b>118</b>
b) La viuda negra (1977)	<b>130</b>
c) Llovizna (1977)	<b>142</b>
<b>Conclusiones</b>	<b>156</b>
<b>Fuentes consultadas</b>	<b>160</b>
<b>Anexos</b>	<b>167</b>

## Introducción

Carlos Monsiváis señalaba que el cine permitía que las personas al ver películas adoptaran hábitos, prejuicios y códigos de costumbres que antes eran diferentes o no hubiesen existido de no ser plasmadas en las cintas. Es por ello, que hace énfasis al decir que 'no se acude al cine a soñar: se va a aprender'. Esta idea en el que el espectador adopta una condición pedagógica frente a la pantalla y busca representarse de manera colectiva -más allá de lo que las instituciones interfieren en su persona, como la iglesia, la escuela y la historia patria-, permite entender que el cine es una entidad nueva, en el que se educa de la misma forma que las anteriores a cómo ser mexicanos (Monsiváis, 2010).

En ese sentido, la relevancia que cobra la presente investigación al abordar a la cinematografía mexicana que proyecta distintas realidades sociales en sus filmes -en el caso especial de la década de los setenta-, proporciona un panorama en el cual se ven reflejados los cambios en la familia tradicional, impulsados por el pensamiento de los jóvenes, así como visibiliza y genera una crítica social de su realidad. A la par, también se ve reflejado aun el poder tradicionalista del Estado que establece los parámetros típicos de comportamiento de la sociedad mexicana. Así pues, el cine se vuelve importante para la Historia, pues logra representar una sociedad en la que da cuenta de sus estereotipos, y que repercuten a su vez en películas del periodo.

Cabe señalar que, durante esta década, diversos estereotipos transgresores que se salían del discurso cinematográfico tradicional fueron plasmados en las cintas, por lo que forjaron diferentes concepciones en torno a las transformaciones radicales que se estaban suscitando y se replicaban infinidad de veces a la sociedad, al mismo tiempo que eran fuertemente señalados por la misma; creando así una sociedad permisiva, pero con una profunda doble moral. Por consiguiente, el Estado trataría de censurar algunos filmes que ellos mismos financiaron mediante diversos mecanismos de control. Este tipo de cambios se dieron como consecuencia a los cambios globales y nacionales que

acontecieron en ese momento, que en el caso mexicano se mostraron en los medios de comunicación, tales como el cine, la radio, prensa y televisión.

Haciendo referencia a este planteamiento, esta tesis tiene como objetivo general analizar algunas de estas representaciones transgresoras y su influencia del contexto social, tomando en cuenta algunos de los filmes exhibidos durante la década de los setenta en México, esto a través de un corpus filmico de tres películas del momento de apertura cinematográfica. Al mismo tiempo, se analizará cómo se creó una nueva construcción tanto de narrativa e imagen sobre las nuevas problemáticas que enfrentaba la sociedad como el clasismo, racismo, los cambios en la familia, la crítica a la autoridad y su violencia, así como una nueva concepción de la sexualidad. Por lo cual, se abordará este tema desde la perspectiva de historia cultural, inscrita a partir de las nuevas reflexiones historiográficas que se han desarrollado en las últimas décadas en el mundo y también en el ámbito mexicano.

El alcance y problematización del cine en relación con la Historia, para este tipo de investigaciones, permite al historiador utilizar fuentes no tradicionales; en este caso las películas. Éstas al problematizarse como documento histórico permiten analizar una sociedad determinada desde el ojo de un observador externo o extraño -en este caso el historiador-, las condiciones de comprender más con mayor profundidad ciertos aspectos seleccionados de un todo, donde la mirada es más general. Ya que al igual que la fotografía, según Siegfried Krakauer esta no es un espejo fiel de la realidad. Lo cual nos lleva a plantearnos la posibilidad que tiene el historiador de usar el cine como un documento, con la misma rigurosidad con la que se analiza un documento tradicional, ya que el filme también es un texto que se construye como una narrativa que dialoga con otras películas sí, pero también con la sociedad receptora.

Ahora bien, el papel que aporta el cineasta ante las condiciones del pasado a través de su obra, nos permite de observar la posibilidad de representar al pasado o una parte de ella, por lo que él plantea desde su visión una nueva forma de ver, pensar y relatar el suceso, por lo que se convierte en un sujeto que construye relatos. Esta relación entre el

autor y su obra genera un extrañamiento o distanciamiento, donde 'no todo consiste en recepción, sino en recepción y producción simultánea' (Ginzburg, 2010, p.345). Como resultado, el cineasta tiene la atribución de transformar esa narración que realiza del pasado, acorde a su comprensión. Sin embargo, como señala Krakauer, 'la memoria no abarca la imagen espacial total ni el discurso temporal completo de un acontecimiento' (Ginzburg, 2010, p.331).

Bajo estas circunstancias, entre los elementos que se pueden tener para el análisis cinematográfico, Krakauer destaca el paralelismo entre la historia y narración, visto desde la fotografía, esto como un elemento de continuidad tanto espacial y temporal, como se señala a continuación:

Al historicismo y a la fotografía, Krakauer contraponía la memoria y sus imágenes. Estas últimas son, por definición, fragmentarias: "la memoria no abarca la imagen espacial total ni el discurso temporal completo de un acontecimiento". Y en ello aparecía el significado profundo de la contraposición entre el historicismo y la fotografía, por un lado, y la memoria y sus imágenes, por el otro: "el objetivo que devora el mundo es la señal del miedo a la muerte. Acumulando fotografías sobre fotografías, querría proclamarse la prohibición del recuerdo de esa muerte que, en cambio, está copresente en toda imagen de la memoria" (Ginzburg, 2010, p.331).

Por otro lado, es necesario resaltar que algunos autores coinciden en la importancia de historizar este periodo de los setenta y cómo se ve reflejado en el cine mexicano, esto al utilizar el cine como fuente y vínculo que permite comprender la realidad del país a nivel social. En primer lugar, podemos destacar el trabajo realizado por Paola Costa en 1988 titulado *La "apertura" cinematográfica. México 1970-1976*. En segundo lugar, está la tesis doctoral de Iris Pascual Gutiérrez que se publicó en el 2020 bajo el nombre *Invocando al pasado: cine histórico y Estado en México (1971-1976)*. Y, por último, se encuentra el artículo de Israel Rodríguez publicado en la revista *Historia y Grafía* en 2022, *Renovación filmica y autoritarismo en México, 1970-1976. Revisión a la idea del Estado cineasta*.

En el caso del libro de Paola Costa, se observa una investigación precursora, metodológicamente hablando, para los trabajos consecuentes del sexenio echeverrista y el periodo de apertura. A través de sus cinco apartados aborda el contexto

cinematográfico del país antes y durante del gobierno echeverrista, así como la importancia de éste en el desenvolvimiento que tuvo el cine frente a sus políticas impuestas, de igual modo, la recepción del público a este nuevo cine y un balance de la cinematografía nacional hasta ese momento; esto al mostrar una exhaustiva revisión hemerográfica y la realización de múltiples entrevistas. Lo anterior aporta una reflexión y visión minuciosa en los antecedentes, la dinámica entre el Estado mexicano y la industria cinematográfica, así como sus repercusiones tanto culturales y sociales en las películas. Todo esto en un sexenio que ambicionaba con volver al auge del cine de oro que predominó durante la primera mitad del siglo XX.

De modo similar, el libro de Iris Pascual se centra en señalar las transformaciones de la apertura democrática -como consecuencia del movimiento estudiantil de 1968- y cómo éstas impactaron en la cinematografía nacional. Asimismo, analiza el impulso gubernamental hacia el cine histórico en el periodo, el cual buscaba legitimarse ante la población joven mediante el mismo. Para ello, el autor se sitúa en el marco temporal del sexenio de Luis Echeverría (1971-1976), además de realizar un análisis de los factores - la instauración de instituciones académicas, los cambios en las políticas de Estado respecto a la industria, los cambios en la industria- que permitieron estas películas. El trabajo de Pascual permite comprender toda la maquinaria del Estado para integrar un proyecto estatal del que se desprenderán acciones de 'apertura' para incorporar al cine como un 'medio aliado'.

Finalmente, el artículo de Israel Rodríguez, si bien es el trabajo más breve de los tres mencionados, su investigación tiene un alcance sobresaliente al realizar una investigación hemerográfica detallada y abordar la importancia de replantear el periodo de 'apertura cinematográfica'. Ya que, desde su punto de vista, argumenta que la misma solo sirvió como un intento desesperado de rescatar parte del proyecto de modernización y los cambios políticos que se pretendían en el gobierno echeverrista, esto encauzado al ámbito cinematográfico con lo que se denominó una renovación fílmica. Rodríguez busca también desmitificar en el artículo, la idea de que el cine se nacionalizó durante este periodo, y que, al contrario, las políticas en este sexenio permitieron tener un mayor

control al Estado de la industria cinematográfica. Igualmente, destaca que estos puntos señalados, terminaron por forjar un autoritarismo en el cine, que salía de una estructura asfixiante del sector empresarial que se limitaba a repetir la misma fórmula, a uno donde el Estado imponía su visión cinematográfica.

A partir de estas referencias, en la primera parte de esta investigación se abordará la reconfiguración del sistema mexicano, partiendo del denominado desarrollo estabilizador o 'milagro mexicano', esto para establecer los cambios que produjeron una transformación en la sociedad de la década de los setenta. Si bien, los cambios que se señalan están vinculados a un Estado paternalista y el partido hegemónico, que fue el Partido Revolucionario Institucional (PRI); este punto de quiebre dio paso a una apertura democrática. Este desarrollo a su vez permitió una reorganización social en donde comenzó a existir la participación ciudadana en los procesos políticos, sobre todo después de los movimientos estudiantiles de los sesenta.

Del mismo modo se plantea el papel de la sociedad que se transformó en esos años por los cambios culturales, tecnológicos y los medios de comunicación. Esto como parte de las renovaciones globales que involucraron una modernización en la vida cotidiana, al crear nuevas condiciones en las relaciones familiares e interpersonales que rompían con los modelos tradicionales. Asimismo, se hace énfasis en los cambios sociales que transcurrieron en ese momento en el mundo, como la revolución cubana y la Guerra Fría. Todo ello permitió una nueva forma de concebir la realidad de las personas, ya que, mediante la cultura a través de la música, las artes y los medios visuales como la televisión o el cine, se permitió generar una serie de cambios sociales que cuestionaron al sistema dominante.

Por consiguiente, el segundo capítulo trata sobre estos cambios, pero esta vez enfocados a la cinematografía y su transición durante la época. En primer lugar, se hace énfasis a la relevancia de los cines clubes para la especialización cinematográfica, y el papel que cobran las instituciones gubernamentales para su desarrollo, como la formación de escuelas cinematográficas como el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos

(CUEC) y el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), así como creación de la Filmoteca de la UNAM. De igual manera, se señalan dos aspectos importantes del desarrollo del cine en los setenta, como fue la incursión del súper 8 y las tendencias cinematográficas extranjeras, que influyeron en los directores y, en consecuencia, en los filmes del periodo.

En esa misma línea de cambios, la repercusión de las políticas cinematográficas durante los setenta fue parte de las transformaciones. Pues a partir de la búsqueda de una 'apertura democrática' en el sexenio de Echeverría, la 'apertura cinematográfica' fue resultado de éste. La necesidad del Estado en intervenir en los rubros de la industria y el proceso creativo en el cine nacional provenía de querer dar una imagen de progreso y unidad; que, si bien buscaba dar una versión de valores culturales y sociales, acabó por instaurar un sistema cerrado de producción cinematográfica y de apertura para quienes trabajaban en producciones conjunto con el Estado.

El tercer capítulo aborda los conceptos de violencia, racismo y cuerpo en una sociedad de ruptura -como el caso mexicano-, que ha pasado de un estado conservador a uno con mayores libertades. Lo cual significa que, en este periodo con los cambios culturales y de pensamiento, se observan nuevos lenguajes que se definen en nuevas interpretaciones en la sociedad. Por tanto, factores como los movimientos sociales, estudiantiles y políticos del periodo, nuevamente son mencionados en este capítulo. Esto con la finalidad de señalar su importancia en la comprensión de los conceptos señalados, pues estarán vinculados a estos procesos.

A partir de esta reflexión, se señala el papel de la cinematografía al representar a la sociedad, y cómo cobra una relevancia en el sentido histórico; ya que, en la utilización de fuentes no tradicionales como la imagen, permite el cine abordar una nueva narrativa para explicar tanto conceptos como sucesos históricos desde la historia cultural. Asimismo, la utilización de la literatura en el cine permite comprender -a partir de los movimientos literarios como el Boom Latinoamericano y la Contracultura-, su impacto en

el cine nacional, y cómo se acabaron introduciendo su pensamiento a través de los guiones y su forma de representar a la sociedad.

Finalmente, el cuarto y último capítulo plantea la posibilidad de utilizar el cine mexicano de los años setenta como una mirada para comprender los acontecimientos sociales, los conceptos anteriormente mencionados y aspectos culturales a partir de la Historia. Para esto, se analiza al cine como una fuente que permite identificar desde diferentes ángulos la obra, ya que toma diferentes puntos, como el analizar el contexto biográfico del director y su filmografía, el vínculo literario y la comparativa de esta con el filme, el análisis general de la cinta, así como la crítica generada y su recepción.

En esa misma dirección, las producciones seleccionadas se caracterizan por pertenecer al momento de apertura cinematográfica del sexenio de Luis Echeverría. Las cintas que conforman este corpus y se integran en la investigación son *El Apando* (1975) de Felipe Cazals, que nos muestra el abuso de las cárceles, la violencia en sus diferentes formas y la corrupción. En *La viuda negra* (1977) de Arturo Ripstein, por su parte es el ejemplo de la doble moral del mexicano y la revolución sexual que se observa al presentar el cuerpo a partir de una temática religiosa; y *Llovizna* (1978) de Sergio Olhovich que busca visibilizar los prejuicios y profundo clasismo de la clase media mexicana.

## **Capítulo I Una transformación social y política de la sociedad, ¡muy a la mexicana!**

### **1.1 Transformaciones políticas, económicas, sociales a partir del milagro mexicano y la apertura democrática.**

La reconfiguración del sistema político que sucedió en el país como consecuencia del ‘desarrollo estabilizador’ o ‘milagro mexicano’ en la segunda mitad del siglo XX, marcaba un punto de quiebre al no tener la certeza de cuál modelo seguir: la modernidad que representaba la globalización o el nacionalismo con tendencias paternalistas. En otras palabras, se debatía por apostar entre ‘la vieja fórmula’ que había dado resultados o la modernización a través de la transnacionalización y la ‘libertad financiera’, fuera del proteccionismo del Estado. Los cambios vislumbraban una crisis en esta transición antes de su integración a la internacionalización en esos sectores. Asimismo, las reconfiguraciones de nuevos modelos en la cultura daban pie a un nuevo estilo de vida que abarcaba lo público y privado; que al mismo tiempo modificaron estructuras familiares establecidas por los medios de comunicación.

Como consecuencia a estos cambios sociales, culturales y de éstas nuevas condiciones en los medios de comunicación, se ocasionó una crisis en el Estado, el cual a su vez dio pie a una apertura democrática. Este proceso, produjo cambios sustanciales en el sistema político mexicano, ya que este se había construido en los últimos años a partir de una fuerte estabilidad política. Si bien, éste aún mantenía esa fortaleza a comparación de otros países que se encontraban en crisis políticas; México mostraba su dominio a partir de su partido hegemónico que era el Partido Revolucionario Institucional (PRI). La fórmula exitosa de la cimentación de este sistema partía de las siguientes condiciones:

Así, más que instituciones esencialmente populistas, lo que hay son instituciones susceptibles de ser manejadas según la fórmula populista. El antielitismo característico de esta tradición se traduce en un repudio hacia las instituciones, en la relación directa entre el líder y las masas; es un juego de relaciones políticas en el que la influencia es más importante que las reglas y los procedimientos y en el que estos últimos con frecuencia se ven alterados por continuos acomodados, alianzas y negociaciones entre el líder y los grupos de interés. [...] Los regímenes autoritarios están más predispuestos que los democráticos a esta tentación dada la debilidad de las normas y la arbitrariedad característica del ejercicio del poder. En México, la Presidencia de la República y el Partido

Revolucionario Institucional han sido las dos instituciones que han mostrado mayor inclinación al uso personalizado del poder, y han servido para apoyar la imposición de decisiones gubernamentales, muchas veces ajenas o contrarias a las normas establecidas, así como la movilización y cooptación de grandes grupos sociales (Loaeza, 1999, p. 47).

De este modo, la apertura democrática fue un discurso que salió desde las esferas políticas que controlaban el sistema. Este mecanismo autoritario vinculado entre las decisiones del Estado, la figura presidencial y el partido político hegemónico, no permitían una competencia abierta de los demás partidos. Sin embargo, esta forma permitía que existiera esa oposición -que realizaba críticas moderadas al Estado, ya que de lo contrario eran reprimidas-, y hacía que a su vez legitimara a este sistema como 'democrático'. La falta de espacios fuera de estos controles del Estado y el partido, poco a poco fueron eliminando el pluralismo de opiniones, partidos y grupos alternativos.

Con los cambios sociales -como la migración y la falta de apoyo al campo- a principios de la década de los sesenta y durante los setenta, la sociedad mexicana comenzó a centrarse en las ciudades y la clase media comenzó a demandar mayor participación en los procesos políticos. Entre los sectores que se comenzaron a desligarse del proteccionismo del Estado y empezaron a crear una cultura política activa, destacaron los profesionistas, catedráticos y negociantes. En ese sentido, Peter Smith, lo reafirma al decir que "parecía que la cultura política se estuviese volviendo más activista y participante, menos pasiva y sumisa. También estaba adquiriendo formas nuevas, en especial por medio de la expresión de una preocupación creciente por la autenticidad del proceso electoral" (2003, p. 357).

El punto de quiebre que hizo que la sociedad comenzará a cuestionar esta legitimidad del Estado, fue el movimiento estudiantil de 1968 y en especial los sucesos ocurridos en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco el 2 de octubre de 1968; donde el autoritarismo, represión y asesinato de manifestantes se hizo presente. A partir de esta fractura, se inició un proceso social que sacudió al régimen con expresiones de cuestionamientos del paternalismo y control que ejercía sobre la población en la canalización de sus demandas, así como la legalidad de los gobiernos en turno. Ejemplo de ello, fue la forma de la

representación social y democrática que aparentaba el sistema, que pasaba de ante mano por las fuerzas del partido hegemónico, que se había mantenido desde la fundación de este.

En ese momento a la par, otros partidos políticos comenzaron a tener mayor influencia política como el Partido de Acción Nacional (PAN) (1939) y el Partido Comunista Mexicano (PCM) (1919-1981), pues buscaban mantener la alternancia dentro del sistema político mexicano; y con los cambios que se presentaban socialmente donde el PRI perdía partidarios, ellos comenzaron a representar una forma de resistencia del sistema. Los partidos políticos según Víctor Villafañe, más que encarnar la disidencia o la alternancia al régimen establecido, parten de un origen burgués que representa sus intereses en desarrollar el capitalismo; por lo que, no hay grandes diferencias entre sus postulados y estrategias. De esta forma, se permitió la consolidación de diversos grupos que desarrollaron proyectos políticos, pero que en el fondo buscaron el desarrollo capitalista del país.

Durante esta etapa desaparecieron definitivamente todos los antiguos partidos políticos caudillistas. También aquellos “partidos de poder”, como el ejército y el clero, pasan a ser controlados por el estado. Todo el periodo queda sellado por el funcionamiento relativamente estable de un sistema de partidos, con su derecha, centro e izquierda. La oposición “dentro y fuera” del ámbito estatal es controlada. Los partidos que actúan bajo el signo de oposición legal quedan inmersos en la política oficial. La fuerza de estos partidos es mínima. Pero el estado se encarga de reproducir a la débil oposición como instancia de legitimación. En especial, se favorece electoralmente a los candidatos a los diputados y a uno que otro presidente del PAN, el PPS o el PARM. En cambio, los grupos y partidos que quedan fuera de la lucha electoral son marginados, sometidos y combatidos por el gobierno y todos sus partidos. No forman parte del sistema ni conforman la legitimidad estatal (López Villafañe, 1986, p.180).

Es por ello, que la relevancia que comenzaron a cobrar los partidos políticos y las formas de elección popular, lograron que existiera un cambio en las formas electorales que hasta el momento habían sido controlados por la Comisión Federal de Vigilancia Electoral que regulaba los procesos de elección, votantes y participación de partidos políticos. Para la década de los sesenta, este modelo de ‘legitimar la democracia’ no permitía la apertura de la oposición en la representación legislativa, por lo que esta idea de validarse del partido hegemónico mediante la idea democrática parecía que ya no surtía efecto. De

modo que, se hicieron reformas en 1963 para aumentar la representación de los demás partidos. Es así, que, a partir de este momento, se comenzaron a dar modificaciones en este sentido. Entre 1946 y 1970 se produjeron cuatro reformas electorales que estuvieron dirigidas a ampliar la participación ciudadana (voto de la mujer y de mayores de 18 años) y la representación partidaria (supervisión gubernamental y diputados de partidos) (Hernández Rodríguez, 2005, p.107).

En la década de los setenta durante el sexenio del presidente Luis Echeverría Álvarez (1970-1976), con la intención de recuperar la credibilidad política y democrática después de lo acontecido en la matanza de Tlatelolco en 1968 y la masacre del 10 de junio, conocido como jueves de Corpus o Halconazo de 1971, se buscó renovar parte del sistema político deteriorado, como se señala en el siguiente párrafo:

La apertura democrática en el terreno político no significó un proceso de reforma institucional para mejorar la representación legislativa de la población, o el contrapeso legislativo al ejecutivo, o la pérdida del control político-administrativo del secretario de Gobernación sobre el proceso electoral. [...] El requisito de votación para considerarse como "partido político nacional" se redujo de 2.5 a 1.5% de la votación nacional y el tope de diputados de partidos, combinado o no, con diputados de mayoría se aumentó de veinte a veinticinco, así como redujo el mínimo de edad para ser diputado de 25 a 21 años y para ser senador de 35 a 30 años. [...] No obstante la disminución de los requerimientos constitucionales de representatividad electoral, aumentó de manera significativa los recursos requisitos burocráticos para el registro de los partidos políticos nacionales, y consolidó la discrecionalidad de Gobernación para soslayar el cumplimiento de los requisitos, de "contar con un mínimo de dos mil afiliados en cada uno, cuando menos, de las dos terceras partes de la entidad federativa siempre que el número total de afiliados no sea inferior a sesenta y cinco mil". La Comisión Federal Electoral pasó a ser "organismo autónomo de carácter permanente, con personalidad jurídica propia" cambiando la representación partidista de tres comisionados a "uno por cada partido político nacional" y se mantuvo su control sobre la designación de las comisiones locales y comités distritales. El Registro Nacional de Electores se consolidó como una estructura burocrática con cobertura nacional, con "una delegación en la capital de cada entidad federativa y en todos los distritos electorales, municipios y territorios de la República" y se establece la credencial permanente de elector bajo su control (Del Villar, 2005, p.59).

La idea de transformar la imagen del Estado mexicano mediante una 'apertura democrática' que buscaba implementar nuevos elementos políticos dentro de su burocratización, finalmente fue una farsa que permitió al sistema seguir controlando la decisión ciudadana y de partidos. Esto a partir de mecanismos legales y de poder acorde a las nuevas circunstancias sociales. El nuevo discurso oficialista manejó una idea e

imagen de nuevas posibilidades políticas y democráticas después de perder credibilidad ante una ciudadanía que, si bien ayudó para la consolidación de la oposición electoral y política en el país; esta transición hacia un régimen menos autoritario también reflejó la posibilidad del sistema y partido hegemónico de adecuarse a las nuevas circunstancias políticas y sociales para perpetuarse en el poder.

Por otra parte, en el aspecto económico se concluía con un periodo de crecimiento gracias a las importaciones, además del manejo conjunto del sector público y privado como parte del 'milagro mexicano'. Por lo que, pese a su alto crecimiento tanto poblacional y económico generado hasta el momento, en este ya no era posible mantener el mismo modelo económico adoptado con éxito sexenios atrás. Lo cual ocasionó el inicio de un declive financiero que no podía sostenerse monetariamente. Esto se puede explicar por diversos factores, entre los que resaltan: el aumento en la tasa de inflación, siendo esta mayor a la de Estados Unidos; los préstamos que México comenzó a pedir al extranjero, mismos que aumentaron la deuda acumulada (pública y privada); así como el aumento del desempleo y una agricultura desgastada, que necesitaba ya de las importaciones.

Para inicios de la década de los setenta, la situación era insostenible, -si se piensa desde el modelo del desarrollo estabilizador-, por lo que el gobierno encabezado por Luis Echeverría comenzó a buscar en un último intento la intervención estatal para el impulso del desarrollo económico, por lo que recurrió al endeudamiento externo y el aumento del gasto público. Enrique Cárdenas en su escrito, *El proceso económico* señala algunas de las características de este periodo, como se destaca en el siguiente apartado:

La política económica durante los años setenta fue muy distinta a la de los decenios previos. Se habla de un gobierno "populista" que distribuyó recursos entre los sectores menos favorecidos de la población y que benefició a grupos específicos que lo apoyaban políticamente. Además, con frecuencia se destinaron fondos excesivos a proyectos poco productivos económicamente y sin prestar mayor atención, al menos en apariencia, a un excesivo déficit fiscal y de balanza de pagos. Por ello, después de una recesión que amenazaba con reducir la actividad económica significativamente en 1971, la economía mexicana experimentó un acelerado crecimiento económico (2012, p.148).

Por consiguiente, la importancia de abordar la situación política y económica de este periodo en el contexto histórico, permite entender la relevancia del desarrollo estabilizador que permeó durante décadas al sistema mexicano, hasta llegar a un máximo nivel donde se hablaba de estabilidad financiera, democracia, capitalismo y bienestar social. En especial es necesario observar, que a partir del sexenio de Gustavo Díaz Ordaz (1911-1979) de 1964 a 1970 y el consiguiente de Luis Echeverría de 1970 a 1976, destacar la decadencia de este sistema que empezó a debilitarse como resultado de los factores políticos y sociales. Es también en este periodo, que el orden social se mantuvo por medio de la violencia, fuerza y represión por parte del Estado en contra de civiles, organizaciones, movimientos tanto estudiantes como guerrilleros que fueron perseguidos, desaparecidos o asesinados.

Como antecedente y, para comprender a los gobiernos mencionados, es necesario mencionar algunas acciones del gobierno de Adolfo López Mateos (1908-1969) que comprendió de 1958 a 1964 y estuvo caracterizado por un crecimiento económico ligado especialmente al sector industrial e inversión de capital privado, así como la creación del Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado (ISSSTE). Por otra parte, la economía durante el gobierno de López Mateos permaneció estable en el uso de las finanzas del país, ya que “el gobierno logró controlar la inflación tan rigurosamente, que López Mateos pudo retener el tipo fijo de cambio de 12,50 pesos por dólar; no hubo ninguna devaluación durante este sexenio” (Smith, 2003, p.348). De esta manera, se logró estabilizar la moneda ante una devaluación que pudo mantenerse al frente internacional como una divisa fortalecida. Asimismo, con la nacionalización de la industria eléctrica en 1960 que se sostuvo a partir del artículo 27 constitucional, también generó cambios en la economía, ya que permitió una aceleración de consumo y desarrollo industrial.

Sin embargo, la represión ejercida bajo su mandato significó la continuación de prácticas de un régimen que estaba estableciéndose, donde acontecimientos como la represión, encarcelamiento y utilización del ejército en contra de los movimientos sociales, como en el caso de los ferrocarrileros, maestros y telefonistas fueron también características de

su gobierno. Es necesario recordar que estas decisiones de corte represivo no solo provienen de la figura del presidente, sino de toda la esfera política que lo rodea. Por ello, es necesario destacar la importancia de Díaz Ordaz en el sexenio de López Mateos como Secretario de Gobernación, quien desde su cargo reprimió los movimientos mencionados anteriormente y además continuó ejerciendo estas acciones en el sexenio posterior, como presidente de la república:

Al frente de la Secretaría de Gobernación durante los seis años del gobierno de López Mateos, Díaz Ordaz había reprimido sin pestañear la disidencia sindical dirigida por el Partido Comunista Mexicano (PCM), y por el Partido Obrero Campesino de México (POCM), entre ferrocarrileros y maestros. También le había tocado lidiar con las incipientes movilizaciones de la clase media, alguna de ellas inspiradas por los primeros ecos de la revolución cubana en varias universidades del país; asimismo había enfrentado la rebelión de organizaciones empresariales y católicas que retaron decisiones del gobierno en materia laboral y educativa, así como la creciente polarización ideológica que se instaló en el corazón de la clase media en estos años; también puso fin al grupo guerrilleros que encabezaba Rubén Jaramillo en el estado de Morelos y aun conato de insurrección armada en Huajuapán de León, organizada por un ex oficial del ejército en nombre de dios (Loeza, 2005, p.129).

Es así como, para 1964 con la llegada de Díaz Ordaz al poder, la economía en su sexenio se mantuvo en un estado similar al gobierno anterior, aunque aumentó la participación de los organismos paraestatales y la infraestructura de estos, además de que la inversión pública se duplicó a comparación del gobierno de López Mateos. Pese a ello, se tuvo que recurrir al capital externo, ya que Díaz Ordaz se había comprometido en seguir con el desarrollo económico pese a la insuficiencia de capital, el crecimiento demográfico, desempleo y estrechez del mercado interno. Esto mediante tres formas de capitalización: el primero, en el aumento del comercio regional, el segundo mediante el incremento a las exportaciones agropecuarias y tercero, con las inversiones extranjeras. En síntesis, la política económica de este gobierno fue la de acrecentar a toda costa los ingresos del país, aunque esto conllevara al aumento de deuda externa y una dependencia económica cada vez mayor hacia Estados Unidos en los rubros de infraestructura, petróleo y lo referente a la banca.

De igual modo, la violencia con la que se había mantenido el orden social perduró en el gobierno de Díaz Ordaz, lo cual ocasionó una crisis política y social en el país, ya que se

mantuvieron las prácticas de represión que había llevado a cabo como Secretario de Gobernación en el sexenio de Adolfo López Mateos. El mayor acto de represión fue sin duda el orquestado en contra de los jóvenes que se manifestaron en 1968, y que se desarrolló a través de protestas en contra del autoritarismo del gobierno. La situación se acrecentó a causa de los enfrentamientos de una riña de estudiantes de las vocacionales 2 y 5 del Instituto Politécnico Nacional (IPN) y la preparatoria incorporada a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) Issac Ocheterena entre el 22 y 23 de julio en la Ciudad de México, en el cual policías y militares, sometieron de forma violenta a los jóvenes.

Esto ocasionó una serie de manifestaciones a lo largo de los siguientes meses, que desencadenaría la indignación y protesta hacia las autoridades, en el que se exigía la destitución del jefe de la policía capitalina, la eliminación de granaderos y la anulación de la disolución social, que era considerado como delito. Estas manifestaciones poco a poco se fueron extendiendo en el país y consiguieron el apoyo de la ciudadanía. El Estado mexicano en este caso utilizó sus mecanismos de control en contra de este movimiento, al ocupar con militares instalaciones como Ciudad Universitaria o el Colegio de San Ildefonso (preparatoria), contraviniendo el principio de autonomía universitaria.

En ese momento a la par, el gobierno se veía presionado por los cercanos XIX Juegos Olímpicos (12-27 de octubre de 1968) que se llevarían a cabo en el país, y bajo la amenaza de que serían cancelados si existían disturbios sociales durante los días del evento. Con el temor de que los juegos estuvieran bajo este panorama de inestabilidad política, los jóvenes se posicionaron en contra de las Olimpiadas y se manifestaron en el zócalo de la capital, a lo cual el gobierno envió tanques militares para reprimirlos. Y como respuesta, en el cuarto informe de gobierno del 1 de septiembre, Díaz Ordaz dejó en claro en su postura en contra al decir: “Hemos sido tolerantes hasta excesos criticados; pero todo tiene su límite y no podemos permitir ya que siga quebrantando irremisiblemente el orden jurídico, como a los ojos de todo mundo ha venido sucediendo [...] México entero sabe que cuando el Ejército interviene es para salvaguardar la

tranquilidad, no para oprimir al pueblo” (DEMOS, Desarrollo de Medios, S.A. de C.V., 2018).

Las protestas siguieron, y entre ellas la convocada para el 2 de octubre de 1968, que se llevaría a cabo en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco, en el centro de la Ciudad de México. En un acto de suma represión que denostaba el poder autoritario que había alcanzado tanto la figura presidencialista y el Estado, la manifestación fue reprimida con brutal violencia en una serie de acontecimientos que aún no se han esclarecido hasta la fecha. Entre ellos, el papel genocida del ejército o el número de muertos y desaparecidos. Como consecuencia, y ante el acontecimiento traumático, paulatinamente se disolvió el movimiento estudiantil, desarrollado con gran brío durante los meses anteriores, el cual contaba con una fuerza que había cimbrado y dejado entrever la falta de libertad democrática y el autoritarismo en que se encontraba la sociedad, de un régimen que no veía como posibilidad una apertura democrática como parte del cambio.

Tlatelolco fue el resultado de una expresión de la clase media, fue una tragedia que encarnó el sufrimiento de la juventud de una nación. Se estableció una política de apertura con el fin de ampliar el contacto entre el estado hacia el pueblo y grupos políticos en general, algunos de ellos disidentes, lo cual no implicaba una apertura real del pueblo al poder; esta imperceptible ventana de comunicación sólo era para que expusieran sus peticiones, pretendiéndose romper el viejo modelo con adecuaciones y se mantuvieron restringidas las vías a la participación política, pero con una supuesta apertura al diálogo. Como consecuencia del movimiento fue la represión laboral, estudiantil, consecuencia del autoritarismo extremo y una gran incapacidad para adaptarse a las nuevas modalidades juveniles (San Román, 2016, p.58).

Como resultado, la matanza del 2 de octubre de 1968 creó un gran descontento en un sector de la sociedad; por lo que el gobierno buscó disimular, ocultar y tergiversar a través de los medios de comunicación. Sin embargo, esto logró que se despertara una conciencia más activa en la población que empezaba a desconfiar plenamente en las fuerzas del Estado como la policía o el ejército, sus instituciones y las acciones gubernamentales. Estos problemas se trasladaron al sexenio siguiente con el presidente en turno, que buscaría distanciarse de los eventos ocurridos dos años atrás de su llegada al poder.

Con el inicio de la administración de Luis Echeverría en 1970, la cuestión económica se mantuvo estable hasta 1973, cuando los cambios en la economía internacional repercutieron en México. Esto al dejar ver las fallas en el modelo económico mantenido durante décadas, que provocó una inflación más arriba del 5%, misma que se había mantenido hasta 1972. Esta crisis económica, ocasionó que se buscará contener el gasto público y a su vez disminuyó las inversiones públicas que se habían gestado, lo que causó recesiones económicas en los dos años siguientes al inicio de su administración. Como una forma de mantener una estabilidad financiera, se implementó el desarrollo compartido, que consistía en un plan económico que buscaba devolver a México la estabilidad económica que estaba perdiendo, al distribuir lo generado a todos los sectores.

A medida que fue adquiriendo forma, la estrategia de Echeverría para el “desarrollo compartido” recalcó la importancia de la distribución además de la producción: se consideraba que, por razones éticas y sociales, las masas necesitarían compartir de modo significativo los beneficios del crecimiento. Para alcanzar tal objetivo e imponer la política necesaria, el Estado sería una puerta sólida y autónoma; el capital privado podría interpretar un papel constructivo, pero el beneficio sería menos importante que la equidad social. Mientras que el “desarrollo estabilizador” se apoyaba en una estrecha alianza entre el Estado y el sector privado, la lógica política del “desarrollo compartido” requería una coalición populista de obreros y campesinos bajo la tutela de un Estado poderoso (Smith, 2003, p.360-361).

Por otro lado, después de lo acontecido en México el 2 de octubre de 1968, Echeverría buscaba la legitimidad a toda costa, por lo que cimentó su gobierno en la idea de la legalidad revolucionaria conferida al Estado mexicano. Irónicamente esta fundamentación no se basaba en un ideal democrático, porque su llegada a la presidencia, había sido igual a la de sus antecesores: decidida por el partido y el presidente en turno. En diciembre de 1970 Echeverría tomaba posesión de la administración de un país fracturado, al cual tenía que convencer de que la unidad nacional aún seguía siendo un ideal vigente en la sociedad mexicana. De este modo, se propuso regresar a las cuestiones nacionalistas, la idea de igualdad social y la recuperación del sector campesino, que había sido desplazado décadas atrás.

La búsqueda de congraciarse del Estado mexicano nuevamente con los sectores sociales en discordancia durante este sexenio resultó contraproducente, pues pese a que había inversiones y creaciones de fondos a diversos sectores gracias al desarrollo compartido que se había establecido en su gobierno y el distanciamiento que se buscaba de los errores del sexenio anterior, las acciones que tenía en el ámbito político y social, lo colocaban como un represor más en el poder, que hacia perder credibilidad hacia la figura del Estado.

Pretendió incorporar las víctimas de Tlatelolco al panteón oficial y reconciliarse con la juventud bajo la retórica de una apertura democrática en el entendimiento de que “el sufragio es un pacto entre los ciudadanos y sus gobernantes” por el que “el pueblo me ha ordenado en los comicios de Julio que obre con decisión inquebrantable, a fin de que el poder nunca sea cómplice de la pasividad o de la explotación”. A principios de 1971 otorgó la amnistía en los procesos que enmarcaron la represión de Tlatelolco. Pero el jueves de Corpus de 1971 la violencia paramilitar, de los Halcones, premió y victimó estudiantes una vez más. En 1975 buscó reimplantar la tradición de inauguración presidencial de cursos de la Universidad Nacional Autónoma de México, sepultada en Tlatelolco, pero el rechazo estudiantil y una pedrada en la cabeza lo expulsó del recinto universitario. Intentó revivir la legitimidad revolucionaria auspiciando la ocupación y el fraccionamiento de “latifundios simulados”. Se contrapuso al intento de guerra sucia contra la insurgencia campesina en Guerrero que, en su periodo, exterminó a Lucio Cabañas después del secuestro del gobernador Rubén Figueroa (Del Villar, 2005, p. 57).

Concerniente a las creaciones de fondos que estuvieron presentes en el gobierno de Echeverría, se resalta el destinado a la Cinematografía, ya que desde el Banco Cinematográfico buscó la estatización<sup>1</sup> de esta industria. Así, se buscaba restar en poco tiempo a los productores los financiamientos del Estado, con la justificación de su poco impacto en cintas de poca relevancia en los últimos años. Con este argumento, el Estado buscaba recuperar la industria, al involucrarse por completo en la producción de los filmes. Con esta hegemonía se benefició a nuevos directores en el financiamiento de sus proyectos e hizo que disminuyera la producción privada. Las películas realizadas en esta estatización hicieron ver superficialmente la oportuna intervención que había realizado el Estado en el cine nacional, al ser producidas por nuevas firmas productoras como Alpha Centauri o Escorpión.

---

<sup>1</sup> La estatización o estatalización se refiere al proceso en el cual un sector económico o empresa privada pasa a ser controlada por parte del Estado, mediante un conjunto de operaciones y disposiciones legales.

Rodolfo Echeverría Álvarez (1926-2004) quien estaba a cargo del Banco Nacional Cinematográfico durante el gobierno de su hermano, logró dar impulso a la industria mediante una serie de disposiciones que el Estado realizó para asumir el control de la cinematografía. Particularmente con el mejoramiento de la infraestructura, distribución y exhibición fílmica; además del involucramiento de nuevas firmas productoras privadas y del Estado como CONACINE (Corporación Nacional Cinematográfica), CONACITE (Corporación Nacional Cinematográfica de los Trabajadores y el Estado) I y II.

## **1.2 El México que se transformó (sociedad, tecnología y cultura).**

El principio que definió la década de los sesenta y setenta en México estuvo marcado por los cambios que se suscitaron en las relaciones sociales y transformaciones en el pensamiento que pugaban por alejarse del ámbito tradicional, es decir, del núcleo familiar, la vida doméstica y las relaciones de pareja; además de la crítica a las instituciones y los sistemas autoritarios. Dichas renovaciones estuvieron marcadas por la modernización del país, gracias al milagro mexicano, que no solo permitió un cambio en las estructuras políticas, económicas y culturales, sino en las sociales como consecuencia de las transformaciones globales.

Durante este lapso, la modernización en México experimentó una serie de cambios frente a las décadas pasadas, así, se observó en algunos sectores de la sociedad una ruptura con los principios tradicionalistas, al mismo tiempo que hacía una crítica constante a las instituciones autoritarias del Estado. Esta disyuntiva entre lo conservador y liberal que implicaba la modernización, hizo que el país estuviese en una transición entre mantener las ideas y costumbres marcadas por la tradición o bien, aceptar el cambio que daba la modernización y la apertura a las tendencias internacionales (especialmente las influencia de la cultura de masas y la vida americana desarrollada en Estados Unidos).

Esta modernización marcada por ideas liberales y flexibles en el modo de vida cotidiana, -por ejemplo, la revolución sexual, la píldora anticonceptiva, la música- opuesta a las estructuras familiares, sociales y de gobierno que en el país perduraba, hizo inevitable

que los jóvenes de esas décadas optaran por esta nueva dinámica que les ofrecía la modernidad. Esto permitió a su vez que la circulación de nuevas ideas, su discusión y expresión fueran parte del cambio cultural marcado en esta época, al tener un papel relevante, pues cuestionaban el autoritarismo, nacionalismo y los valores morales tradicionales.

Algunos rasgos característicos de estos jóvenes protagonistas del mundo cultural a principios de los años sesenta eran: su evidente condición citadina y de clase media, sus manifiestas simpatías por una izquierda no demasiado cercana a los partidos, sus afanes antimperialistas, su inquietud por conocer y trata de entender los fenómenos sociales contemporáneos y su espíritu crítico (Pérez Montfort, 2016, p. 211).

Es así, que se produjo una gran transformación cultural altamente significativa; por un lado, las condiciones de la cultura que se van a convertir porque se dejará de lado la cultura de corte 'mexicanista' que se presentó desde la década de los treinta. Como consecuencia, esto gestó una nueva transformación, donde se comienza a observar una fractura hacia afuera, lo cual se observa en las expresiones que son más cosmopolitas. De igual manera, también hay que destacar que la sociedad está en una profunda transformación, la cual va a estar en razón a la nueva educación y las nuevas condiciones culturales que se presentaron. Ejemplo de ello, son la inauguración de institutos educativos como el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) (1946) y la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) (1938).

Con la apertura de universidades públicas y de instituciones, se reflejó a su vez un nuevo principio para los mexicanos; y este se va a ver manifestado, por ejemplo, en la publicación de diferentes libros. Lo cual, dio pie a la difusión de los trabajos de autores como José Revueltas, José Emilio Pacheco, Elena Poniatowska o Carlos Monsiváis quienes van a construir nuevas condiciones narrativas. Estos se van a agrupar en torno a los grandes autores consolidados como Juan Rulfo, Octavio Paz, Carlos Fuentes, Juan José Arreola, Efraín Huerta, Jaime García Terrés, Rubén Bonifaz Nuño, Elena Garro y Rosario Castellanos, entre otros.

De este modo, no se puede hablar de los grandes escritores sino se habla también de las grandes editoriales; como el caso de la gran editorial que se inaugura en los años

cuarenta, que es el Fondo de Cultura Económica, que será la nueva editorial que va a publicar a muchos autores e historiadores. Sin embargo, a partir de 1962 se inaugura la editorial Joaquín Mortiz y en 1960 aparece la editorial Era. Estas editoriales son altamente significativas, porque van a promover la literatura sobre todo la literatura de los jóvenes, porque se ha mencionado anteriormente, estos procesos están vinculados a la transformación cultural de la sociedad mexicana y a sus nuevos actores.

Cabe señalar que estos cambios, también están relacionados con el retroceso que tiene en esos años parte del poder de la Iglesia Católica, porque cada vez más la sociedad se convierte en una población secularizada y modernizada. Asimismo, las transformaciones estarán vinculadas de acuerdo con los nuevos medios de comunicación, en el cual ya tiene un predominio la televisión mexicana y que junto con el cine van a transformar la sociedad, pues su masificación permitirá llegar a una mayor población. Por otro lado, los medios impresos de los diferentes diarios van a incluir los suplementos culturales -ya existentes en décadas anteriores-, que mostrarán las tendencias de una nueva vida moderna, así como los acontecimientos recientes en cuestiones de cultura, así como lo que está siendo noticia en el ámbito literario o artístico.

La televisión sirvió también de caja de resonancia para hacer uso de los tiempos libres en el hogar y, aunque la ciudad ofrecía lugares de recreación (parque de diversiones, teatros, museos y hasta guías para orientar al usuario, como pudieran ser los suplementos culturales y revistas como Tiempo Libre), fue la pequeña batalla la que reguló la Industria del espectáculo y la galería de los personajes de la cultura nacional (Zermeño, 2012, p.247).

Otro aspecto relevante que se dará al mismo tiempo es la influencia que tendrá el triunfo de la Revolución cubana (1959), a partir de la cual muchos jóvenes se comenzarán a involucrar en temas y actividades políticas. Y esto en parte, será una influencia en los movimientos sociales del periodo, que fueron repercutidos por este acontecimiento, ya que en él se ejemplificaba, el triunfo del proletariado contra el antiimperialismo. También un elemento de cultura importante es la música, si bien es cierto que en la década de los sesenta el rock & roll se va a adentrar en las juventudes, no hay que olvidar que este género musical va a estar acompañado de grandes orquestas para bailar. De igual forma, es necesario destacar que estas nuevas tendencias musicales serán acompañadas de

las mismas expresiones musicales que se tienen en el país; ejemplo de ello, son las adaptaciones al español de canciones en inglés o la fusión de ritmos en las canciones.

Por aquellos años, ya había distintos grupos juveniles que se mostraban insatisfechos con el estilo de vida que llevaban sus padres y que pensaban diferentes ideas sobre cómo se debía vivir la vida, como los existencialistas que tenían su origen en los *Beatniks*, quienes leían a Jean Paul Sartre, bebían café y fumaban en exceso. En México también se tiene registro de los existencialistas, estos aparecieron en 1959, tuvieron varios lugares para expresarse con libertad, principalmente en las universidades y los cafés donde se iba a escuchar poesía. "Lo que se entendía por existencialismo en términos más o menos populares... era decir: "La vida no tiene sentido, pero vale la pena vivirse", vestirse con pantalón y suéter de cuello de tortuga rigurosamente negros y tener la cara de aburrido o de estar deprimidísimo" (Ramírez Gómez 1997, 203). Pero lo que realmente representó el descontento juvenil fue la música, a mediados de los 50 el rock and roll tuvo un gran ascenso en los Estados Unidos y no tardó para que iniciara la invasión musical a México, tras la llegada de importantes figuras como Elvis Presley aparecieron varios grupos del famoso rock & roll como los Rebeldes del rock, los Locos del Ritmo, los Ten Tops, etc. que en su mayoría se dedicaban a la grabación de las canciones traducidas al español (Sandoval, 2018, pp. 35-36).

El rock trajo consigo la aparición de una "cultura juvenil", y tras la continua manifestación de los existencialistas, estos terminaron por darle vida a las subculturas -que son grupos alternos y subalternos a la cultura dominante, en otras palabras, estructuras más pequeñas dentro de una misma estructura-, y todas ellas conformaron lo que conocemos como contracultura. Pero ¿cuándo apareció? es necesario que explicar si fue un término nuevo que surgió en los cincuenta o si antes de la gran rebelión juvenil de la década de los sesenta. Como respuesta, se podría definir que la cultura juvenil es hecha por diferentes medios de producción capitalistas para construir diferentes arquetipos para el ambiente de los jóvenes, es decir, se crea cultura prefabricada para formar estereotipos, ideas y principalmente consumismo y es utilizada para crear una cultura de masas. Para ser más exactos en esta definición se podría resumir que el término cultura juvenil connota la situación de los jóvenes casi exclusivamente en términos de manipulación y explotación publicitaria de los jóvenes.

Por otra parte, estas décadas estuvieron marcadas por los resultados de los cambios que se iban gestando en el ámbito político; donde una característica principal fueron los cuestionamientos respecto a la legitimidad del Estado y sobre el partido dominante en el

poder, que se mantenía en el poder pese al descontento de la población. Asimismo, este periodo estaría marcado por el establecimiento de una clase media, consecuencia del crecimiento demográfico en las ciudades del país.

Un estudio que procuró sintetizar la cuestión -y que recurre a varios autores- estableció que hacia 1960 un 22 por ciento de la población podría considerarse como “clases medias” (contra un 74 por ciento de trabajadores del campo y la ciudad y un poco más de un 4 por ciento como clases altas). Diez años después las clases medias habían aumentado su participación a un 29 por ciento (contra el 65 por ciento de las clases trabajadoras y el 6 por ciento de las altas) (Rodríguez Kuri, 2012, p.211).

Los cambios que hasta el momento se suscitaban, hacían que el discurso revolucionario -que mantenía cohesionado a la sociedad y el Estado- empezara a desvanecerse. Por lo que existió un último intento en la recuperación de este discurso, a través del gobierno de Luis Echeverría quien fomentó una política nacionalista basada en estereotipos del deber ser mexicano, aunque con poco éxito. Esto se debió en parte, a que la sociedad ya había transformado y el cambio generacional se hacía más presente en los procesos culturales, que permeaban en la literatura, música y cine, por mencionar algunos ejemplos.

A la par, la importancia de los cambios tecnológicos y la implementación de nuevos aparatos electrodomésticos que se podían adquirir en el país durante estas décadas permitió que, principalmente, la clase media tuviera acceso a ellos a diferencia de una población que no podía tenerlos debido a sus escasos recursos económicos. Es por ello, que los avances científicos y tecnológicos en las industrias que comenzaron a ofrecer sus servicios y productos se masificaron en las actividades domésticas, textiles, médicas y alimentarias principalmente, poniéndolos al alcance no solo de las clases altas, sino de la creciente clase media que disfrutaba ya de la modernidad de las ciudades y el abaratamiento de estos productos.

Esta normalización de los aparatos electrodomésticos en el hogar, fueron solo una pequeña muestra de los cambios que estaban dándose de forma radical. Con la llegada de aparatos electrodomésticos, que, si bien no tenían como finalidad comunicar y

entretener a la población, su incursión en la sociedad mexicana fue de gran relevancia en el hogar de los mexicanos. En el caso de la lavadora y el refrigerador, desde la década de los cincuenta, estos fueron objeto de privilegio y su masificación en las décadas posteriores, fue gracias al mejoramiento de la calidad de vida y resultado del llamado 'milagro mexicano'.

El costo del producto influía en tal situación, pero también factores de índole cultural relativos al papel del sexo femenino en el hogar y, podríamos agregar, a la imagen tradicional de la mujer que aún pesaba en el México de los sesenta. Tal vez como ningún otro artículo electrodoméstico, la lavadora se asoció a un simbolismo de género relacionado con la mujer en cuanto a las actividades cotidianas en el hogar. Para una ama de casa de clase media de los años sesenta, lavar la ropa de su familia formaba un trabajo relacionado con su rol de género.

Así también el refrigerador, que ya se había establecido como electrodoméstico predilecto al tener múltiples ventajas dentro del hogar de la clase media, el cual era promocionado al igual que la lavadora en revistas y medios de comunicación, proveía a las familias de la comodidad de tener alimentos perecederos bien conservados. El refrigerador eléctrico obtuvo un lugar central en la vida doméstica, pues se constituyó en un proveedor de alimentos, antojos y bebidas frescas para chicos y grandes, sin que el interesado requiriera necesariamente del apoyo o consentimiento de alguien más.

En el caso de la televisión, la importancia que cobró durante esta época es vital porque es cuando la información empieza a masificarse de forma visual, y la velocidad de esta es comparable con el de la radio. La televisión como medio de comunicación masiva, comenzó entonces a tener la función de entretenimiento y parte de la cultura familiar que giraba en torno al contenido que este proyectaba diariamente. Su llegada a México hizo que otros medios como el cine y la radio, perdieran impacto ya que este ofreció algo que ellos no: imagen en tiempo real e inmediatez desde el hogar.

La popularidad de la televisión comenzó a formar en el público otros hábitos de diversión; en especial, la telenovela se convirtió en la opción natural de entretenimiento en México,

sustituyendo al melodrama cinematográfico y cuando pasó a una nueva generación de mujeres “sufridas” de la televisión (Irma Lozano, Silvia Derbez, Blanca Sánchez, María Rivas), que dejó de lado a sus antecesoras cinematográficas (Marga López, Rosario Granados, Libertad Lamarque) (San Román, 2016, p.81).

Es así, que no tan solo la utilización de este objeto como aparato tecnológico, permitió ver el reflejo de una modernización, sino también de la creación de nuevos contenidos para una sociedad que estaba en constante cambio. Ejemplo de ello, fue en 1968, donde los Juegos Olímpicos de ese año que se realizaron en México, fueron los primeros en ser transmitidos por televisión vía satélite, a través del Intelsat I o ‘Pájaro Madrugador’; e incluso la transmisión de la Copa Mundial de la FIFA en México en el año 1970, del cual fue país sede por primera vez.

En el avance médico referente a los cambios tecnológicos, la llegada de la píldora anticonceptiva para las mujeres fue objeto de protestas y objeciones por parte de la iglesia católica y por medio de la encíclica *Humanae vitae* escrita por el Papa Pablo VI en 1968. Noticias y comentarios en los periódicos y revistas acerca de su empleo no escaparon al clima social de la época de enfrentamiento entre las normas tradicionales y las nuevas prácticas sociales impulsadas por la modernidad tecnológica.

El uso de la píldora anticonceptiva -muy probablemente la bestia negra del *Humanae vitae* y de los católicos opuestos al control natal- tuvo un salto notable entre 1966 y 1969: mientras que en el primer año solo 13,7 por ciento de las mujeres católicas declararon que lo usaban, en 1969 el porcentaje subió a un 33,3 por ciento; la reducción en el uso del ritmo como medio de control natal fue inobjetable; de 1966 un 86,3 por ciento de las mujeres lo utilizaba, mientras que en 1969 se redujo al 66,7 por ciento. De hecho, el porcentaje de mujeres que dijeron no usar ningún método anticonceptivo (ni ritmo ni píldora ni nada) bajó del 68,7 por ciento en 1966 al 63,2 por ciento en 1969. Una vez más, el sesgo de la investigación hace significativos los resultados: incluso en el mundo de las mujeres católicas la píldora avanzó y el ritmo retrocedió, aún y a pesar de que *Humanae vitae* estuviese mediando entre las dos estimaciones (Rodríguez Kuri, 2012, p.197).

De esta forma la libertad individual, la planificación familiar y el evitar embarazos no deseados -con sus consecuencias económicas y emocionales-, se conectó con el uso de los anticonceptivos femeninos, sobre todo entre los jóvenes con mayor nivel escolar que vivían en la ciudad. Pero no tan sólo para los jóvenes que comenzaban a disfrutar de su sexualidad la píldora anticonceptiva fue un gran aliado. Para muchas esposas en edad

reproductiva que no querían tener más hijos, el fármaco se presentó como un recurso oportuno, asequible y eficaz. Irónicamente, esta píldora fue creada en México en 1951 y patentada por George Rosenkranz y Luis Ernesto Miramontes, quienes fueron financiados a su vez por Syntex, un laboratorio mexicano.

Con la llegada de la revolución sexual, se replantearon diversas concepciones y tabúes acerca de las relaciones en pareja, la sexualidad y reproducción. Estas rompieron con los esquemas tradicionales y morales, al reivindicar al cuerpo humano como parte de su condición humana. Esto se visibilizó en parte a través de nuevas formas de vestimenta, menos rígidas, con la llegada del bikini y la minifalda, el cabello largo y la ropa más informal en el caso de los hombres. Si bien, durante la década de los sesenta -que es cuando cobra mayor impacto, y en la década consecuente- se experimentó una mayor libertad sexual gracias a los métodos anticonceptivos, a la par liberación femenina formaba parte de este movimiento, que criticaba los modelos establecidos.

Por primera vez en la historia los jóvenes se levantan como un sujeto político que somete a crítica la democracia formal y el *American Way of Life* estadounidense. Los hijos de los años dorados del capitalismo rechazaron un bienestar que se producía a costa de la explotación de otros países, otras razas, otras personas. Haz el amor y no la guerra fue, en síntesis, el lema de una juventud que quería vivir de una manera más auténtica las relaciones personales. Drogas, sexo y rock and roll fue la tríada que reflejaba el rechazo a la rutina de pasar la vida en el trabajo asalariado de 9 a 5 y la sentida búsqueda de experimentación con nuevas emociones, sentimientos y sensaciones. Los jóvenes también condenaron y rechazaron el modelo de vida de la familia americana. Un varón sustentador, una esposa ama de casa que horneaba pan y galletas a diario (De Miguel, 2015, p. 21).

En ese sentido, la participación femenina en los espacios públicos y en el movimiento universitario de 1968, contribuyó a generar un nuevo panorama en el plano político que buscaba ahora no tan solo el voto femenino, si no también derechos y una igualdad ciudadana sin discriminación. Esto como resultado de los movimientos de las mujeres en Estados Unidos en la década de los sesenta. Así pues, se comenzaron a conformar grupos en búsqueda de la liberación femenina -entiéndase esta como una liberación en el cambio de conciencia, así como de la opresión y modelos de dominación ejercida-, como Mujeres en Acción Solidaria (MAS) en 1971, Movimiento Nacional de Mujeres (MNM) en 1972, Movimiento de Liberación de la Mujer (MLM) en 1974, Colectivo La

Revuelta (1975), Colectivo de Mujeres (1976) afiliada al Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) y Lucha Feminista en 1978, (Jaiven, 1987).

Entre los cambios que se presentaron como respuesta a la segunda ola feminista en México, en el gobierno de Echeverría en 1973 se reconoció al aborto como un problema social. En 1975, se celebró la Conferencia mundial de la Mujer y la proclamación de ese año como el "Año internacional de la mujer", por lo que México dictó reformas que apelaban la búsqueda de desigualdad entre hombres y mujeres en el marco jurídico. A finales de 1974, se reformó el artículo 40 quedando de la siguiente manera: "El varón y la mujer son iguales ante la ley. Esta protegerá la organización y el desarrollo de la familia. Toda persona tiene derecho a decidir de manera libre, responsable e informada sobre el número y espaciamiento de sus hijos" (Galeana, 2017, p.112); al igual se modificó la del código civil de 1928, donde se le tenía que pedir permiso al esposo para acceder a un empleo remunerado.

En 1976 los grupos feministas comenzaron a generar las líneas en las que se basaría su movimiento en los siguientes años; esto a favor de la reivindicación y libre expresión sexual, así como el derecho a la maternidad voluntaria. Una de las principales demandas fue la búsqueda de la despenalización del aborto, ya que, al contemplar el derecho a una maternidad deseada, se reivindicaba de esta forma a la libre decisión de sus propios cuerpos, como se apunta a continuación:

Al considerar la maternidad como un ejercicio voluntario; las feministas reivindicaban el derecho de la mujer a decidir sobre su cuerpo y su sexualidad; insistían en la necesidad de la educación sexual y del uso responsable e informado de los anticonceptivos y buscaron modificar la legislación relativa al aborto mediante el activismo y la divulgación de sus argumentos a través de los medios de comunicación. Aunque ya en 1976 las feministas presentaron a la Cámara de Diputados un proyecto de ley sobre maternidad voluntaria, fue hasta 1979 cuando dicha presentación tuvo un carácter formal, legalmente reconocido ya que se hizo a través de los diputados del Partido Comunista Mexicano. Los legisladores no discutieron ninguno de los dos proyectos. Paralelamente a los esfuerzos por lograr la despenalización del aborto, se desplegaron acciones relativamente exitosas de denuncia de la violencia sexual y tomó fuerza la caracterización de la violación y el hostigamiento sexual como abusos de poder y no como manifestaciones naturales de la sexualidad masculina. En 1977 se creó el primer Centro de Apoyo a Mujeres Violadas por un colectivo feminista (Cano, 1996, p. 356).

Ciertamente, la importancia que se experimentó en cuanto al distanciamiento de los modelos tradicionalistas que se habían perpetuado en la sociedad, permitió que la juventud transitara a un cambio de mentalidad y modernización que no tan solo sucedió en el país, sino de manera global. Esto se logró gracias a las transformaciones políticas, culturales y las nuevas dinámicas de socialización. Las aperturas que se dieron, a su vez propiciaron cambios tan simples, pero con un impacto en la vida cotidiana como lo fueron los electrodomésticos en los hogares, pues facilitaron la vida de las amas de casa; los cambios médicos que permitieron una mayor libertad sexual con la píldora anticonceptiva y la capacidad de decisión sobre sus cuerpos, la maternidad deseada y el aborto; las transformaciones en la literatura y la música con la entrada del rock and roll, y la masificación de los medios de comunicación, dieron a su vez paso a nuevas opiniones y a la vez a una monopolización de las mismas.

### **1.3 La monopolización de medios de comunicación (televisión, cine, prensa).**

Como resultado del proceso de la conformación de los medios de comunicación desde la década de los treinta en México; durante los sesenta y setenta su posicionamiento en la sociedad representó una forma de visibilizar el manejo de la opinión pública,<sup>2</sup> las nuevas formas de interacción social y entretenimiento, así como de lo que era permitido expresar o censurar. Esto conllevó a una consolidación de la injerencia del Estado en la libertad de expresión y los medios predominantes como la prensa, televisión y cine, que permeaban su influencia en la cultura nacional. Por consiguiente, estos medios de comunicación predominantes jugaron un papel importante en la construcción de una nueva política de masas, con la introducción de nueva tecnología enfocada a tener un mayor alcance hacia la sociedad no alfabetizada.

---

<sup>2</sup> 'La opinión pública puede comprenderse como un concepto que articula un fenómeno social en que existe una serie de ideas, pensamientos, creencias en torno a diversos temas de carácter colectivo. Este fenómeno tiene varias manifestaciones, como la protesta en movimientos sociales organizados a corto, mediano y largo plazo, la protesta sobre un tema de coyuntura, el comportamiento electoral con la intención de voto y el voto en sí mismo, y también puede contemplar la participación política' (Pareja, Echeverría, 2014, p. 62).

En el caso de la prensa que se había permanecido como aliada y legitimadora del sistema que se había establecido, se mantuvo durante estos años en la misma constante a través de periódicos y semanarios culturales, con algunas disidencias que empezaban a realizar una crítica al aparato estatal y político. La televisión por otra parte comenzaba a tener importancia como grupo monopólico, por lo que poco a poco empezó a desplazar al cine como medio visual, colocándose como un medio de información con mayor rapidez y accesibilidad en los hogares, que además permitía tener información y entretenimiento al mismo tiempo con programas de variedades como telenovelas, deportes, programas de concursos y películas. Del mismo modo, el cine que había sido desde sus inicios el medio de comunicación por excelencia del gobierno mexicano, comenzó a sufrir una crisis en la industria por la falta de innovación en sus contenidos, al igual que presentaba problemas sindicales y en la industria.

Es así como esta expansión de industrias que podríamos colocarlas dentro de las denominadas culturales, en ellas se permitieron observar los cambios que fueron acompañando el proceso de modernización y globalización del momento. Los medios de comunicación que formaron parte de estas industrias culturales, han influenciado a la sociedad al determinar lo que se muestra públicamente desde los grupos de poder y como se les da visibilidad a ciertos agentes sociales -como los políticos, artistas, deportistas y gente notable- que influirán en la sociedad, y como estos modelos se reproducen en la cotidianidad como parte de los procesos de modernización que imponen una imagen simbólica rentable. Por otra parte, mediante los mecanismos de control social en los medios de comunicación se busca la manera de centrar este tipo de discurso, enfocándose en elementos que pudieran servir como cohesionadores sociales.

Por lo que partiendo de este argumento, el consumo y comunicación que se genera a partir de las industrias culturales, pues se concibe una serie de necesidades que van de la mano con los procesos modernizadores que tanto el Estado y las políticas gubernamentales implementaran en pro del consumo. Néstor García Canclini, en su texto titulado *El consumo cultural en México*, aborda estos modelos de consumo, y menciona que el primer modelo se centra en cómo las clases dominantes crean la necesidad de la

adquisición de artículos que son condicionados por su entorno, implementándose en la sociedad. El segundo y el tercero abordan los lugares de consumo, sus competencias y cómo los productos logran crear la idea de diferenciación social de acuerdo con la percepción influenciada del consumidor. Para el cuarto, quinto y sexto modelo, se centra en ver al consumo como parte de un proceso comunicativo que asocia a las personas afines en ciertos tipos de consumo, ocasionado que entre ellos haya una sensación de deseo e impulso por los productos que han sido expuestos de una forma insistente, de la misma manera que se muestra a los consumidores satisfaciendo sus necesidades de consumo como parte de un acto ritual dentro de la cotidianidad (García Canclini, 1993).

Es así, que este modelo aplicado al contexto mexicano cobra sentido, ya que estas industrias -prensa, televisión y cine- se adecuaron progresivamente a las necesidades de la vida cotidiana de los mexicanos. Los medios de comunicación en México, gracias al tráfico de influencias y monopolización, poco a poco se fueron concentrando en pocas manos, por lo que la libertad de expresión fue poco real durante el periodo. Esto representó que el Estado pudiera ejercer en los medios, una forma de poder y control ligado a sus intereses como poder gubernamental y de partido, representado por el Partido Revolucionario Institucional.

Medios de comunicación de masas como la prensa en México, fueron durante décadas el canal preferido para la difusión de ideas, de modas, sucesos nacionales e internacionales que fueron modificando la forma de observar y moldear la opinión pública, acorde a los intereses de aquellos que controlan los medios y crean tendencias. Así, los intereses del Estado y los medios -en este caso la prensa-, fueron determinando un imaginario en la sociedad y el individuo, donde acontecimientos nacionales y culturales fueron permeando en preferio: imaginario colectivo acorde al discurso que estos grupos de poder decidían que establecer y censurar. La prensa, en este caso, mediante periódicos, revistas y complementos culturales, estableció un canal y modelo de comunicación que se retomaría en la radio, la televisión y el cine.

En el caso de la naciente televisión parte de su historia comenzó con las operaciones experimentales en 1946 a través del canal XHIGC-Canal 5, de quien en sus inicios era concesionario Guillermo González Camarena y que fue asistido por la Dirección de Telecomunicaciones con algunos programas de variedades; y para 1950 se abrió al ámbito comercial junto con el canal 4. En su inauguración del canal, el día 31 de agosto se transmitió un evento en el Salón Jockey Club, donde diversos artistas se presentaron y al día siguiente se transmitió el informe presidencial de Miguel Alemán. En 1955, se integraría lo que se conoció como Telesistema Mexicano con la alianza de varios canales independientes como el 5, 4 y 2; y en 1959 el canal 11 del Instituto Politécnico Nacional. Con la llegada de este nuevo medio y aparato tecnológico, se dió entrada a una nueva forma de control de las masas, más efectivo ya que no requería más que observar y asentar por cierto todo lo que la televisión dijera en sus programas.

Para la década de los sesenta con el nuevo artefacto integrado en los hogares - principalmente en la clase media y alta-, la televisión se había colocado como parte de la cotidianidad, donde las transmisiones habituales se centraban en programas de variedades con comerciales patrocinadas por compañías de electrodomésticos y entretenimiento norteamericano. En 1962 con la llegada de la televisión a color y en los años siguientes, el aumento de audiencia hacia este medio era evidente, ya que permitió ver en vivo transmisiones relevantes, como el funeral de John F. Kennedy en 1963 o la coronación del papa Paulo VI en ese mismo año; Telesistema Mexicano había mantenido la hegemonía en el medio durante la primera década de transmisiones comerciales hasta la segunda mitad de los sesenta. Hasta que ingresó una nueva televisora a la escena, Televisión Independiente de México (canal 8) en Nuevo León, vinculado al Grupo Monterrey.

Sin embargo, hacia 1968 el gobierno juzgó que ya era hora de propiciar un poco la competencia televisiva. Faltando tan solo un mes para el inicio de los Juegos Olímpicos, se inauguraron dos nuevos canales televisivos en la capital del país, otorgados a concesionarios particulares: el canal 13, cuya frecuencia se concedió al señor Francisco Aguirre, conocido radiodifusor, y la del canal 8 a Fomento de Televisión, que se convirtió en filial del Grupo Monterrey, al ser controlada por Televisión Independiente de México (TIM). Ambos canales se inauguraron “oficialmente” con la transmisión del cuarto informe

de gobierno Gustavo Díaz Ordaz, el primero de septiembre de 1968 (Sánchez Ruiz, 2005, p.407).

Con las concesiones realizadas y una infraestructura que se había mejorado en los últimos años y la vía satélite que ya era una opción, la transmisión de los XIX Juegos Olímpicos en el país hacia el exterior, hizo que México se posicionara con la mayor audiencia de un evento, al superar los 900 millones de personas (González *et al.*, 1998, p.47). Para la década de los setenta, el país se encontraba con un sistema televisivo estable, por lo que, en el plano legislativo con la llegada de Luis Echeverría al poder, éste buscó fortalecer la injerencia del Estado en los medios adquiriendo el canal 13. En 1972 se instauró la red nacional llamada Televisión Rural de México (después llamado Televisión Cultural de México), que permitió la difusión de contenido cultural, gubernamental, comercial y de los canales 13 y 11 a las zonas rurales.

En ese mismo año, se fusionaron las televisoras de Telesistema Mexicano y Televisión Independiente de México en una sola: Televisión Vía Satélite (Televisa) con las acciones mayoritarias hacia Telesistema Mexicano de Emilio Azcárraga Milmo y el resto de Televisión Independiente de México de Bernardo Garza Sada, del grupo Alfa de Monterrey. Con la unión de ambas empresas, el poder de la televisión en México se acrecentó a nivel internacional gracias a la infraestructura y su adquisición de acciones en otros países para después exportar su contenido -un ejemplo de ello es Univisión en Estados Unidos-. Finalmente, para 1977 se creó la Dirección General de Radio Televisión y Cinematografía (RTC) dependiente de la Secretaría de Gobernación, que tenía como función principal regular las normativas y contenidos de estos medios de comunicación.

Por otro lado el cine en estos años se encontraba en un estado de inestabilidad, ya que atravesaba por un periodo de desequilibrio a causa de la baja en el costo y calidad de la producción fílmica a comparación de décadas pasadas. Películas que habían caído en viejas fórmulas y el aumento de la producción hollywoodense, hacían en parte que el cine mexicano comenzara a tener poco impacto en las salas de cine, donde el público preferiría ver a estrellas norteamericanas como Marlon Brando o James Dean, por lo que el surgimiento de temáticas opuestas a estos modelos se hizo presente.

Contrarrestando las representaciones de los “rebeldes sin causa” al estilo Marlon Brando o James Dean, que tanto había preocupado a ciertos sectores nacionales en la década anterior, la industria cinematográfica mexicana presentó jóvenes de las clases medias y pudientes superando sus crisis morales y sus posibles desviaciones, bailando *twist* con tobilleras blancas, asistiendo a neverías o centros juveniles inexistentes en la vida real, tomando un *coke* o un *banana split*. En películas como *Siempre hay un mañana* (1961) de Miguel Morayta, *Jóvenes y bellas* (1961) de Fernando Cortés o *Juventud rebelde* (1961) de Julián Soler, jóvenes actores como Julio Alemán, Ariadna Welter o César Costa, si bien caían en situaciones que los orillaban a la delincuencia o a las “faltas a la moral”, terminaban saldando sus traspies o bien sufriendo las consecuencias de su arrepentimiento (Pérez Montfort, 2015, p. 214).

Durante la década de los sesenta se buscó recuperar la producción cinematográfica, con la apertura a nuevas temáticas y producción de películas por nuevos directores jóvenes. Una de las estrategias para la renovación del cine nacional, fueron los concursos de cine experimental de 1965 y 1967 por parte de la sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) (García,1997), donde abrieron la oportunidad a jóvenes de otros ámbitos a incursionar en el cine. Esta búsqueda de renovar la industria pretendía que la clase media -atraída por el cine estadounidense- volteara nuevamente al cine nacional. Mediante nuevos concursos en los años posteriores, la transformación de temáticas y elementos en la escena cinematográfica como guionistas, escritores, directores y fotógrafos, permitió que el cine mexicano tuviera un segundo aire para la década de los setenta con la estatización de la industria.

Bajo el gobierno de Luis Echeverría, el cine que se había mantenido en manos de algunos productores privados y empresas distribuidoras comenzó a pasar a manos del Estado mexicano, por lo que las viejas usanzas que se habían gestado antes, se trataron de eliminar. Lo anterior, conllevó a que el compadrazgo cinematográfico -la mayoría eran realizadores y productores a la vez- comenzara a negarle la realización de filmes con sus propios recursos, ya que los créditos del Banco Cinematográfico disminuyeron. Los cambios hicieron que nuevos cineastas, se establecieran como nuevas figuras del cine en los setenta, como Alberto Isaac, Jaime Humberto Hermosillo, Felipe Cazals, Arturo Ripstein, José Estrada, Jorge Fons y Juan Manuel Torres, entre otros.

Esta estatización que buscaba el predominio del Estado en el proceso de la producción y filmación cinematográfica con Rodolfo Landa a cargo del Banco Nacional Cinematográfico a partir de 1971, inició una serie de gestiones que modificarían la forma en que se había gestado administrativamente este organismo para el mejoramiento de las condiciones laborales, la calidad de las cintas y su comercio. Los cambios que se efectuaron se enfocaron a mejorar las finanzas, distribución e infraestructura en los siguientes años mediante “financiar determinadas actividades cinematográficas que, sin tener un carácter estrictamente bancario, se consideraron esenciales para el incremento de la calidad del cine mexicano, tales como la Cineteca Nacional, el Centro de Producción de Cortometraje, el Centro de Capacitación Cinematográfica”. (Sin autor. Informe General del Banco Nacional Cinematográfico (1976), como se citó en Vidal Bonifaz, 2017)

Finalmente, a lo largo del siglo veinte se establecieron en México, periódicos como *El Universal* (1916), *Excélsior* (1917), *El Sol de México* (1965), *Novedades* (1955) y *El Heraldo de México* (1965), que durante las siguientes décadas se establecieron como los medios de información predilectos en el país, por lo que la noticia impresa y su discurso estaba determinado por el trasfondo e intereses de quienes manejaban estos medios. Para la década de los sesenta y setenta, esta tendencia -con sus excepciones- era que los medios impresos se encontraban alineados al cooperar con el gobierno en turno.

Los orígenes de estos periódicos estuvieron vinculados con la difusión de favoritismos de ciertos grupos políticos como en el caso de *El Sol de México* -que era parte de una cadena de periódicos- que apoyaba en sus inicios la organización a la figura de Maximino Ávila Camacho gracias a José García Valseca; donde el primero buscaba cimentarse en el poder mediante la distorsión de la opinión pública y al mismo tiempo una posible candidatura presidencial. “Al principio, él dio apoyo financiero a García Valseca. Pronto, los periódicos de éste se expandieron a diferentes partes del país, y llegaron a Puebla en mayo de 1945, con *El Sol de Puebla*” (Pansters,1990, p.133). El poder de las figuras poblanas en la prensa, se hacía presente de igual forma con *El Heraldo de México*, propiedad de Gabriel Alarcón -quien tenía nexos con William Jenkins y Manuel Espinosa

Yglesias-. Por otra parte, existieron otros periódicos de poco alcance o impacto, que decidieron mantenerse al margen como se explica a continuación:

Novedades había alojado desde 1949 al suplemento 'México en la Cultura', que dirigió Fernando Benítez, donde comenzaron a publicar su obra más temprana escritores que se convirtieron en luminarias de las letras mexicanas. Desde 1962 todos los colaboradores del suplemento cultural habían emigrado a la *Revista Siempre!*, pues su apoyo a la Revolución cubana había sido muy mal visto por la directiva de Novedades. [...] El Universal, en manos de la propietaria Francisca Dolores Valdés viuda de Lanz Duret y su hijo Miguel Lanz Duret Valdés, pasaba en ese momento por un impasse de sucesiones familiares, y en la crisis social del 68 mantuvo un carácter oficialista y una fidelidad a la voluntad presidencial (Serna, 2014, pp.126-127).

En estos medios informativos en particular, sus discursos se centraban en apoyar a las acciones y políticas del gobierno, manejándose desde la derecha. Por consiguiente, en la difusión de los movimientos sociales como el de los médicos entre 1964 y 1965, -entre otros-, estuvieron sujetos en su mayoría al discurso oficialista del Estado. Cabe mencionar que, durante los acontecimientos del movimiento estudiantil y masacre del 2 de octubre de 1968, todos los medios de comunicación -televisión, radio y prensa- se mantuvieron en silencio sobre las manifestaciones de represión por el gobierno, por lo que las marchas, mítines y mantas de protesta en protesta de las acciones del Estado se minimizaron.

Durante los meses que antecedieron al 2 de octubre, los medios oficiales que apoyaban al gobierno de Gustavo Díaz Ordaz se enfocaron a las XIX Olimpiadas que se celebrarían en el mes de octubre y al informe de gobierno de septiembre. Los jóvenes, que cuestionaban la legitimidad de las instituciones y gobierno, comenzaron a expresar sus opiniones y desplegados en diarios como *El Día*, y revistas universitarias como *Los Universitarios*, *Historia y Sociedad*, *La Gaceta* y la *Revista de la Universidad de México*. Asimismo, medios como *Excélsior*, la revista *Siempre*, y *La cultura en México* a cargo de Carlos Monsiváis, los intelectuales apoyarían y defenderían el movimiento estudiantil.

La mañana del 3 de octubre las ocho columnas de los periódicos principales de la Ciudad de México retomaban así la matanza de horas antes en la Plaza de las Tres Culturas: Excélsior. "Recio combate al dispersar el ejército un mitin de huelguistas". El Universal: "Tlatelolco, campo de batalla". El Heraldo de México: "Sangriento encuentro en Tlatelolco". "26 muertos y 71 heridos. Francotiradores dispararon contra el ejército: el general Toledo

lesionado. Novedades: “Balacera entre francotiradores y el ejército, en Ciudad Tlatelolco”. El Día: “Muertos y heridos en grave choque con el ejército en Tlatelolco”. El Sol de México: “Responden con violencia al cordial llamado del Estado. El gobierno abrió las puertas del diálogo”. Como claramente se ve, las palabras “represión”, “matanza”, “ejecución” estaban ausentes de los titulares. El sometimiento de los medios impresos y más el de los electrónicos fue total, no sólo al día siguiente de la matanza del 2 de octubre sino durante toda la cobertura del Movimiento Estudiantil (Villamil, Proceso, 2018).

La censura que se desencadenó después del 2 de octubre a través de la intimidación y persecución hacia editores, periodistas, fotógrafos y las redacciones de los periódicos que tenían contenido -que obviamente decomisaban- o publicaban de lo sucedido en la Plaza de Tlatelolco, evidenció la inminente fractura del Estado con la sociedad mexicana, que en palabras de Carlos Monsiváis fue la garantía de la conducta impune. Como resultado, los gobiernos posteriores -principalmente el de Luis Echeverría- buscarían sin éxito el volver a legitimar la confianza y el papel que había perdido dentro la estructura social del país.

#### **1.4 Contexto internacional. Las transformaciones de la sociedad.**

El mundo transitaba en la década de los sesenta y setenta por diversos cambios políticos, económicos, culturales y sociales consecuentes de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), que, si bien había afectado a la mayor parte de Europa, su repercusión había sido de alcances globales. Como secuela del conflicto, el mundo se había dividido en dos polos o bloques con sus propias alianzas que se enfrentarían en el plano ideológico, tecnológico, propagandístico y económico. La Guerra Fría entre Estados Unidos y la URSS -que se denominó de esta manera, ya que hubo amenazas de ambos lados de un conflicto nuclear que arrasaría a la humanidad y que no sucedió-, determinó las acciones políticas no tan solo de esos países, sino del mundo entero, cambiando el panorama político; en palabras de Eric Hobsbawm:

La singularidad de la Guerra Fría estribaba en que, objetivamente hablando, no había ningún peligro inminente de guerra mundial. Más aún: pese a la retórica apocalíptica de ambos bandos, sobre todo del lado norteamericano, los gobiernos de ambas superpotencias aceptaron el reparto global de fuerzas establecido al final de la segunda guerra mundial, lo que suponía un equilibrio de poderes muy desigual pero indiscutido. La URSS dominaba o ejercía una influencia preponderante en una parte del globo: la zona ocupada por el ejército rojo y otras fuerzas armadas comunistas al final de la guerra, sin

intentar extender más allá su esfera de influencia por la fuerza de las armas. Los Estados Unidos controlaban y dominaban el resto del mundo capitalista, además del hemisferio occidental y los océanos, asumiendo los restos de la vieja hegemonía imperial de las antiguas potencias coloniales. En contrapartida, no intervenían en la zona aceptada como de hegemonía soviética (1995, p. 230).

Como punto de referencia del conflicto, es necesario comprender que al finalizar la Segunda Guerra Mundial en 1945, las dos potencias anteriormente habían sido aliadas para derrocar el poder de la Alemania nazi -quienes pertenecían al bando de los aliados, conformados principalmente por los países de Gran Bretaña, Francia, China, URSS y el caso de Estados Unidos que acabaría uniéndose después del ataque a Pearl Harbor en diciembre de 1941-, habían disuelto sus alianzas para enfrentarse por el control de Europa, que se encontraba en ruinas por el conflicto armado.

Es entonces, que Estados Unidos buscó con el Plan Marshall buscaba reestablecer mediante apoyos económicos la reactivación económica de los países europeos del oeste. La Unión Soviética lo tomó como estrategia de Estados Unidos para combatir al comunismo. Por lo que, ambos grupos, tanto con la creación de la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN)<sup>3</sup> y el Pacto de Varsovia,<sup>4</sup> terminaron por dividir Europa y el mundo durante años. En el tiempo en que duró la Guerra Fría, la Unión Soviética, financió y respaldó revoluciones, así como gobiernos socialistas; mientras que Estados Unidos dio abierto apoyo y propagó desestabilizaciones y golpes de estado en Latinoamérica.

---

<sup>3</sup> “La OTAN (Organización del Tratado del Atlántico Norte) es una alianza de países de Europa y Norteamérica, cuyo objetivo es garantizar la libertad y la seguridad de sus países miembros, tanto por medios políticos como militares. Nació en 1949, con la firma del Tratado de Washington. en el que sus diez países fundadores, Bélgica, Canadá, Dinamarca, Estados Unidos, Francia, Islandia, Italia, Luxemburgo, Noruega, Países Bajos, Portugal y Reino Unido se comprometieron a defenderse mutuamente, en caso de que produjera una agresión armada contra cualquiera de ellos” (OTAN - Organización del Tratado del Atlántico Norte, s. f.).

<sup>4</sup> “El Tratado de Amistad, Colaboración y Asistencia Mutua, conocido como Pacto de Varsovia, fue una alianza militar formada por los países comunistas de Europa del Este para contrarrestar la amenaza del organismo rival capitalista, la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN). La Unión Soviética fundó el Pacto en 1955 durante la Guerra Fría como respuesta al rearme de la Alemania Occidental y su ingreso en la alianza atlántica. Sumaba a Albania, Bulgaria, Checoslovaquia, Alemania Oriental, Hungría, Polonia y Rumanía, así como a China como observador” (Montes, 2021).

En el mundo de la posguerra, que pronto se vería transformado por el crecimiento desigual y disparaje de la economía y por una explosión demográfica, así como por el desmantelamiento de los imperios coloniales, el prisma de la Guerra Fría y la “arrogancia del poder” estadounidense -su afán mesiánico de “rehacer” a otras naciones “a su imagen y semejanza”, como lo describiría en 1966 el senador William J. Fullbright— trastocaron la manera en la que eran percibidas las posturas y las acciones de otros países. [...] Así, en lo que, siguiendo el esquema maniqueo de la Guerra Fría, empezaría a llamarse el “Tercer Mundo”, el nacionalismo, el populismo, el antiimperialismo y el eclecticismo ideológico, así como los esfuerzos de los gobiernos por construir el Estado, modernizar la sociedad y paliar la desigualdad social, a menudo en contextos poscoloniales o de dependencia, fueron vistos como peligrosas semillas de comunismo, plantadas por manos soviéticas (Pani, 2016, pp.218-219).

Bajo este panorama, en el cual ambos bandos buscaban el apoyo de los demás países y en medio de la carrera espacial y armamentística, Estados Unidos también miraba a Asia como una zona que podría ser un foco de conflicto para sus intereses, por lo que decidió intervenir en un conflicto de terceros, entre Vietnam del norte y Vietnam del sur. Con la conferencia de Ginebra y la reunión de las dos Vietnam, se estableció un armisticio para Vietnam y la celebración de elecciones en 1956 para la reunificación de las dos Vietnam, el retiro de las tropas francesas de Indochina y la separación del territorio a partir del paralelo 17. De este modo, quedaría conformada en el norte (Vietnam del norte) un régimen de influencias comunistas apoyados por la Unión Soviética y China, y al sur (Vietnam del Sur), lo cual derivaría después en el conflicto de la guerra de Vietnam hasta 1975.

Por otra parte, en Latinoamérica las consecuencias de la Guerra Fría y la búsqueda de Estados Unidos por mantener una economía y poder militar mediante la política de intervención fuera de sus fronteras, implicó que este influyera de manera política directamente en los países del continente que apoyaba.

A partir de 1952, se veía cada vez más claramente que la ayuda a otros países tenía como objetivo el establecer poder militar en países que no fueran comunistas. Cuando John F. Kennedy comenzó su presidencia, fundó la Alianza para el Progreso, un programa de ayuda a Latinoamérica, haciendo hincapié en la reforma social para mejorar el nivel de vida de la población. Pero resultó que era sobre todo ayuda militar para mantener en el poder a dictaduras de derechas y lograr que dichas dictaduras fuesen capaces de aplastar revoluciones. [...] Había un acuerdo demócrata-republicano, liberal-conservador, para impedir, cuando fuera posible, la formación de gobiernos revolucionarios, o derrocarlos si

estaban en el poder -ya fuesen comunistas, socialistas o anti-United Fruit (Zinn, 2006, pp.325-326).

Ejemplos de esta influencia que buscaba eliminar el rastro de todo aquello que interfiriera en contra de sus intereses y los temores de una expansión del comunismo, fueron los golpes de Estado que se dieron a partir de este momento en América Latina, como el caso de República Dominicana en 1963 con el derrocamiento de Juan Bosch; en Brasil durante 1964 contra el presidente João Goulart; Argentina en 1966 contra Arturo Illia y en 1976 contra María Estela Martínez de Perón (Isabelita Perón); Bolivia en 1971 contra el mandatario militar Juan José Torres; Uruguay en 1973 con el control de Juan María Bordaberry -quien era presidente del país-; Chile en 1973 contra Salvador Allende y El Salvador en 1979 contra el mandatario Carlos Humberto Romero, estableciendo largos periodos de dictaduras que beneficiaron a Estados Unidos en el ámbito económico, militar y político.

El caso de Cuba, al contrario de los demás países en América Latina, este resistió los hostigamientos políticos, económicos y militares por Estados Unidos, en el marco de la Guerra Fría. A finales de 1958, con el derrocamiento y huida de la dictadura de Fulgencio Batista, Fidel Castro quien desde años atrás había buscado eliminar el régimen de Batista, lo consigue mediante la batalla de Santa Clara con Ernesto 'Che' Guevara al mando. El 1 de enero de 1959, las tropas de SFN (Segundo Frente Nacional del Escambray) llegaron a La Habana en conjunto con el M-26-7 (Movimiento 26 de Julio) al mando de Camilo Cienfuegos y Guevara, a la par que Fidel Castro entra triunfante en Santiago de Cuba. Esto significó que el poder quedó en manos de los revolucionarios, que instauraron un sistema socialista en la isla.

En este nuevo sistema, que buscaba la erradicación de todo rastro del antiguo régimen, implementó cambios en el sistema educativo, de vivienda y de reparto de tierras -que antes estaban en manos de las compañías estadounidenses-. Por lo que Estados Unidos no dudó en una futura invasión a Cuba en 1961, con el desembarco de cubanos entrenados por la CIA (Agencia Central de Inteligencia o CIA, por su sigla en inglés) en Bahía de Cochinos, "La expedición fracasó por problemas logísticos de los asaltantes, en

parte causados por la falta de apoyo aéreo estadounidense, y también por la reacción eficaz del ejército revolucionario que contaba con armamento de tipo avanzado brindado por los soviéticos” (Pettinà, 2018, p.101). Anteriormente, Estados Unidos hizo presión en el Fondo Monetario internacional para que éste no accediera a los préstamos que Cuba solicitaba, así como la reducción de importación de azúcar hacia Estados Unidos, en rescate la Unión Soviética compró la azúcar que Estados Unidos hizo a un lado.

El precedente e impacto de la revolución cubana en América Latina en el sentido político e intelectual, permeó profundamente en los demás países que estaban sometidos bajo dictaduras, ya que los partidos de izquierdas de esos países, en su mayoría, apostaron por derrocar a sus regímenes por las armas. México, que estaba exento de un poder dictatorial aparente, tuvo por otro lado, otras formas de represión:

México enfrentó entre la segunda mitad de los años sesenta y la década de los setenta, problemas parecidos a los que experimentaron otros grandes países de la región. El modelo desarrollista daba muestras de agotamiento; la Revolución cubana había favorecido la polarización política interna y el régimen, de marcados rasgos autoritarios, no lograba readaptarse de manera satisfactoria a los cambios sociales generados por su propio impulso modernizador. La respuesta del régimen mexicano fue, en este sentido, sorpresiva con respecto a las dinámicas regionales dominantes. Si por un lado los gobiernos del PRI integraron en su respuesta elementos típicos de la guerra sucia, como represión, desapariciones y torturas, a diferencia de las juntas chilenas, uruguayas, bolivianas y argentinas, en lugar de proceder con la desarticulación del modelo desarrollista reforzaron su aplicación (Pettinà, 2018, p.146).

De tal forma, la transición política, cultural y social del país durante la década de los sesenta y setenta, produjo cambios en las formas de concebir la condición de los actores sociales, al presentar nuevas formas de interpretar su realidad mediante la música, las artes, la literatura y los medios de comunicación como la prensa, la televisión y el cine. Esta nueva realidad ya alejada del ámbito rural, y conformada por una modernización avasallante que contrastaba más con la visión tradicionalista de décadas atrás, conformaba nuevas formas de relación e interacción social en los jóvenes que empezaron a cuestionar al sistema. Una de las formas en que expresaron este inconformismo hacia el autoritarismo que se representaba en la figura del gobierno en turno, fue a través de su participación en marchas y mítines estudiantiles donde exponían sus posturas.

Por otra parte, el desarrollo estabilizador de la época estuvo marcado por tener una visión más capitalista enfocado al progreso económico. En tanto, dejó de lado aspectos como la situación del campo al darle prioridad a la urbanización e industrialización lo que provocaría una decadencia del campesinado. Asimismo, ocasionaría en décadas siguientes, una marcada polarización social con una creciente clase media que se expandiría en las ciudades principales, las cuales tendrían mayor alcance a una educación profesionalizada, al modificar también un crecimiento demográfico desigual, al establecer a partir de ese momento una marcada polarización social en cinturones de pobreza fuera de las urbes.

En el terreno de lo político, con la posibilidad de una apertura democrática durante estos años a pesar de los cambios que se presentaban en la sociedad y en donde el sistema político mexicano se mantenía casi inamovible, es decir, el presidencialismo no se modificaba, cambió el panorama de la sociedad ante lo político. Las formas en que se manejaba el ejercicio político mostraban cada vez más el poder consolidado del sistema y del partido hegemónico, que no permitía la participación ciudadana real ni una democratización del país, ya que las elecciones solo eran usadas como una pantalla de legalidad. Las fuerzas políticas se mantenían por las formas de dominación vigente.

Es por ello, que la culpa disimulada del Estado por las atrocidades cometidas en 1968 y el Halconazo de 1971, hicieron presentar un México con una incipiente apertura democrática, que no modificó en lo más profundo el sistema dominante. Esta forma de representación de la apertura democrática visibilizó dos cosas: en primera, la imposibilidad del Estado de perpetuarse ya como figura autoritaria; y en segunda, la necesidad del régimen en mantener sus privilegios y poder en todos los aspectos de la vida pública.

A partir de ello, la relevancia de las instituciones como fortaleza del sistema para perpetuar su discurso y difundirlo ante la sociedad, cobró importancia para este momento histórico. Pues con la creación de estos, se buscó generar cambios en la opinión pública, ejemplo de ello fue mediante la imagen como la televisión y la cinematografía. En el caso

del segundo sería a través del cine y su industria, lo cual conllevaría a una serie de transformaciones para lograrlo, como la formación de una cultura cinematográfica, la creación de escuelas e instituciones para su financiamiento, preservación y apoyo. Sin embargo, como podremos observar en el siguiente apartado, la influencia de las tendencias cinematográficas extranjeras y otros factores, cambiarían estos 'objetivos' del Estado por crear una visión progresista y pacífica del país.

## Capítulo II Quiebre y renovación en el orbe cinematográfico mexicano de los setenta

### 2.1 La formación cinematográfica a través de las escuelas de cine (CUEC y CCC).

Durante la presidencia de Adolfo López Mateos (1958-1964) y hasta José López Portillo (1976-1982), el cine nacional mantuvo una etapa de transformación que se vio reflejada en sus producciones, pues estas menguaron significativamente; lo cual ha llevado a señalar erradamente que se vivió una ‘crisis’ en la industria. No obstante, es necesario reflexionar nuevamente esta concepción de ‘crisis del cine de oro mexicano’ que se ha insertado como un dogma que no ha permitido visibilizar la idea de que este cine en todo momento estuvo dentro de una inestabilidad. Esto en el sentido de que los recursos económicos siempre estuvieron en un vaivén entre los financiamientos privados y del Estado, así como en una constante reinvención de los géneros desde sus inicios, acordes a todo tipo de espectadores; siendo el cine desde sus orígenes, una industria dinámica en constante reinvención. Asimismo, se ha señalado que esta necesidad de perpetuar ‘la gallina de los huevos de oro’ en el cine mexicano, provocó que se deteriorará la industria en los años siguientes.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Sin embargo, diversos autores coinciden en la postura de que este periodo se debe considerar como uno de crisis y estancamiento. No obstante, estas opiniones son osadas y parciales pues generalizan a todas las películas como ‘churros’, al tener una falta de innovación en sus temáticas, ya que se ajustaron a lo que les generaba éxito en taquilla. De igual forma que las casas productoras limitaron expresiones artísticas de la comunidad cinematográfica; esto al verse coaccionadas financieramente si no acataban lo que el Banco Cinematográfico dictaba. Esto fue un motivo para que las productoras decidieran mantener la misma línea que les había funcionado durante años. Esto para beneficiarse de “un banco para que garantizara oportunos anticipos, una distribución nacional y otro internacional, así como una enorme cadena de exhibición (la llamada Operadora de Teatros) todo dispuesto a su disposición” (Sánchez, 2002, p.90). Para inicios de la década de los sesenta, algunos escritores argumentaron que la incertidumbre cinematográfica era inevitable, como se había mencionado en *El embrollo cinematográfico (1952)* de León Méndez Berman y *El libro negro del cine mexicano (1960)* de Miguel Contreras Torres; ya que la inestabilidad del cine había tenido origen en las prácticas mencionadas, por lo que era necesario redirigir la manera en la que se estaba produciendo películas. Cabe aclarar que estas afirmaciones son un tanto inflexibles, pues en ellas sólo recae la responsabilidad en el financiamiento y manejo de las temáticas que las productoras y el Banco Cinematográfico planteaban. Esto generó con el tiempo, una idea preconcebida de que el decaimiento del cine de oro mexicano fue ocasionado por estos factores. Eso creía Miguel Contreras Torres que en 1960 publicó *El libro negro del cine mexicano*, un compendio de 450 páginas de las maldades de Jenkins. Esta entretenida pero poco fiable exposición emanaba la pasión y el hedor de un

Estas décadas de los sesenta y setenta estarán determinadas por los nuevos planteamientos en la industria y los proyectos del Estado. Del mismo modo, es necesario hacer visible a los espectadores que consumen las producciones, los que se están formando a través de lecturas, acuden a los cineclub y forman parte de un sector universitario, y los espectadores -que conforman la mayoría de la población- que usan el cine para olvidar sus penas y distraerse de la crisis económica, así como los directores que buscan crear nuevas narrativas; así como los que prefieren mantener las temáticas ya existentes para recuperar la inversión, sacrificando la calidad.

Los cambios sociales y culturales en los que se encontraba el país, repercutieron indudablemente en la cinematografía nacional e hicieron repensar la forma en que se representaba este mediante un discurso narrativo a la sociedad, ya distante del cine de oro. Este proceso permitió vislumbrar una nueva sociedad que se veía reflejada en los filmes y por supuesto a una comunidad creativa de cineastas, guionistas, fotógrafos, entre otros, que buscaban mostrar las nuevas construcciones imaginarias en sus obras fílmicas, además de reestructurar e innovar en los géneros que se habían implementado en décadas pasadas.

Este desenvolvimiento que se comenzó a plantear influyó a una nueva generación que buscó generar nuevas temáticas y producción de películas por nuevos directores jóvenes. Una de las estrategias para la renovación del cine nacional, fueron los concursos de cine experimental de 1965 y 1967 por parte de la sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), donde abrieron la oportunidad a jóvenes de otros ámbitos a incursionar en el cine. Para la década de los

---

cineasta amargado. Era la culminación de una década de presión, que exigía protección presidencial para el cine mexicano, en la que Contreras se adjudicaba a sí mismo como un papel de un David solitario que arrojaba piedras al Goliat gringo. Sus acusaciones principales eran que Jenkins y sus socios acabaron con la Época de Oro, privando al cine nacional de suficiente financiamiento y tiempo pantalla, y que lo hicieron para obtener ingresos fáciles, en confabulación con los distribuidores de Hollywood. Sin un análisis imparcial del papel de Jenkins, las acusaciones de Contreras se volvieron creencia popular entre los críticos y los historiadores (Paxman, 2017, p.366). Si bien los argumentos de algunos cineastas y críticos de la época fueron el reflejo de un sector que mostraba una inconformidad con el cine que se estaba realizando, no debe considerarse como un hecho que definió este periodo como uno de 'crisis y estancamiento'.

setenta con Luis Echeverría en el poder, su hermano Rodolfo Echeverría quien estaba a cargo del Banco Nacional Cinematográfico, logró dar impulso a la industria mediante una serie de disposiciones que el Estado realizó para asumir el control de la cinematografía nacional con el mejoramiento de equipos, laboratorios y distribución fílmica, además del involucramiento de nuevas firmas productoras privadas y del Estado como CONACINE, y CONACITE I y II. Esta estatización virtual, permitió a la apertura de nuevas producciones. De acuerdo con Emilio García Riera, con el cual se coincide, éstas transformaron los personajes que se observaban en las cintas.

Lograron así un buen número de películas contrarias en espíritu al simplismo del conservador, moralista e hipócrita cine mexicano convencional. Por primera vez en la historia del cine mexicano, no fueron sus personajes característicos el macho admirable, la madre inmarcesible, el padre inobjetable, el joven regañable, el sacerdote canonizable, la “pecadora” tan sublimable como sermoneable. Sin embargo, este paso importantísimo no sólo fue objetado por los defensores interesados del viejo cine; también lo condenó una izquierda radical, maniquea y adversa sin matices a un cine de autor tan “burgués”, según ella, como la democracia “formal” (García Riera, 1998, p.278).

Esta ‘apertura cinematográfica’ permitió que filmes como *El Apando* (1975) de Felipe Cazals; *La viuda negra* (1977) de Arturo Ripstein y *Llovizna* (1978) de Sergio Olhovich fueran financiadas en parte por productoras privadas y estatales. Del mismo modo que representaron en su momento a diversos sectores de la sociedad mexicana desde una visión diferente a otras producciones cinematográficas que se resistían a abordar a la sociedad de una forma ‘más cercana’ a su realidad. En este caso, estas películas visibilizaron el papel de las cárceles y la corrupción como en *El Apando*; la doble moral del mexicano, revolución sexual y censura cinematográfica en *La viuda negra*; y en *Llovizna* los prejuicios y clasismo de la clase media.

Como punto de partida, también es importante considerar la conformación de los cineclubes que surgieron durante la década de los cincuenta en México, pues de ellos partió el interés de crear las bases para la especialización en el conocimiento cinematográfico, que derivaría en el establecimiento de las primeras escuelas de cine como el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos y el Centro de Capacitación Cinematográfica. La búsqueda de las personas por compartir sus puntos de vista del cine

del momento hizo que se organizaran informalmente. Por lo que los comienzos para proyectar cintas e interpretarlas datan desde 1931 en el país, cuando se buscó organizar el Cineclub Mexicano que desaparecería dos años después. Asimismo, se buscaría nuevamente integrar un cineclub en el Instituto Francés de América Latina (IFAL), el cine club de México en 1948.

Poco después en 1952 Cine Progreso se establecería como un cineclub influenciado por el cine francés e italiano que buscaría crear una cultura cinematográfica en el país, como se señala a continuación:

El Cine Club Progreso, que comprendió que su tarea no era simplemente exhibir películas y discutir artificialmente cosas inútiles, sino que debía organizar un movimiento cultural en favor del cine -en especial del cine mexicano-, incluyó entre sus actividades, además de las exhibiciones, debates concretos sobre problemas de temática y formas artísticas del cine mexicano y mundial, así como la publicación frecuente de artículos críticos en la prensa. A diferencia de lo que el Cine Club Progreso encontró durante su formación, éste brindó toda clase de ayuda y de estímulo a los grupos interesados en formar nuevos cine clubes, organizó conferencias y estableció relaciones con el extranjero. El Cine Club Progreso publicó una revista y trabajó hasta lograr la formación de la Federación Mexicana de Cine Clubes. (González, 2014, p. 32).

Con el establecimiento de diversos cineclubes, la instauración de un cineclub en la Universidad Nacional Autónoma de México era el siguiente paso, y para 1955 se creó el Cine Club de la Universidad. Esto daría paso a la formación de la Federación Mexicana de Cine Clubes, por parte del Cine Club de la Universidad, el Israelita y el Cine Club Progreso. Entre los proyectos que buscaba la federación, se encontraba el impulso de la difusión cinematográfica, así como la creación de lugares como cinematecas, bibliotecas, museo del cine e incluso escuelas de formación cinematográfica. Lamentablemente, no pudo ser posible en ese momento por la crisis que aquejaría y disolvería el movimiento de los cineclubes.

En tanto, en la Universidad ya se había formado otro cineclub por alumnos en la Facultad de Filosofía y Letras al mismo tiempo que en la Facultad de Ingeniería en 1956. Al año siguiente se crearían más cineclubes en Arquitectura, Ciencias Químicas, Antropología, Derecho, Ciencias y Artes Plásticas, que formarían la Asociación Universitaria de Cine

Clubes (AUCC). Esto abriría paso para que se estableciera la Asociación de Cine Experimental, así como los trabajos de la Dirección General de Difusión Cultural que se verían en la fundación de la filмотeca de la UNAM, programas en Radio Universidad en los que se abordaba la crítica de cine y la organización de 50 lecciones de cine, que fueron fundamentales después en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Asimismo, la relevancia que cobró en ese momento la inauguración de la Filмотeca de la UNAM en julio de 1960 -fundada por Manuel González Casanova-, es que permitió rescatar, preservar y restaurar el patrimonio fílmico, además de difundir la actividad cinematográfica, que comenzaba a tener importancia e interés entre los universitarios.

El acto inaugural fue una austera ceremonia llevada a cabo el 8 de julio de 1960 en el Salón del Consejo de la Torre de Rectoría de la UNAM, en la que el doctor Nabor Carrillo, rector de la Universidad, acompañado entre otros por el secretario general doctor Efrén C. del Pozo y el maestro Manuel González Casanova, recibía de manos del productor Manuel Barbachano Ponce las copias en 16 mm de sus películas *Torero* (1956), dirigida por Carlos Velo y *Raíces* (1953) del realizador Benito Alazraki, con las que la Filмотeca iniciaba su acervo y abría formalmente el servicio de préstamo de películas para los cineclubes universitarios, en una época en que las copias digitales en DVD eran una entelequia, impensable incluso para la literatura y el cine de ciencia ficción de entonces (Aviña, 2010, p. 23).

A partir de este punto, el interés de Casanova frente al proyecto de la filмотeca de la universidad impulsó la primera forma de enseñanza cinematográfica a través de las 50 lecciones de cine que buscaban profesionalizar el quehacer cinematográfico. Después esto se convertiría en lo que se conoció como las lecciones de análisis cinematográfico en 1962, donde intervendrían personajes de la industria, como los cineastas Roberto Gavaldón, Emilio Fernández, Luis Alcoriza y Julio Bracho, lo cual sería parte del antecedente del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos o CUEC. Los inicios del CUEC, si bien empezaron como clases que buscaban formar elementos técnicos, se fueron enfocando en desarrollar conocimientos tanto prácticos como teóricos, a partir de su fundación en 1963. Siendo el CUEC, la escuela cinematográfica más antigua de Latinoamérica.

Por ello, es necesario mencionar el impacto de quienes conformaron las primeras plantillas de docentes del Centro Universitario Estudios Cinematográficos, entre los

cuales destacaron la aportación de guionistas, escritores y cineastas que forjarían en los estudiantes una visión crítica del cine en ese momento. Entre las asignaturas que impartían, se encontraba la de guion a cargo de José Revueltas, Historia del cine con Emilio García Riera, Análisis Cinematográfico con Salvador Elizondo y Dirección con Giovanni Korporaal, por mencionar algunas. “En el principio, los cursos consistían en discusiones informales entre estudiantes y profesores del CUEC (intelectuales mexicanos entre los que destacaban José Revueltas, Carlos Monsiváis, Emilio García Riera, y el colombiano Gabriel García Márquez). El estatus académico llegó después” (Lépine, 2009, p. 49). Inicialmente, este centro se situó en un local de Ciudad Universitaria para después pasarse en 1964 a la Facultad de Ciencias, y un año después se ubicaría en una casona de la avenida de los Insurgentes.

Entre las finalidades de este centro de estudios cinematográficos, se encontraba la posibilidad de discontinuar con el pensamiento que existía en la industria mexicana en el cine, donde la mayoría de la comunidad había aprendido a través de la práctica el oficio y no creía necesario trasladar los conocimientos al ámbito académico. También estaba el objetivo de formar estudiantes con un pensamiento reflexivo de su entorno que pudiera reflejarlo mediante el cine y su inclusión en la industria. Esto se observó en el plan de estudios que duraba en un primer momento cuatro años, y daba continuidad a lo antes establecido con la impartición de seminarios, cursos, conferencias -todo relacionado con el aprendizaje en el cine a nivel mundial- y la elaboración de una tesis por parte de los alumnos que consistía en un cortometraje. Como resultado, existieron producciones como cortometrajes en 16 mm sobre guiones o adaptaciones que los estudiantes realizaron, así como ejercicios de guion técnico y filmaciones colectivas; ejemplo de ello es la filmación *El anillo periférico y sus aspectos humanos*. Otra producción que se dirigió en conjunto entre docentes y alumnos de este centro de estudios fue durante las manifestaciones de 1968, al filmarlas e involucrarse activamente dentro del movimiento estudiantil; siendo este un material vital fílmico del momento y muestra de su compromiso social. El trabajo más destacado fue el largometraje *El grito* (1968) que documentó estos acontecimientos, dirigida por Leobardo López Arretche.

El grito es, por lo tanto, la síntesis de la participación estudiantil en el movimiento, es también el único testimonio que existe de los movimientos populares ocurridos en los últimos treinta años de historia nacional. Constituye además, el trabajo más completo y coherente, en su género, que se realizó durante el movimiento y que lo refleja tal como lo vieron, sintieron y vivieron sus propios militantes; es decir, desde una perspectiva diferente a la que los medios de comunicación masiva que difundieron calumnias para desacreditar el movimiento (Yunes, 1998, p. 25).

A partir de este momento, la producción de filmes por parte de este centro se fue acrecentado, y los alumnos de las primeras generaciones fueron poco a poco ingresando en el cine nacional como Jaime Humberto Hermosillo, Alberto Bojórquez, Jorge Fons, Marcela Fernández Violante y Alfredo Joskowickz; quienes realizaron, -principalmente los dos últimos- las películas *De todos modos Juan te llamas* (1975) y *Meridiano 100* (1974) respectivamente. Estas cintas se realizaron con el afán de mostrar un cine distinto al comercial, que buscaba expresar su descontento de las prácticas de los sindicatos y de la industria que no permitía una apertura a las nuevas formas de expresión cinematográfica.

Por otra parte, a la par del Centro Universitario Estudios Cinematográficos de la UNAM, se estableció el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) el 15 de julio de 1975. Esto como parte de los puntos del plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica del 21 de enero de 1971, fundado por Carlos Velo durante la llamada 'apertura cinematográfica' en el periodo de Luis Echeverría. Entre los personajes destacados que constituyeron la base del profesorado en sus inicios fueron Rafael Castañedo, Manuel Michel, José Luis González de León, así como conferencias a cargo de Luis Buñuel -quien fuera presidente honorario-, de Octavio Paz, Juan Rulfo, entre otros.

Este centro de capacitación -que surge como asociación civil subsidiado en parte por el gobierno mediante el Banco Nacional Cinematográfico, y después dependería de los Estudios Churubusco, la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía y finalmente el Instituto Mexicano de Cinematografía-, tenía como objetivo principal ser un centro formador de técnicos, cineastas e investigadores que se adentraran en el fenómeno cinematográfico que acontecía en el país. Asimismo, buscaba mejorar la

calidad en el cine nacional; para ello, dispuso de equipos al centro de capacitación e instalaciones dentro del área de los Estudios Churubusco, que contemplaban un aumento acorde a la demanda de alumnos.

¿Pero como se explica que el gobierno impulsara el surgimiento de otra escuela de cine, si ya existía el CUEC, a pesar de sus limitantes?, al respecto comenta Gustavo Montiel Pagés, actual director del CCC, "existían dos razones: una, el CUEC ya era insuficiente, la demanda empezaba a crecer, y la segunda era que el CUEC se mantenía, en esa época, en una zona de independencia, de gran politización y de rechazo al cine industrial. Estaba más en la línea de cine independiente. Acababa de pasar el movimiento de 68 y para 1975, año en que se abre el CCC, la escuela de la universidad le da la espalda al cine comercial. No es el ámbito en que se puedan formar cuadros que nutran a la industria, sino el de que están en contra de ella. Entonces, por un lado la creciente demanda de un tipo de aspirantes que, si bien es comprometido políticamente, no quería entrar al CUEC porque deseaba hacer otro tipo de cine y por eso se crea una escuela que pone esta alternativa, el hacer cine profesional, cine de industria y esa escuela es el CCC (Yunes,1998, p.14).

Es así, que ante la demanda que ya tenía el CUEC y su ideología basada en la línea independiente, el CCC surgía como una opción distinta a la forma en que se estaba desarrollando académicamente el centro universitario. Por tanto, su forma de enseñanza estaba basado en un programa de tres años que se desarrollaría de forma escalonada y similar a los modelos de escuelas de cine europeos. Así en 1978 se graduaría la primera generación del centro de capacitación, entre ellos Gloria Ribe, Juan Arturo Brennan Leoncio Villarias, Juan Antonio de la Riva, Félix Martín, Walter Rodríguez de la Gala, Jorge García Bergua, Daniel González Dueñas y Alfredo Robert Díaz. Entre sus actividades académicas destacaron la de impulsar el desarrollo de estudios de guionista, productor, realizador, edición, sonido y cinematografía.

Con el cambio de administración gubernamental en el sexenio de José López Portillo, el Centro de Capacitación Cinematográfica tuvo un cambio en la dirección y fue puesto a cargo Alfredo Joskowicz en 1977. A partir de este momento existieron avances dentro del centro en lo académico, como la reestructuración del plan de estudios para la integración de los cursos de técnicas cinematográficas y el básico de lenguaje, así como el de especializaciones de sonido, edición y fotografía. Sin embargo, en 1979 el centro de capacitación estuvo a punto de desaparecer al desintegrarse el Banco Nacional

Cinematográfico de quien dependía económicamente y pasa a los Estudios Churubusco -quienes no los mencionan en sus planes de trabajo-.

Consecuencia de esto, se inició un conflicto entre la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC) y el CCC; ya que el primero buscaba el traslado del centro a la Dirección General de Educación Tecnológica Industrial en primera instancia, después que el centro fuera absorbido por el CUEC e incluso de planteó la posibilidad que formara parte de la Universidad Autónoma Metropolitana. Los alumnos se organizaron y expresaron su inconformidad como se muestra en las siguientes líneas:

La Asamblea General del CCC, informa de su desacuerdo con una serie de negociaciones realizadas por RTC y la UNAM en el sentido de que el CCC sea absorbido por el CUEC. Esto implicaría la virtual desaparición de un Centro de enseñanza, es decir, el cierre de una escuela, por más que las autoridades insistan en afirmar que se trata de una reubicación del Centro” y concluía afirmando que “es responsabilidad del Estado preservar un proyecto de enseñanza que él mismo promovió y en el cual comprometió a una gran cantidad de personas. Por lo tanto, sus decisiones no pueden ser unilaterales. De mantener RTC ese tono de decisiones, puede generar graves conflictos. Nos resistimos a creer que el Estado mexicano en su actual desarrollo político, tenga la necesidad de cerrar escuelas (García, 1979).

## **2.2 El súper 8 y las tendencias cinematográficas extranjeras. Nuevos cineastas.**

Las posibilidades creativas que existieron con el movimiento del súper 8 en México, permitieron que se renovarían en cierta medida, la hegemonía existente en la cinematografía mexicana. Es por ello, que la relevancia de este movimiento en la escena cinematográfica fue sustancial para el surgimiento de un cine crítico del sistema político y la censura que este imponía. Además de la facilidad de portabilidad, los bajos costos de producción hicieron que diversos cineastas jóvenes optarán por filmar bajo este formato. El cine del súper 8 fue entonces que se convirtió en un medio visual con dos vertientes de expresión. El primero, que buscaba generar una conciencia política y social en el espectador; y el segundo, que veía en el formato de 8 mm una posibilidad de expresar sus ideas y visiones estéticas fuera del canon de la industria cinematográfica.

Poco a poco este cine casero y amateur que en sus cintas reflejaba la cotidianidad familiar y social, -como se vio reflejado el ámbito ferrocarrilero en *El kilómetro trágico* (1956), largometraje de Mateo Ilizarriturri-, fue tornándose en un cine politizado que buscaba evidenciar y criticar de manera independiente las acciones del Estado mexicano. Es así como este tipo de cine se había posicionado dentro de las periferias del cine comercial y evadió la censura cinematográfica, se insertó en México con mayor impacto durante la década de los sesenta a través de la empresa de cámaras Kodak como un entretenimiento casero de la naciente clase media, como dice Vázquez Mantecón en el siguiente párrafo:

En 1965 la Kodak lanzó al mercado la película súper 8. Se trataba de una versión mejorada de la película de 8 milímetros, que había sido habitual para formatos caseros. A pesar de que el ancho de la cinta era el mismo, se reducía significativamente el tamaño de las perforaciones de la película, para dejar una mayor superficie para la imagen. La película en súper 8, igual que la de 8 milímetros, sólo estaba perforada de un lado de la cinta, por lo que además se podía utilizar el extremo sin perforaciones para poner una pequeña banda magnética de sonido. El nuevo formato significó una revolución porque permitía a los cineastas amateurs aspirar a crear un cine sonoro, más parecido al que veían habitualmente en las salas cinematográficas (Vázquez, 2012, p.13).

Más allá de grabar escenas familiares, este tipo de formato permitió que algunos jóvenes comenzaran a filmar sucesos de su cotidianidad, así como proyectos creativos donde se vinculaban las cuestiones sociales e inquietudes estéticas, que por los costos de los demás formatos no se podían permitir realizar de forma habitual. De esta forma, el formato de 8 mm se extendió entre los nuevos cineastas que buscaban experimentar nuevas narrativas visuales, lo cual permitió a su vez observar desde otro enfoque a la sociedad del momento. Como consecuencia de los movimientos sociales y estudiantiles de la época, este movimiento superochero que surgía entre los jóvenes, los cuales buscaban mostrar a través de las imágenes una nueva forma de ver el mundo a partir de su compromiso social y político, permitió que este movimiento contracultural no fuera ajeno a los atropellos del Estado mexicano.

Con los movimientos estudiantiles de 1968, el compromiso por documentar los acontecimientos y agresiones del Estado hacia los jóvenes hizo que se hiciera un cine más cercano a la realidad, como lo menciona Gabriel Retes: “en el 68 se da un

movimiento cinematográfico que reunió a lo más representativo de la época que fue el súper 8. Se hizo un cine combativo, una filmografía mucho más acercada a la realidad, reflejó lo que pasaba en el país” (Rodríguez, 2000, p.97). En ese sentido, la portabilidad que tenían las cámaras permitió que se documentaran en 16 mm *El grito, México 1968* de Leobardo López Arretche o *Únete Pueblo y Dos de Octubre, aquí México* en 8 mm de Óscar Menéndez. En éstos, Menéndez realiza en el primero un documental con el recuento de las manifestaciones del movimiento estudiantil del 26 de julio al 27 de agosto y el 2 de octubre de 1968; y en el segundo, los testimonios de los presos políticos que se encontraban en la cárcel de Lecumberri como consecuencia de la represión del Estado mexicano a los líderes y participantes de este movimiento. El guion fue supervisado por José Revueltas.

La relevancia que cobró en este aspecto el formato de 8mm, fue la portabilidad y facilidad que tuvo la cámara para poder grabar las marchas y concentraciones del movimiento estudiantil y los testimonios de los presos políticos de forma clandestina; como se menciona en el testimonio de Menéndez a continuación:

Fue muy difícil introducir la cámara, la madre de Federico Emery que visitaba a su hijo me ayudó, pasándola de manera clandestina. Con la cámara dentro, los propios presos filmaban, me hacían llegar los rollos, yo los revelaba y les enviaba instrucciones de cómo mejorar las tomas. Esto duró hasta que descubrieron que habíamos filmado, buscaron por todas partes pero ya habíamos sacado la cámara (Rodríguez, 2000, p. 46).

De esta forma, este tipo de cine de 8 mm y del movimiento que surgió del mismo, tuvo un impacto y una difusión rápida que buscaba desde su crear una conciencia política de lo que sucedía a su alrededor mediante el cine independiente. Por otro lado, gracias a las redes de intercambio que se dieron en los cineclubes, encuentros y festivales que se organizaron en torno a este tipo de cine, el movimiento superochero conformado por su mayoría de jóvenes que no rebasaban los treinta años, formó parte de un movimiento contracultural que buscaba en palabras de José Agustín, ver a un México distinto y verdadero, ya sea para bien o para mal (Agustín,1996).

Esta búsqueda por generar espacios de difusión de sus obras, permitieron que se realizara en primera instancia el *Primer Concurso Nacional de Cine en 8 mm* en 1970, organizado por Víctor Fosado y el grupo que conformaba la organización Las Musas - nombre retomado del café administrado por Fosado, ubicado en el centro histórico de la Ciudad de México-, quienes destacaron cineastas y escritores como Rubén Gámez, Óscar Menéndez, Juan de la Cabada y Leopoldo Ayala. Este concurso que procuraba tomar distancia del cine comercial y tomar la figura de independiente, en su primera convocatoria decidieron apostar por el cine amateur y con la temática *Nuestro país*, en el cual debían desarrollar un tema vinculado al lenguaje del cine.

Pero en la mayoría de los trabajos se percibía inquietud y una posición crítica que en buena medida era resultado del movimiento estudiantil de 1968, y de una estética contracultural que hacía oposición a los valores de un mundo adulto desde una posición declaradamente juvenil. Tanto los críticos como los jueces destacaron cintas que manifestaban una posición crítica de parte de sus realizadores. La premiación se llevó a cabo en la Galería Edvard Munch, de Leopoldo Ayala, en donde se hizo una exposición con fotogramas de las películas premiadas (Vázquez, 2012, p.47).

Las cinco películas ganadoras -*El padre o Why* de Enrique Escalona y Galo Carretero; *La grata* de Luis Cisneros y Cesar Rattoni; *El fin* de Sergio García; *Mi casa de altos techos* de David Celestinos y *El tercer suspiro* de Alfredo Gurrola- fueron acreedoras a un diploma firmado por Luis Buñuel y en tanto, otras siete tuvieron menciones dentro del certamen. El año siguiente, se hacía un llamado a toda la juventud del país para participar en el *Segundo Concurso Nacional de Cine Independiente en 8 mm*, donde ahora la temática era *El problema de nuestra sociedad*. En esta ocasión se observó la postura ideológica de los realizadores y su visión de la política, que al final terminó en una interminable confusión entre oratoria izquierdista y sentido cinematográfico (Ayala, 2017).

Como resultado del *Segundo Concurso Nacional de Cine Independiente en 8 mm*, surgiría 'La Cooperativa de Cine Marginal' en septiembre de 1971, integrado en sus inicios por participantes y organizadores del mencionado concurso, como Gabriel Retes, Enrique Escalona, Ramón Vilar, Paco Ignacio Taibo II, Víctor Sanen, Paco Cantú, Carlos de Hoyos, Carlos Méndez, Jorge Belarmino, Jesús Dávila y Eduardo Carrasco Zanini.

La Cooperativa fue una organización que se caracterizó por articular el cine con la política. Sus miembros habían transitado previamente por caminos que abonaron a su politización, en el sentido de que fueron desarrollando a lo largo de las lecturas realizadas y las experiencias vividas una conciencia de su papel y el de otros grupos en la historia. Los cooperativistas se concibieron como acompañantes, asesores e intelectuales orgánicos de los sectores subalternos, especialmente del sector obrero. Su labor, aunque transitó por distintos momentos, estuvo siempre vinculada con estos, preocupándose en mayor medida por construir y fortalecer lazos de solidaridad entre trabajadores de diferentes latitudes del país para edificar un movimiento nacional en favor de la democracia sindical y en general del mejoramiento de sus condiciones de vida. El cine que realizaron fue construido en ese marco, de manera que se trató de un cine documental de carácter informativo, que resultara útil para sus receptores (Getino, 2018, p.234).

Este cine comprometido políticamente que se filmaba en la década de los setenta visualizó las transformaciones no solo locales sino globales que acontecían en ese momento y permitió observar el escenario de una nueva cultura con características propias que se alejaba de la 'cultura' producida por el Estado. En esta periferia los superocheros, colectivos y cooperativas vieron en el formato de 8 mm, una forma de expresar sus inquietudes, posiciones políticas y manifestaciones artísticas fuera de la censura -volviéndose así un movimiento contracultural-, ya que no dependían de una institución que los normara o censurara.

El interés por filmar la realidad política y social no solo sucedió en México, sino también en el resto del continente americano, como parte de los movimientos sociales y culturales que se desencadenaron en la década de los sesenta, ya que buscaron retratar los problemas y denuncias de sus sociedades. Como el caso de Brasil con el *Cinema novo* que pretendía buscar una descolonización económica y cultural a través de la toma de conciencia social y política, al igual que en Argentina con la *Generación del 60* y *Grupo Cine Liberación*, y en el caso de Colombia con el *Grupo de Cali* o *Caliwood*. En el caso de Cuba a partir de los cambios suscitados con su revolución en 1959 y su discurso ideológico en el marco de la Guerra Fría, se creó una cinematografía que buscaba reivindicar las luchas antiimperialistas donde el tercer mundo o el tercer cine<sup>6</sup> buscaba

---

<sup>6</sup> El Tercer Cine es un movimiento de cine político militante que surge en Latinoamérica en los años sesenta y que pronto se extendería a diversas partes del mundo. Es un cine que se opone al cine comercial de Hollywood (primer cine) y al cine de autor europeo (segundo cine), en tanto que busca romper con la tradición del espectador-consumidor pasivo para generar un espectador

transformar al espectador. Esto cobró importancia al influir en el cine mexicano de los setenta.

Gran parte del cine superocho mexicano siguió los pasos iniciados por los cubanos y brasileños en la búsqueda de un cine tercermundista, “imperfecto” y a contracorriente que llevaría a la liberación. Películas como *Hacia un hombre nuevo* (Sergio García, 1976), filmada en Cuba, hacen evidente esta conexión. *Iztacalco, campamento 2 de octubre* (Alejandra Islas, Jorge Luis González y Jorge Prior, 1979) y *Su noticiero: El colorado* (Taller Experimental de Cine Independiente) introdujeron en México el estilo testimonial, la cámara en mano y el sonido directo del tercer cine, al emplear estas técnicas para llevar al espectador al interior de los cinturones de miseria de la Ciudad de México. Las limitaciones técnicas del súper 8, que le impidieron alcanzar el profesionalismo y la perfección de los formatos mayores, le ayudaron sin embargo a definir su posición, que le atribuía a todo refinamiento un carácter de “cine reaccionario” (Lerner, 1999, p.16).

Con el triunfo de la revolución cubana a inicios de la década de los sesenta y los movimientos de izquierda y golpes de Estado en Latinoamérica, este tercer cine que se había forjado como una vía para mostrar el deterioro social y político de sus países, hizo que se estableciera un *Nuevo Cine Latinoamericano*, el cual buscaba diferenciarse con el cine comercial de décadas anteriores, al emerger como una tendencia innovadora que confrontaba los estilos narrativos y visuales convencionales al situar sus filmes con temáticas poco abordadas. Al enfrentar de esta forma al cine tradicional apoyado por las instituciones, el *Nuevo Cine Latinoamericano* tuvo complicaciones en la cuestión de censura y los circuitos de exhibición y distribución por parte de los organismos gubernamentales de cada país, además de ‘la incompreensión de las audiencias e incluso una crítica periodística poco dispuesta a aceptar la remoción de sus criterios y modos de ver’ (León, 2016).

Pese a ello, esta tendencia cinematográfica causó una enorme repercusión en los cineastas jóvenes de la época, pues se mostró como una alternativa que permitía una

---

activo, cuya experiencia en la sala de cine, lejos de enajenarlo y brindarle un medio de escape, lo conecte con su realidad social y sirva como catalizador para la acción transformativa. Producido y exhibido en los márgenes de la industria, en ocasiones de manera clandestina, el Tercer Cine busca cuestionar las estructuras de poder establecidas y empoderar a los grupos marginados, recuperando sus historias y mostrándolas como en realidad son, y no como el cine dominante las ha imaginado. En este sentido, el Tercer Cine es un intento de revolución, en primer lugar, cultural, y en segundo social y política (Curso: Luz, cámara, revolución: el Tercer Cine y sus dialécticas, s. f.).

libre expresión que no se encontraba en las industrias cinematográficas locales. Por consiguiente, el desarrollo de los filmes bajo esta mirada creció y tuvo impacto en países como Argentina, Bolivia, Brasil, Cuba, Colombia, Chile, México y Uruguay. Los pioneros en desarrollar este cine procuraron que en sus cintas se plasmaran sus ideas políticas influenciadas por la revolución cubana, críticas al subdesarrollo y sus cuestionamientos hacia los regímenes autoritarios, así como una marcada identidad cultural. Si bien en 1958 se había celebrado en Montevideo un primer encuentro de cineastas en América Latina durante el Primer Congreso Latinoamericano de Cineastas Independientes del cual surgió la Asociación Latinoamericana de Cineastas Independientes (ALACI); este solo fue un precedente para el festival cinematográfico que se realizaría en Viña del Mar en Chile durante 1967 y 1969.

En el festival de Viña del Mar del año 1969 se estableció el canon del Nuevo Cine Latinoamericano. Alrededor de esta fecha se habían escrito varios manifiestos que desembocaban en una voluntad común: Cine y subdesarrollo (1962) de Fernando Birri, La estética del hambre (1965) de Glauber Rocha, Hacia un tercer cine (1968) de Octavio Getino y Fernando Solanas, Por un cine imperfecto (1969) de Julio García Espinosa; todos clamaban por un cine que tuviera en cuenta la conciencia del subdesarrollo y la responsabilidad social, lo cual debía derivar en filmes que articularan el quehacer estético con el compromiso ideológico. El Nuevo Cine Latinoamericano nació y se desarrolló dentro del marco de la “filosofía de la liberación”, que se produjo en América Latina al calor de los movimientos populares, las guerrillas y las rebeliones estudiantiles (Trilnick, s.f.).

Este cine que aspiraba mediante la narrativa visual que las películas generasen actos de conciencia de su entorno, ocasionó que algunos exponentes de este Nuevo Cine Latinoamericano fueran influenciados por los movimientos que sucedían en el continente, así como los que acontecían en ese momento en África, Estados Unidos y Vietnam en defensa de los subalternos y las políticas imperialistas. En Brasil destacaron con este tipo de temáticas los cineastas Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade y Nelson Pereira dos Santos dentro del marco de los cinemanovistas, así como Jorge Sanjinés en Bolivia, en Uruguay Mario Handler y Mario Jacob, en Argentina con Octavio Getino y Fernando Solanas, Colombia con Marta Rodríguez y Jorge Silva, Raúl Ruiz y Miguel Littín en Chile y Cuba con Tomás Gutiérrez Alea y Manuel Octavio Gómez.

De este modo, América Latina se volvió un referente de cintas políticas y de denuncia social que mostraba las realidades de sus países. El caso de Cuba, al no tener un antecedente sólido de industria cinematográfica antes de su revolución en 1959 - dependía de cierta manera de la industria cinematográfica mexicana-, su cine mostró ciertas características -al igual que los demás países mencionados- que algunos autores han vinculado con el neorrealismo italiano y el *Nouvelle Vague* (Nueva ola) francesa <sup>7</sup>, las cuales se detallaran a continuación.

A finales de la década de los cincuenta con los cambios que se suscitaban en el mundo y en Francia con los cambios políticos, sociales y culturales de la posguerra de la Segunda Guerra Mundial, la cinematografía de este país había caído en declive con películas de época lineales que no lograban competir con las producciones hollywoodenses que empezaban a difundirse en Europa, por lo que la *Nouvelle Vague* comenzaba a tener importancia en la industria cinematográfica francesa. Como respuesta a estos cambios, la revista *Cahiers du Cinéma* fundada por André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze y Joseph-Marie Lo Duca en 1951 surgiría como un elemento crítico de este cine lineal denominado 'cine de papá'. La revista se enfocaba a analizar y discutir filmes tanto de la producción extranjera como nacional, remarcando la necesidad de crear un nuevo cine alejado de los convencionalismos, además de resaltar el trabajo de cineastas estadounidenses como John Ford, Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Fritz Lang, Vincente Minnelli, Nicholas Ray y los europeos como Jean Renoir, Max Ophüls y Roberto Rossellini.

Los principales críticos de esta revista incluían a un grupo de jóvenes cinéfilos, entre los que destacan Jean-Luc Godard, François Truffaut, Éric Rohmer, Claude Chabrol y Jacques Rivette -que después se volverían exponentes de esta corriente cinematográfica-, quienes criticaban el cine francés del momento, y apostaban por la

---

<sup>7</sup> Término acuñado por la periodista Françoise Giroud en una nota para la revista semanal *L'Express* aparecida el 3 de octubre de 1957. Giroud se refería a la necesidad de una renovación en Francia por parte de los jóvenes. El artículo era sobre actualidad, no sobre cine, pero el concepto fue tomado por el crítico Pierre Billard para una tapa de la revista *Cinema 58* que rezaba: "¡Llega la nouvelle vague!" (ZEPfilms, 2019).

creación de un cine realista, expresivo, verdadero. Asimismo, dentro de esta revista se desarrollaría el concepto de la teoría del autor, el cual influiría a los cineastas y a las críticas cinematográficas. Esta consistía en que el proceso creativo de una cinta y la responsabilidad de esta es del director, negando el carácter colectivo del proceso y creativo de una cinta, por lo que la visión y autoría de la película queda solo como único autor el director de esta.

Si bien existieron diferentes corrientes dentro de la Nouvelle Vague, unas más experimentales que otras, todas las películas transgredieron los cánones del lenguaje tradicional cinematográfico. Destacaban por mostrar una acusada simplicidad y libertad técnica a través de la utilización de cámaras ligeras y cámaras en mano. Los presupuestos eran bastante bajos con respecto a los de las cintas habituales de la industria francesa. Además, redujeron al máximo el trabajo en estudio, exponían su libertad creativa propiciando la improvisación y rodando en escenarios naturales y espacios abiertos (Caravantes, 2020).

Así pues, los directores de esta corriente comenzaron a retomar ciertas características estéticas y discursivas en común además de las mencionadas anteriormente como el uso del trípode, el desarrollo narrativo no lineal y el juego del lenguaje cinematográfico. Estas características cinematográficas se verían reflejadas también en el desarrollo de sus temáticas, donde preponderan los personajes sin objetivos en la vida ni lazos familiares que se comportan de forma inmoral e irresponsable, así como las complejas relaciones de parejas jóvenes en su día a día y sus problemáticas que enfrentan ya sea en el noviazgo, matrimonio y con sus hijos. Entre las películas y directores destacados del Nouvelle Vague -en un primer momento, -al considerar sus obras como independientes y con sello personal- se encuentran Jean-Pierre Melville, Agnès Varda y Roger Vadim.

A partir del trabajo de estos cineastas, otros más se inspirarían en esta tendencia como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Alain Resnais y Claude Chabrol. Este último, fundó la productora independiente AJYM Films y dirigió la primera película de la *Nouvelle Vague*, *El bello Sergio* en 1958. En esta película, se indagaba la intimidad y el lado oscuro de la sociedad de la posguerra. Por su parte, Jean-Luc Godard en 1960 con la cinta *Sin aliento* o *Al filo de la escapada*, innova al no tener un guion existente e improvisar sobre la marcha, además de romper con la continuidad y cuarta pared. Godard no temía a la experimentación, como lo manifestó en una de sus

frases: “Toda historia debe tener un principio, un desarrollo y un final, pero no necesariamente en ese orden”. Esto lo hizo generar amores y odios, pero nunca indiferencia.

Por otra parte, el cine de François Truffaut contiene tintes autobiográficos de su infancia traumática y de su juventud. Inició con cortometrajes como *Una visita* de 1955 y *Los mocosos* de 1957, para después realizar el largometraje *Los 400 golpes* en 1959, donde Truffaut presenta a Antoine Doinel, un adolescente en conflicto con sus padres, con la escuela y el reformatorio al que lo terminan enviando. En esta cinta, al igual que en otras de esta corriente cinematográfica se observa el interés por personajes no complacientes y que se enfrentan al sistema, buscando su propia libertad y felicidad. En 1959, Eric Rohmer presentaría *El signo del león* que trata acerca de un hombre que, al enterarse de que no obtuvo una herencia, empieza a vivir como vagabundo. Las películas de Rohmer se caracterizan por el énfasis en el diálogo.

Jacques Rivette por su parte se colocó como una de las figuras del movimiento del Nouvelle Vague, ya que experimentaba en sus cintas al trabajar sin guión e improvisando con los actores, entre sus obras se encuentra *París nos pertenece* de 1961 y *Un amor loco* de 1969. Finalmente, Alain Resnais - que realizó documentales y fue montajista de François Truffaut y de Agnès Varda- en 1959 presenta su largometraje titulado *Hiroshima Mon Amour*, Donde aborda la relación entre una actriz francesa y un ciudadano japonés al margen del recuerdo de la bomba atómica. En esta cinta sobresale la poética y sensibilidad del cineasta, además del uso de la voz en off, que si bien no coincide completamente con el *Nouvelle Vague*, forma parte del mismo propósito.

En otro orden de ideas, el neorrealismo italiano -precursora del *Nouvelle Vague*-, surgió durante la posguerra y la caída de Mussolini después de la Segunda Guerra Mundial. Esta corriente cinematográfica surge en medio de la hegemonía de una cinematografía hollywoodense en Europa, buscaba retratar la vida de las personas comunes -excluidas

del cine de teléfonos blancos <sup>8</sup>-. Este movimiento fue originado por parte de profesores y estudiantes del *Centro Sperimentale*, especialmente la idea surge del director de cine Umberto Barbaro, los cuales buscaban crear una narrativa con personajes reales y sus problemáticas con los recursos limitados con los que contaban. Las películas del neorrealismo italiano, muestran mediante una narrativa clásica a la sociedad italiana existente, fuera del cine establecido. Esta forma de mostrar la realidad ha incrementado su valor histórico, pues como fuente permite observar el paisaje de su entorno, ya que se filmaban fuera de los sets de grabación y procuraban utilizar iluminación natural, además de utilizar el sonido en doblaje, por lo que usar la cámara en mano sin tantos equipos adicionales les permitía una mayor movilidad, por lo que su exposición y producción sucedía de forma documental.

Este cine neorrealista fue influenciado en gran medida por fue el cine soviético, encabezado por cineastas como Sergei Eisenstein, Dziga Vertov y Vsevolod Pudovkin. A través de películas como *El acorazado Potemkin* (1925) de Eisenstein, y *El fin de San Petersburgo* (1927) de Pudovkin, las cuales caracterizaban por mostrar multitudes de la clase obrera, y resaltar problemas sociales. El cine a partir de lo que argumenta Didi-Huberman, en su obra *Pueblo en lágrimas, pueblo en armas*, justifica que, a partir de la cinematografía, se permite expresar mediante la imagen, situaciones y emociones humanas, entre éstas pone de ejemplo el llanto -que puede ser de igual manera, de forma colectiva-, así como el reclamo político.

---

<sup>8</sup> En 1936, antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial, Benito Mussolini (conocido como el *Duce*, el guía) se alió con su par alemán, Adolf Hitler, por entonces en pleno ascenso con el nazismo. El gobierno fascista le prestó atención al cine para sus propios intereses. Por un lado, durante esa época fueron construidos más estudios de cine, incluyendo el mítico Cinecittà, y el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, la escuela de cine más antigua de Europa. Sin embargo, las películas eran de carácter propagandístico o de entretenimiento. Se hicieron documentales que exaltaban las bondades del régimen e incitaban a pregonar esas doctrinas. Y para entretener fácilmente a las masas, tuvieron su apogeo las denominadas películas de "teléfonos blancos", llamadas así debido a que siempre aparecía algún aparato de esas características. Eran comedias livianas con personajes de clase alta, que parecían vivir en un país sin preocupaciones, como queda demostrado en *Il Signor Max* de Mario Camerini. Películas que iban dirigidas a las familias más pudientes, ya que Mussolini creía que representaban mejor a la sociedad italiana.

Esta forma de expresión de las emociones humanas, Didi-Huberman lo traslada al análisis de *El acorazado Potemkin* donde se aborda el nacimiento de un pueblo revolucionario, que parte del dolor y del poder mismo. Esta forma de señalar las emociones dentro de un discurso narrativo visual, permiten analizar desde una perspectiva histórica, las sensibilidades en conjunto con los procesos históricos. De esta manera, la reconstrucción histórica, así como la concepción del dolor dentro de este filme, permiten visibilizar 'la impotencia' ante una violencia confrontada pero padecida, especialmente en escenas vitales, donde la muerte es un factor de conmoción en el pueblo que decide emprender la acción de lucha. El impacto visual y narrativo de la cinta, es pues, un factor determinante al mismo tiempo para el espectador en su sensibilidad ya que las emociones colectivas en el filme, dan una noción política de 'masas o pueblos', con una efectividad en la representación histórica. Cabe recordar, que la cinta está desarrollada bajo un ámbito político que es imposible de desvincular, y el pueblo cumple la función de portavoz en lo que Walter Benjamin llamaría como el 'proletariado protagonista de estos espacios', mediante un abordaje dialéctico de los "actores de la historia". Es por eso, que el director de la cinta Serguei Eisenstein mediante el impacto del argumento, al mismo tiempo pretende impactar de forma política y emocional a través de la pantalla.

En consecuencia, en el momento en el que Potemkin se construye en torno al gran "cine-frase" programático, escandido por los intertítulos, "¡Todos para uno, uno para todos!" a fin de prolongar la queja de cada uno en la sublevación de todos, vemos a Eisenstein darse, y darnos, las armas para ver en cada rostro de figurante los rastros orgánicos, físicos, carnales de un estado de ánimo y, más todavía, de una larga historia personal cargada de experiencia. Y más aún, de una vasta pertenencia a la historia de los hombres en el mismo momento en el que esa historia conoce su punto de ruptura (Didi-Huberman, 2017, p. 208).

Con lo mencionado anteriormente, es necesario cuestionar la importancia del filme en el sentido histórico desde sus elementos y la visión del autor -que ha elegido textos del acontecimiento acorde a su contexto en el caso de *El acorazado Potemkin*, e imágenes relacionadas con el suceso-, así como su vinculación histórica y política, que hacen que el cine a partir de estos elementos sea un pensamiento construido del suceso por parte del director. Ante ello, las respuestas de las representaciones permiten reconstituir lo que

la represión busca eliminar de la conciencia, más no de los sentimientos. Es por eso, que, en este caso, el filme con el que se abordan estas cuestiones escapa de las selecciones ideológicas del Estado.

A partir de estos elementos del cine soviético, el neorrealismo italiano retomó parte de su visión enfocada a mostrar la realidad social. Del mismo modo, otra influencia fue el cine de Jean Renoir con la película *Toni* de 1935 el cual transcurre en escenarios naturales, con mayoría de actores no profesionales. Estas particularidades técnicas y narrativas del cine neorrealista italiano, definieron su carácter contestatario que influiría en el resto de las cinematografías alrededor del mundo. Entre los principios que se destacan del neorrealismo en este sentido, se destacan las motivaciones éticas más politizadas y vinculadas con el marxismo por una parte y por otra más realista-católica; su ruptura con el cine anterior que se opone totalmente a las temáticas anteriores a la guerra; así como las temáticas cercanas a las historias cotidianas que representan a la sociedad; un guion sin reglas estrictas que permite la improvisación, además de tener un final ambiguo y contrario al *Happy Ending* o final feliz y una nueva misión de los cineastas, donde la figura del mismo cambia ya que no sólo su misión es producir cine sino también a través de él poder cambiar las cosas de su entorno (Guerra, 2020).

Dentro de esta corriente cinematográfica, los principales exponentes se encuentran Luchino Visconti con *Obsesión* (1943) que fue basada de forma libre de la novela *El cartero llama dos veces*. El enfoque tiene Visconti respecto al neorrealismo italiano se observa en los lugares y personas de Italia que no se veían en las películas de teléfono blanco: habitaciones de prostitutas, viejas estaciones de trenes. Esto generó controversia en el fascismo. Como resultado, la película fue considerada anti italiana y fue censurada en parte por el gobierno. Otras de sus obras relevantes dentro de esta corriente fueron *La tierra tiembla* (1948) y *Rocco y sus hermanos* (1960).

Roberto Rossellini, por su parte, comenzó a dirigir películas financiadas por el fascismo, pero para 1945 con la muerte de Mussolini, éste presentó su primer film neorrealista: *Roma, ciudad abierta* (1945) donde muestra los últimos días de la ocupación alemana en

la capital de Italia, desde el punto de vista de un militante, un sacerdote y una ciudadana. Al tratarse de un film independiente, el uso de actores desconocidos -incluso no actores- y la crudeza de las escenas, *Roma, ciudad abierta* es considerada la más sobresaliente del neorrealismo. Entre sus obras relevantes se encuentran *Paisà* de 1946, *Alemania, año cero* (1948), *Stromboli, tierra de Dios* (1950) y *Europa '51* (1952).

Con *El limpiabotas* de 1946, Vittorio De Sica aborda la historia de dos niños que trabajan como lustrabotas en Roma y sueñan con comprar un caballo. Esta obra solo sería el preambulo de su obra más reconocida, *Ladrón de bicicletas* (1948) donde un humilde hombre padece el robo de su bicicleta que le permite trabajar, y junto a su hijo, emprenderá la búsqueda del responsable. Esta película se convirtió rápidamente en la esencia del neorrealismo italiano, pues era una cinta hecha con bajos recursos en las calles, con actores sin formación, que mostraba la difícil realidad italiana de posguerra, y es carente de un final feliz. De Sica apostaba en sus filmes más a la ternura, que el público pudiera entender a los personajes y encariñarse con ellos. Así sucede en *Milagro en Milán* (1951) otra de sus obras, en la cual un huérfano lucha por su vecindario cuando descubren petróleo en esas tierras.

Es así que el cine en América Latina retomó en gran parte cuestiones técnicas e ideológicas de estas corrientes cinematográficas debido a que muchos de sus cineastas eran asiduos espectadores a este tipo de películas e incluso llegaron a estudiar en las escuelas de cine que se encontraban en Europa. Sin embargo, hay que tomar en cuenta que tanto el neorrealismo italiano y el *Nouvelle Vague* francés parten de un proceso de posguerra, que si bien se coincide con la idea de diversos autores que las vinculan al Nuevo Cine Latinoamericano, es necesario remarcar que este cine retoma parte de sus condiciones estéticas y discursivas: pero también a la par buscó tener su propia expresión artística y, por tanto, aseverar que estas corrientes determinaron totalmente -al punto de considerar este cine como una réplica o fusión de ambas- es caer en un determinismo euro centrista, que no toma en cuenta diferentes contextos, experiencias históricas y sociales en las que se sitúan estas corrientes cinematográficas.

### **2.3 Apoyos del Estado a la industria cinematográfica del periodo**

Después de la hecatombe de la década de los sesenta y los sucesos de 1968, así como la llegada de Luis Echeverría a la presidencia en 1970, las políticas cinematográficas que se habían establecido durante los últimos años se transformaron para dar paso a una 'apertura cinematográfica'. En ese momento, las políticas gubernamentales buscaban la posibilidad de generar nuevos temas en los filmes y con la llegada de nuevos directores a la escena, dar 'un segundo aire' que buscaba resucitar y regresar a la industria a una nueva época dorada -como la que había tenido en la década de los cuarenta-. Sin embargo, en ese periodo se presentaron una oleada de acontecimientos sociales, que influyeron en un cine de crítica social que se verían reflejadas en las cintas.

Esta transformación no solo tuvo repercusiones en el lado creativo, como se ha mencionado anteriormente, sino también en el lado de la producción, distribución y exhibición cinematográfica del periodo. Esto ocasionó que, el cine fuera tomado como un medio de propaganda 'parte aguas' para el gobierno, a través del cual se buscó -en mayor o menor medida- controlar y dar una versión de los valores culturales y sociales de la sociedad mexicana. Si bien, algunos autores coinciden que estos cambios han sido abordados de forma superflua, es interesante observar que la relación entre gobierno y la industria cinematográfica desde sus inicios ha estado fuertemente vinculado en el caso mexicano, por lo que no es casual que este proceso se haya presentado en el sexenio echeverrista.

La intervención que se había generado por parte del Banco Nacional Cinematográfico y la Secretaría de Gobernación hacia el cine desde la década de los cuarenta -lleno de realce de un cine indigenista y nacionalista-, se fue cimentando gracias a diversos factores, como la exhibición de cine nacional en las salas de cine, la ausencia de otros mercados cinematográficos -como el estadounidense, europeo y japonés- a causa del estallido de la Segunda Guerra Mundial, y la creación del Banco Nacional Cinematográfico el 14 de abril de 1942, que se instauraría como institución nacional en 1947. Con ello, la exhibición y el financiamiento de las películas recaería en el gobierno,

el primero en 1949 con la primera Ley de la Industria Cinematográfica y en 1953 con la implementación del Plan Garduño.

La Ley de la Industria Cinematográfica de 1949 establecía, por una parte, la autoridad de la Secretaría de Gobernación para intervenir a través de la Dirección General de Cinematografía en asuntos relacionados a los filmes -en cuánto producción, distribución y exhibición- ya que eran de interés nacional. De igual manera, como señala Emilio García Riera, esta ley que se inspiraba en normas hollywoodenses,<sup>9</sup> señalaba aspectos de censura como 'llamada supervisión en honor al eufemismo; el reglamento de la ley prohibía al cine los "ataques a la moral", o sea, los ofensivos "al pudor, a la decencia o a las buenas costumbres", pero sin precisar qué se entendía por tales cosas' (García, 1998, p.153).

Por otro lado, el Plan Garduño establecido en 1953 -creado por Eduardo Garduño, el entonces director del Banco Nacional cinematográfico (1953-1958)-, buscaba fortalecer el cine de calidad, así como a los productores y distribuidoras; esto con la finalidad de minimizar el acaparamiento de los circuitos de exhibición -en ese entonces en poder de William O. Jenkins-. La finalidad era generar mediante el conocimiento de mercado, películas redituables con demanda para mantener una producción constante. Sin embargo, este plan no resultó como se esperaba, pues al prestar los créditos a las casas productoras, esto mediante las compañías distribuidoras, resultaba contradictorio, pues los productores resultaban ser accionistas mayoritarios de éstas. Es decir, se auto prestaban con el dinero del erario, lo cual generaba un círculo vicioso. Como consecuencia, ellos dictaminaron qué tipo de cine se proyectaría, que por lo regular era

---

<sup>9</sup> Probablemente, Emilio García Riera se refiere en este sentido al Código Hays. Este fue un reglamento creado por William H. Hays -quien fue el primer presidente de Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA)-. El código fue creado en 1934 y disuelto en 1968. Este tenía como finalidad preservar las buenas costumbres y regular la moral, violencia y sexualidad en los filmes; esto a través de tres principios generales -de los cuales se desprendían otros-, que eran: 1. No se autorizará ningún filme que pueda rebajar el nivel moral de los espectadores. Nunca se conducirá al espectador a tomar partido por el crimen, el mal, el pecado. 2. Los géneros de vida descritos en la película serán correctos, teniendo en cuenta las exigencias particulares del drama y del espectáculo. 3. La ley, natural o humana, no será ridiculizada y la simpatía del auditorio no irá hacia aquellos que la violentan.

un cine que buscaba abaratar precios para obtener mayores ganancias. Es así como estas medidas, tuvieron las siguientes consecuencias que se arrastrarían por años.

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 (Rodríguez, 2022, p.92).

Cabe destacar, que, durante la década de los cincuenta, existió una sobreproducción de películas donde no todas lograron su exhibición, por los problemas monopólicos que aquejaban a las salas de cine; esto ocasionó el enlatamiento <sup>10</sup> de varias cintas, en otras ocasiones que su proyección durara menos tiempo o su publicidad fuera deficiente. Para 1953, la situación cinematográfica se tornaba directamente hacia los conflictos sindicales por parte del STPC (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica) y el STIC (Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica). El primero con una huelga ese año que buscaba mejoras salariales; el segundo con la crisis que ocasionó el asesinato de su líder Alfredo Mascarúa en 1954. Junto con esos problemas, el cierre de varios estudios cinematográficos como CLASA y Tepeyac en 1957, y Azteca en 1958, produjeron que el STPC solo trabajara en los estudios Churubusco y San Ángel Inn (García, 1998).

---

<sup>10</sup> El enlatamiento de películas se puede considerar como un tipo de poscensura -uno de los cuatro tipos en los que Ayala Blanco define a la censura, en la que esta afecta a la película ya filmada- que usa la estrategia de frenar todo lo que pueda ser transgresor. Esto con la finalidad de impedir que un público conozca otro discurso. ‘Desde esta perspectiva, tanto la censura como el escándalo son estrategias para aniquilar o contener la transgresión que implica lo alternativo o periférico -y así reconvertido hacia lo normal y central para impedir la subversión de tales dicotomías mediante la constitución y circulación de discursos, así como la implementación de prácticas como el encierro o el exilio (equiparables al enlatamiento de películas), o la exhibición pública del castigo o la simple miseria del transgresor (como sucede con el escándalo). La censura y el escándalo son entonces, utilizando otro concepto de Foucault, *mecanismos disciplinarios* para lidiar y corregir una anormalidad que transgrede los valores establecidos y podría tener por resultado su total subversión’ (Algarabel, 2012, p. 41).

Aunque se había buscado estabilizar la situación de la industria, esto no fue suficiente para evitar la suspensión de los premios Ariel en 1959 -los cuales se reanudarían hasta el periodo echeverrista en 1972- por la falta de producción de calidad. Al año siguiente, el Estado compraría los Estudios Churubusco y la Operadora de Teatros y la Cadena de Oro, para formar a la Compañía Operadora de Teatros (COTSA) y así acabar interviniendo en los tres procesos de la industria cinematográfica. A su vez con la llegada de Federico Heuer <sup>11</sup> como director del Banco Nacional Cinematográfico (1958-1964) y el cambio de gobierno, la producción fílmica buscó tener nuevamente modificaciones a intentar renovar parte de la Ley Cinematográfica, sin éxito.

Para inicios de la década de los sesenta, la producción había decaído pese a que se mantenía un precio fijo -de cuatro pesos, implementado durante el sexenio de Ruiz Cortines- la entrada en las salas de cine, y pese que el público asistía a las mismas, la industria no lograba recuperar la calidad en sus cintas. Además, hay que mencionar que, con la producción de cintas realizadas por el STPC y las series por parte del STIC, juntas no lograban alcanzar los niveles deseados; por lo que “la iniciativa privada resultaba impotente para enfrentar la pérdida de mercados que su propia rutina había provocado” (Costa, 1988, p.57). Es por ello, que el periodo de Adolfo López Mateos en la cuestión cinematográfica se caracterizó por una producción baja de películas; y, sin embargo, las que se realizaron presentaron un alza en los costos de producción.

Pese a que se había buscado estabilizar la situación de la industria, el público se alejaba paulatinamente de consumir cine nacional, ya que las temáticas en las películas se

---

<sup>11</sup> Federico Hauer, intentó durante su gestión promover una nueva ley cinematográfica en la cual se enfatizaba en promover la producción, exhibición y distribución de películas. Asimismo, después escribiría un balance de su gestión en 1964, titulado *La industria cinematográfica mexicana*, en la que señalaría soluciones para la ‘crisis’ que presentaba el cine. La obra se definiría de la siguiente manera, en palabras de Ana Rosas Mantecón: La industria cinematográfica mexicana, escrita por Federico Heuer, un funcionario encargado del crédito estatal al cine, resulta de gran utilidad para ubicar el proceso de crisis del cine nacional después de sus años dorados. Además, proporciona información estadística sobre la distribución y la exhibición nacional, escasez de cines, etc. en los años cincuenta y sesenta, y propone diversas soluciones que resultan ilustrativas de la problemática enfrentada” (1998, p.240).

volvían repetitivas o poco creativas, por lo que el cine extranjero y la televisión empezaron a cubrir esas necesidades en los espectadores. Es así, que, durante el periodo de Hauer como director del Banco Nacional Cinematográfico, la industria se encontraba en un callejón sin salida, sin embargo, con la llegada de Luis Echeverría -que en ese momento ocupaba el cargo de Subsecretario de Gobernación- al Consejo de Administración del Banco Nacional Cinematográfico en 1963, la situación mejoraría en la calidad de los filmes.

Ciertamente, con la llegada de Echeverría a la dependencia, cambió el panorama de la industria dando inicio a una ligera apertura cinematográfica. Dos ejemplos visibles, fueron la elección mas detallada de los otorgamientos de créditos por parte del Banco Nacional Cinematográfico, y la convocatoria hacia el Primer Concurso de Cine Experimental, el cual buscaba nuevos talentos en los jóvenes. De este concurso se filmarían las películas ganadoras, *La fórmula secreta* (1965) de Rubén Gámez, y *En este pueblo no hay ladrones* (1964) de Alberto Isaac. Entre tanto, Federico Hauer renunciaría a la dirección del Banco Nacional Cinematográfico a finales de 1964 y entraría en su lugar Emilio Oscar Rabasa al año siguiente.

A partir de este momento, como menciona Paola Costa, “las esperanzas se centran sobre Luis Echeverría en 1965, cuando asume la Secretaría de Gobernación; los voceros de la industria cinematográfica lo llaman "jefe nato del cine mexicano" (Costa, 1998, p.59). Rabasa por su parte, mantendría la búsqueda de lograr mejorar el cine nacional, esto mediante un nuevo Reglamento para el Otorgamiento de Créditos y las recomendaciones que Hauer plasmaría en el escrito titulado *La industria cinematográfica mexicana*, en el que escribía las condiciones en las que se situaba el cine y las acciones a tomar.

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 amagaron 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 (Rodríguez, 2022, p. 96).

Sin embargo, estos enfrentamientos no fueron impedimento para la transformación e integración de nuevos directores a la comunidad cinematográfica, esto gracias a los Concursos de Cine Experimental que se dieron en años posteriores. Con el establecimiento de Gustavo Díaz Ordaz al poder, Echeverría asumiría el puesto de Secretario de Gobernación. Desde ahí, influenció para que su hermano Rodolfo Echeverría asumiera el poder de la dirección del Banco Nacional Cinematográfico; el cambio se dio después de Rabasa dejara el cargo a finales de 1969.

Con Luis Echeverría como presidente de México en 1970, comenzaron los cambios estructurales en la industria. Uno de los primeros cambios que implementó Rodolfo Echeverría fue un plan emergente para recuperar y reorganizar la industria -en un afán de visibilizar la apertura democrática que al mismo tiempo sucedía a nivel político, trasladado al ámbito cinematográfico-, llamado Plan de Renovación de la Industria Cinematográfica Mexicana a inicios de 1971. Este plan, pretendía retomar las sugerencias de tanto de Hauer y Rabasa respecto a elevar la calidad de las cintas y la generación de empleos.

El programa destinado a coadyuvar la «superación del cine mexicano»> contó con diez puntos: la filmación de películas «de interés nacional o extraordinarias», abundando así en la «política de aliento» desarrollada en la década anterior; la creación de un Centro de Capacitación Cinematográfica, el cual finalmente abrió sus puertas en 1975 (E. García 1995b, p. 119); el desarrollo de la Cineteca Nacional -cuya apertura ya había establecido la Ley de 1949-; la creación de nuevas «salas de arte», la recuperación económica de las distribuidoras estatales, la apertura de más cines en todo el país, la regulación de la exhibición y ayudas efectivas para el desarrollo del séptimo arte, la recuperación de los premios Ariel, la renovación de la empresa estatal de exhibición Operadora de Teatros y, finalmente, la creación de un Festival Cinematográfico Nacional en lugar de la desaparecida Reseña (Perete, 22 de enero de 1971, p. B4) (Pascual, 2020, pp.72-73).

Con esta estrategia, el director del Banco Nacional Cinematográfico buscaba reestructurar los organismos que giraban en torno a la industria, para impulsarlos desde el Estado; ya que a través de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público -a cargo en ese momento por José López Portillo -se otorgó una inversión de 1000 millones de pesos.

Para el funcionamiento de este plan, se realizaron una serie de acciones en el área de producción, distribución y exhibición, con la finalidad de mejorar las finanzas de las empresas que dependían del Banco Nacional Cinematográfico, así como “luchar por el aumento de la calidad del cine y su comercialización, así como también mejorar las condiciones laborales de sus trabajadores. Se trataba de sanear y de crecer al mismo tiempo” (Informe General del Banco Nacional Cinematográfico,1976).

En el caso de la producción fue la inversión, construcción y mejora de instalaciones de los Estudios Churubusco. En éste, se buscó invertir en tecnología y mejorar las instalaciones para la producción de películas; esto con la finalidad de generar coproducciones con otros estudios tanto nacionales como de otros países, y así aumentar la producción -lo cual generaría mayores empleos y ganancias-. La interacción de estas nuevas productoras nacionales hizo notorio el cambio generacional que sucedía dentro de la industria, pues las mismas estaban ligadas con los cineastas que se apoyaron en las nuevas políticas cinematográficas; por ejemplo, Alpha Century, Marco Polo, Marte y Escorpión. Asimismo, como parte de estos cambios estructurales, se inició con una política de puertas abiertas, es decir, a integración de directores a la industria.

Al mismo tiempo en que los Estudios Churubusco y estas productoras empezaron a realizar filmes para el Estado, en 1974 se asocia un nuevo grupo de directores para participar en producciones conjunto con el Estado; entre los que destacan: Raúl Araiza, José Estrada, Jaime Humberto Hermosillo, Gonzalo Martínez, Sergio Olhovich, Julián Pastor, Juan Manuel Torres y Alberto Isaac, a lo que se conocería como DASA (Directores Asociados, S.A.). “En cierta forma, fue la respuesta de organización de los propios directores, con el ánimo de colaboración más que de adscribirse completamente a los estatutos que dictaban los estatutos que dictaban las dependencias estatales” (Campos, 2020, p.156).

Con la disminución de la inversión privada y los productores vinculados a ella, la producción cinematográfica no logró llegar a la meta establecida de realizar entre setenta y ochenta películas anualmente, por lo que el Estado comenzó a intervenir en ese

aspecto. La falta de colaboración con este proyecto causó que se crearan tres organismos estatales y la compra de unos estudios para contrarrestar las deficiencias en la producción. Estos fueron CONACINE (Corporación Nacional Cinematográfica) en octubre de 1974, y CONACITE (Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado) I y II, así como la adquisición de los Estudios América en 1975. Es decir, que estas productoras tuvieron la finalidad de crear un cine enfocado a los intereses del Estado más que a la demanda del público.

Cada una de estas compañías surgían con estatutos muy claros en cuanto a qué área se deseaba incentivar: CONACINE, producir las películas de mayor costo en su producción; CONACITE Uno, trabajar directamente con el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana (STPC), y CONACITE Dos, trabajar con el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) en los Estudios América (adquiridos por el Banco Nacional Cinematográfico en 1975). Algunas de las películas de la generación de los setenta se realizaron con estas productoras estatales (Campos, 2020, p.156).

Las medidas realizadas reflejaron cambios a su vez en la distribución, puesto que estos organismos tuvieron que adaptarse a nuevas necesidades, como fue el caso de Películas Nacionales, Películas Mexicanas y Cimex; la primera era distribuidora a nivel nacional y las otras dos a nivel internacional. En el periodo, las dos últimas se fusionarían, por lo que el Banco Nacional Cinematográfico tuvo mayores acciones sobre la distribución. En el caso de Películas Nacionales, los cambios se observaron al atenuar los costos -tanto en producción y exhibición-, además de que lograron exhibir cintas que habían sido enlatadas. En Películas Mexicanas (que conserva el nombre al asociarse), las transformaciones se darían al crear intercambios fílmicos con otros países, en la participación de festivales y semanas de cine, así como la coproducción con otras naciones.

En materia de difusión cabe mencionar la labor realizada por la empresa oficial de índole publicitaria Procinemex (creada en 1968). Esta tuvo que ver en la producción de los programas radiales *Silencio, cámara, acción y Lluvia de Estrellas* (1971), así como en los noticieros cinematográficos *Nuestro cine* y la serie de televisión *Tiempo de Cine*, transmitida por la señal del canal 11, en el que colaboraban García Riera, Tomás Pérez Turrent y José de la Colina. Del mismo modo, publicó el boletín informativo *Imagen* (1971), la revistas *Nuestro cine* (1971) y el semanario *Cinéfilo* (1975). En 1972 esta empresa aplicó el llamado Plan de Promoción Directa, consistente en acercar al público al proceso cinematográfico (Lara, 2006).

Por consiguiente, el rubro de la exhibición también se transformaría, dado que la Operadora de Teatros (COTSA) no estaba cumpliendo las expectativas por la cual fue adquirida años atrás, como lo menciona Rodolfo Echeverría en la entrevista realizada por Paola Costa: “Las puertas del cine mexicano estaban prácticamente cerradas en Operadora de Teatros. Realmente era criminal la política que se había seguido en esa empresa. El cine extranjero dominaba nuestras pantallas” (Costa, 1988, p.82).

Entre las acciones a tomar en primer lugar, el Banco Nacional Cinematográfico realizó un estudio para determinar el público que visitaba las salas de cine y el tipo de cine que consumía. Asimismo, en este estudio se señalaron aspectos como la frecuencia con la que visitaban las salas de cine; y su preferencia respecto a otros medios de entretenimiento. En segundo lugar, se dio prioridad a la exhibición en las salas de cine a las cintas naciones. Esto debido a que en su mayoría se exhibían películas estadounidenses o de otros países, relegándolas para su exhibición en cines de menor categoría. Por lo que se buscó su mejoramiento y la construcción de más salas de exhibición. Como resultado, COTSA para 1976 había ampliado de 308 a 375 las salas de exhibición, así como las de su propiedad, que pasaron de 20 a 91 salas.

En este sentido, y siguiendo las pautas de la política aperturista, Operadora aumentó su presencia en la exhibición absorbiendo o supeditando a competidores más pequeños; como empresa dominante hacia el resto de la industria y dominada por las distribuidoras extranjeras, permitió una enorme fuga de divisas al mantener su programación principalmente con base en las películas norteamericanas; mantuvo sin alteración el gravoso sistema de arrendamiento en los cines de particulares bajo su control; así, además de pagar un alto porcentaje sobre las ganancias a los propietarios, Operadora tiene el compromiso de darles mantenimiento, acondicionar los, dotarlos de equipo, etcétera. En resumen, invertir buena parte de sus ingresos en conservar en buen estado el negocio de los arrendatarios, a quienes les asigna la única función de disfrutar de esta inmejorable operación (Costa, 1988, véase nota al pie 42).

Finalmente, existieron a la par otros órganos que financiarían y complementarían los cambios durante esta etapa: El Centro de Producción de Cortometraje (1971); el Centro de Capacitación Cinematográfica (1975) y la Cineteca Nacional (1974); esto junto con el impulso de la Muestra Internacional de Cine (1971) y el restablecimiento de los premios Ariel (1972). En el caso de Centro de Producción de Cortometraje, durante sus cinco años de existencia tuvo la finalidad de capacitar a jóvenes en el ámbito documental y para que

podieran insertarse a la demanda laboral. Entre sus filmaciones -202 cortometrajes y 94 cine minutos-, se encontrarían una serie de cortometrajes, documentales que promocionaron el gobierno de Echeverría (giras, inauguración de obras públicas, discursos e informes).

Por otra parte, el Centro de Capacitación Cinematográfica sería construida cerca de los terrenos de los Estudios Churubusco, lo cual “significaba una nueva escuela de donde surgirían los nuevos cuadros técnicos y creativos que el cine mexicano necesitaba” (Lara, 2006), al ser una alternativa al Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM. Uno de los objetivos de este centro era generar una profesionalización cinematográfica en la industria que pudiera retroalimentarse de la experiencia de los directores consagrados y proporcionar un mayor sentido crítico del cine tanto para quien lo produce como para el espectador.

En la misma colonia Churubusco de la actual alcaldía de Coyoacán, se edificaría la primera Cineteca Nacional en 1974, que contaría en sus inicios con un catálogo de 2,500 películas. Esta dependía en un inicio de la Dirección General de Cinematografía, y fue dirigida por primera vez por Hiram García Borja. Entre sus objetivos destacaba el preservar el material fílmico nacional e internacional, así como la promoción de la cultura cinematográfica, para ello, contaba con las siguientes áreas:

La conformaban dos salas de proyección abiertas al público (Salón Rojo y Sala Fernando de Fuentes), y tenía además un área de exposiciones periódicas, una hemeroteca-biblioteca especializada, una librería, un restaurante y bóvedas de seguridad para el almacenamiento de filmes con temperatura y humedad controladas, así como un taller de mantenimiento y reparación de películas (Cineteca Nacional México, s.f.).

En relación con la organización de la Muestra Internacional de Cine -que ocuparía el lugar de la Reseña Mundial de los Festivales Cinematográficos de Acapulco-, permitió dar nuevamente el reconocimiento a las artes cinematográficas, así como a los directores por su trabajo en las cintas a partir de 1971.

La Muestra (echeverrista) vino a sustituir el despilfarro acapulqueño de la desaparecida Reseña Mundial de los Festivales Cinematográficos (alemanista), creada, esta última, en

1958, precisamente por instancias de Miguel Alemán Velasco y Gregorio Wallerstein, entre otros. La naciente Muestra también remplazaba a las Jornadas de cine del Roble que habían fungido como un derivado incompleto de lo que se exhibía en Acapulco. No era poca cosa: 21 días de buen cine, al menos eso se esperaba, desde el 25 de noviembre al 15 de diciembre de 1971 (Miranda, 2012).

Sin embargo, a comparación de su antecesor, la Muestra internacional de Cine estaría intervenido por colaboradores del gobierno de apertura echeverrista, por lo que la censura no se observaría al no exhibir películas *non gratas* como en las anteriores ediciones de la Reseña Mundial de los Festivales Cinematográficos de Acapulco. Ejemplo de esta censura, fue cuando García Borja exhibió y estreno *Fando y Lis* (1967) de Alejandro Jodorowsky en la XI Reseña de 1968 -exhibida finalmente hasta 1972 y con clasificación para mayores de 21 años- siendo este un motivo de la anulación del festival. En cambio, con la Muestra los filmes serían proyectados durante el festival -en el cine Roble- y tiempo después exhibidos en la Cineteca Nacional.

Igualmente, con el retorno de los premios Ariel y de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas (AMACC) en 1972, en su primera entrega se incluyeron obras fílmicas de años anteriores. Esto debido a que la exhibición de varias cintas se presentó ese mismo año y el anterior; por lo que películas como *El Águila Descalza* (1969) y *Las puertas del paraíso* (1970) ganarían el premio a la mejor película. Lo mismo pasaría el año siguiente, ya que varias se encontraban enlatadas -como el caso de *La Rosa Blanca* (1961)<sup>12</sup> de Roberto Gavaldón, que ganaría el premio a mejor actuación masculina con la participación de Ignacio López Tarso- o atrasadas en exhibición.

---

<sup>12</sup> Esta película al igual que otras, se mantuvo enlatada debido a la censura existente durante la época; pues en este caso, atentaba contra la imagen presidencial y el problema petrolero que se desarrollaba en la cinta. Además existe la teoría de que como consecuencia que Lazaro Cárdenas se había manifestado en ese momento a favor de la Revolución Cubana, las autoridades pedían que se eliminara todo lo relacionado a su persona. A través de cinco informes de supervisión cinematográfica en 1963, la cinta fue enlatada ya que cuatro de cinco de ellas, si bien apoyaban su exhibición; la opinión de Guadalupe Dueñas (cuentista jalisciense) fue determinante para censurarla. Entre sus argumentos exponía que no podía exhibirse ya que daba una visión distorsionada de los americanos, pues eran vistos como “gangsters falsos y desalmados”, como se señala a continuación: no puede exhibirse dada nuestra política actual, exacerbaría la inquina justa que en el pueblo provocará la manifestación de tamañas injusticias, e infames crímenes cometidos por los americanos, que son presentados como una pandilla de gangsters falsos y

A partir de 1974, los premios comenzarían a reflejar las obras filmicas del periodo, ya que la ganadora a mejor película, mejor argumento y guion sería *El principio* (1973) dirigida por Gonzalo Martínez; *Fe, esperanza y caridad* (1974) ganaría los premios a mejor actriz y actor; adaptación con *Los perros de Dios* (1974); y fotografía con *Calzonzin inspector* (1974). Si bien, es claro que muchas de las películas premiadas pertenecen a la producción estatal de la apertura, los premios eran otorgados por el mismo Estado; es decir se auto premiaban y al mismo tiempo ponían los parámetros de calidad. Es por ello, que Rodolfo Echeverría reafirmaba lo mencionado anteriormente, por lo que:

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 (Rodríguez, 2022, p.122).

Finalmente, conviene subrayar que, durante el periodo de apertura cinematográfica, si bien estuvo a la par de la apertura democrática que buscaba el gobierno de Luis Echeverría, las acciones realizadas para buscar el mejoramiento en la calidad del cine nacional se reflejaron en mayor medida entre 1974 y 1976. La estrategia de estatizar tanto producción, distribución y exhibición cinematográfica permitió que existiera un mayor número de producciones, así como estabilizar las finanzas en ese rubro y permitir el impulso a nuevos cineastas. Esto facilitó con los años, que muchas instituciones y actividades que surgieron en ese periodo -como la Cineteca Nacional, los Estudios Churubusco, el Centro de Capacitación Cinematográfica y la Muestra Internacional de Cine- fueran proyectos de largo alcance, mismos que perduran hasta nuestros días.

---

desalmados. Es evidente la saña con que son pintados, el crimen es burdo en exceso. El Enganchador mexicano traidor y miserable, además de ladrón, no nos favorece [...] ni la aparición de ciertos líderes conocidos ya, por su dudosa honestidad [...] la reacción del público posiblemente será de agresividad contra nuestros vecinos (Madgaleno, 2012, p.39)

Sin embargo, la necesidad de dar una imagen progresista que se alejara del sexenio pasado y los acontecimientos de 1968, también mostraron el otro lado del echeverrismo; pues como afirma Paola Costa, “para los grupos dispuestos a negociar y subordinarse a la nueva retórica, hubo "apertura"; para los intentos de organización sindical democrática, para los que rechazaron los mecanismos de mediatización hubo represión” (Costa, 1988, p.156). Como consecuencia, el apoyo estatal estuvo destinado a los directores asociados a este plan de renovación cinematográfica, que si bien, estaban adheridos al mismo, sus producciones contaron con una libertad creativa y de expresión que representarían al periodo.

Entre ellos, Felipe Cazals, Arturo Ripstein y Sergio Olhovich formaron parte de esta generación de cineastas vinculados a esta ‘apertura cinematográfica’, en la que desarrollaron parte de su icónica filmografía, que se caracterizará por mostrar los diferentes rostros de la sociedad mexicana de una forma diferente al cine tradicional -de las cuales, tres formaran parte del análisis del capítulo cuarto- y responden a este periodo de transformaciones en la industria cinematográfica. Entre las películas que se filmaron en este periodo, destacan la trilogía de la violencia de Cazals con *Canoa: memoria de un hecho vergonzoso* (1975), *El apando* (1975) y *Las poquianchis* (1976); así como cintas de Arturo Ripstein como *El castillo de la pureza* (1972), *El Santo Oficio* (1973), *Lecumberri (El Palacio Negro)* (1976), *El lugar sin límites* (1977), y *La viuda negra* (1977), y de Olhovich *La casa del sur* (1974), *Coronación* (1975) y *Llovizna* (1977).

## **Capítulo III Entrecruzamiento de discursos: cine e historia. Una nueva mirada teórica**

### **3.1 La transformación de conceptos en una sociedad en tiempos de ruptura.**

Hablar de la sociedad mexicana en tiempos de ruptura, es describir cómo se ha pasado de un Estado conservador a uno con 'ciertas libertades', sobre todo para el periodo de la década de los sesenta y setenta. Por ejemplo, en Estados Unidos y algunos países de Europa estos cambios como la libertad de expresión, de asociación, la llegada del movimiento feminista, y movimientos juveniles contestatarios que se encontraban altamente politizados, lograron crear una crítica hacia el Estado hegemónico. Sin embargo, en el caso mexicano, lo que se encontrará es la represión a los sectores juveniles, pues recordemos el movimiento estudiantil de 1968, el Halconazo del 10 de junio de 1971 y la guerrilla tanto rural como urbana que se desarrolló en la década de los setenta.

No obstante, lo que predominó en el Estado mexicano fue la violencia. A pesar de la agresividad de este, una parte de la sociedad creó lazos solidarios, así como nuevos lenguajes que le permitieron entrelazarse, y también el cuerpo humano tuvo una nueva función que nos permitió comprender a la sociedad mexicana, esto a través de movimientos contraculturales que surgieron mediante la música, la literatura, y el cine en la época, como una forma de defensa contra el poder. Por consiguiente, el siguiente apartado pretende revisar conceptos que se han inculcado en una gran mayoría de la población y que muchas veces constituyen condiciones negativas para la sociedad misma. Por ello, es necesario revisar palabras o términos como el racismo, la violencia y el uso del cuerpo tanto como una condición peyorativa o perniciosa; pues a partir de ellos se comprende el momento de ruptura.

Tras los sucesos históricos que se presentaron en la década de los sesenta y, sobre todo, los terribles sucesos del 2 de octubre de 1968 y la masacre de Corpus Christi del 10 de junio de 1971, la sociedad mexicana experimentó numerosos cambios en el ámbito social y político. Con relación a ello, y como se verá a continuación, diversas circunstancias

transformaron sustancialmente a las personas de ese momento, creando una sociedad fragmentada o en ruptura.

En primer lugar, el hecho de que los jóvenes universitarios altamente golpeados por el poder político se radicalizaron, formando diversos movimientos armados tanto en comunidades rurales como en ciudades. Segundo, estos jóvenes se politizaron aún más, dando pie a que se unieran a nuevos partidos políticos ligados a la izquierda, sobre todo al Partido Comunista Mexicano. Y, en tercer lugar, que existió una transformación lenta, pero continúa de la sociedad. Esto se dio gracias a la alfabetización, a la apertura de universidades públicas y la aparición de medios de comunicación alternativos al régimen, como el surgimiento de revistas como *Proceso* (1976), *Nexos* (1978) y algunos periódicos; además del uso de los medios de comunicación como el cine para criticar y dar una nueva visión de la sociedad. De igual manera que hubo una participación de algunos intelectuales críticos al régimen.

En un sistema dominado por la corrupción en todas las esferas, donde predominaba la injusticia y poca distribución de la riqueza, existió poca libertad de expresión por parte de los mexicanos. A pesar de su férreo control, las fisuras al sistema se hicieron patentes con los acontecimientos de 1968, donde algunos jóvenes universitarios y otros sectores populares tomaron la palabra para cuestionar la eficiencia de ese sistema político; obviamente el gobierno respondió con su forma tradicional de represión. Sin embargo, la violenta respuesta del Estado acumuló un gran resentimiento en amplios sectores de la población (campesinos, trabajadores, actores políticos de izquierda, universitarios). A pesar de que, en el exterior, el gobierno de México se jactaba en condenar los golpes de Estado en los países latinoamericanos y en otras partes del mundo, en el fondo se realizaba lo mismo en el país, pues las libertades políticas brillaban por su ausencia. Sin embargo, a pesar del mismo gobierno, en tanto los sectores progresistas se organizaban para enfrentar la embestida del régimen.

Otro factor que visibiliza esta sociedad en ruptura fue que diferentes grupos sociales tomaron las armas o se radicalizaron; muestra de ello fueron los acontecimientos del 10

de junio de 1971 conocido como el 'Halconazo'. En el cual una manifestación de estudiantes universitarios en la Ciudad de México salió a manifestarse en apoyo y solidaridad con los estudiantes de la Universidad Autónoma de Nuevo León, quienes se encontraban en paro por la aprobación de La Ley Orgánica que afectaba sus intereses, impuesta por el gobernador Eduardo Elizondo. Aún con los traumas de la violencia que había ocurrido en el 68, los jóvenes y otros sectores volvieron a salir a manifestarse en ese momento. Por su parte, las autoridades capitalinas y el secretario de la Defensa Nacional Hermenegildo Cuenca Díaz, dispusieron concentrar las fuerzas policíacas y al ejército para disolver esta manifestación.

A las 5:00 p.m. del jueves de Corpus, en la ciudad de México, es brutalmente disuelta una manifestación pacífica convocada por los estudiantes. El contingente, integrado por cerca de 10 000 personas, demandaba la libertad de los presos políticos, una verdadera reforma educativa, la independencia sindical y la solidaridad con los universitarios de Nuevo León. Chacos, bastones de kendo, rifles y metralletas M-1, M-2 y R-16 fueron la respuesta del gobierno a estas demandas. En la represión fue utilizado el grupo de choque denominado "Halcones", cuya connivencia con la policía capitalina fue denunciada y reconocida ampliamente por la opinión pública. Ello obligó al presidente Echeverría a pedir la renuncia del regente de la ciudad de México, Alfonso Martínez Domínguez, así como del director de la policía, coronel Rogelio Flores Curiel, al tiempo que prometía una investigación que nunca llegó a materializarse (Saldívar, 1998, p.32).

Lo ocurrido en Tlatelolco, tres años antes, no fue suficiente para el Estado mexicano, pues nuevamente el uso de la violencia fue su rostro más visible. Si en el 68, el gobierno utilizó al batallón Olimpia para reprimir, en la manifestación del jueves de Corpus Christi, utilizaron al grupo paramilitar los 'halcones' quienes eran jóvenes militares con vestimenta de civil, cabello corto y expertos en artes marciales. Así, con el uso de macanas, palos de Kendo y, por supuesto, armas de fuego, arremetieron contra los estudiantes, con la complacencia de granaderos y militares. Numerosos estudiantes cayeron heridos o muertos en el asfalto. Hasta el día de hoy se desconoce el número de víctimas fatales y de desaparecidos.

Esta nueva expresión de la violencia del sistema nos lleva a señalar varias condiciones del poder político: primero, que al igual que lo ocurrido en 1968, todos los sectores que componían la estructura dominante cerraron filas en torno a la figura del Presidente. Así, en primer lugar Luis Echeverría prácticamente fue puesto como una 'víctima' más de lo

ocurrido en la represión a la manifestación. No se puede olvidar, que durante su campaña se jugó con la idea de la 'apertura democrática', y 'reconciliación' con los jóvenes. Esta acción, según su propio discurso, estaba encaminada a 'manchar' su gobierno, por lo que nuevamente se recurrió al argumento imaginario de las fuerzas desestabilizadoras, para justificar el crimen de Estado.

En segundo lugar, se tuvo la deplorable participación de los medios de comunicación masiva de la época, como la televisión y prensa, justificando la acción criminal o muchas veces distorsionando la realidad, llegando a manipular la información. Por lo tanto, los medios mostraron su lado oportunista y antidemocrático, siempre al servicio del poder. Finalmente, en un tercer punto, se observó a una gran cantidad de escritores, artistas o profesionales de la cultura, que se mantuvieron sin condenar esta nueva agresión a los estudiantes. Los ejemplos más claros de este servilismo fueron los de Octavio Paz y Carlos Fuentes, quienes dieron su respaldo a Echeverría -quien se allegó a los intelectuales-, como se vio tras la masacre del 10 de junio, en una entrevista que Jacobo Zabludovsky les realizó (Agustín, 1992).

El primero, acorde a lo que menciona José Agustín en su libro *Tragicomedia mexicana 2: La vida en México de 1970 a 1982*, este se vinculó al gobierno de Echeverría gracias a sus nexos con Cosío Villegas y el periódico *Excélsior*, que financiaría la revista *Plural*, dirigida por el mismo Octavio Paz. El segundo, según el autor:

no sólo se adhirió al nuevo mandatario sino que incluso hizo un gran proselitismo a su favor al compás del lema "Echeverría o el fascismo". El escritor organizó una reunión entre Echeverría y lo más destacado de la intelectualidad de Nueva York, y, como premio, obtuvo el puesto de embajador de México en París; éste era uno de los sueños de los viejos intelectuales latinoamericanos, y ponía a Fuentes a la par de Pablo Neruda, Alejo Carpentier o Miguel Ángel Asturias (Agustín, 1992, p.17-18).

Los saldos que se pueden señalar a partir del acto violento y que terminaron favoreciendo al gobierno de Echeverría, pero sobretudo al sistema político fueron: la consolidación de la figura del presidente ante los demás poderes fácticos, es decir, ante los grupos del poder político y económico, más la mano dura que era indispensable para controlar el país. Al mismo tiempo disciplinó a los miembros más relevantes del PRI, desde los

dirigentes, pasando por gobernadores, senadores y diputados, de tal forma que todo aquel que se saliera del redil o no fuera de su simpatía, era considerado como enemigo del cambio y la apertura. También es necesario mencionar, que, con la represión de la marcha, se desmovilizó a futuras protestas de los estudiantes, pues después del 10 de junio de 1971, no se volvieron a realizar movilizaciones estudiantiles durante el periodo en la Ciudad de México <sup>13</sup>.

Lejos estaba el Estado mexicano de contener a esta sociedad que se estaba fragmentando y de crear condiciones para una verdadera apertura democrática. Es así, que, tras la cerrazón del Estado, algunos jóvenes desesperanzados decidieron participar clandestinamente en los movimientos guerrilleros urbanos. Sin embargo, la radicalización de los universitarios hizo que el gobierno reaccionara de forma brutal, ya que se multiplicaron las desapariciones forzadas y los crímenes de lesa humanidad. Este fue el instrumento que utilizó el gobierno para perseguir y aniquilar las guerrillas. El poder político lo usó estratégicamente en el combate a las guerrillas, para criminalizar cualquier protesta social, siendo los jóvenes quienes cargaron con números estigmas creados desde el aparato oficial. Así, toda forma de expresión fuera del estatus quo, fue vista con sospecha.

En lo rural, los cuadros dirigentes se habían formado políticamente en las instituciones corporativas del estado mexicano como el Sindicato Nacional de Trabajadores de la

---

<sup>13</sup> La siguiente movilización estudiantil sucedió entre 1986 y 1987, que se oponía a lo que el rector de la UNAM Jorge Carpizo había escrito en el documento "Fortaleza y debilidad de la Universidad Nacional". En este escrito se proponía 'una reforma en las reglas de ingreso y permanencia; establecer promedios mínimos de calificación para tener derecho al pase automático del bachillerato a la licenciatura; un tiempo máximo para ser considerado alumno regular y acabar así con los llamados 'fósiles'. Elevar las cuotas, porque ya entonces eran mínimas para el nivel de gastos de la institución, llevar a los académicos a sistemas de superación constante y evaluación; aplicar exámenes departamentales en todas las áreas y elevar el costo de los servicios como fotocopiado o préstamo de materiales [...]. La mayoría de los consejeros universitarios respaldaron la reforma. Pero dos voces juveniles, que en ese pleno institucional parecían aisladas, fueron el detonante de un capítulo histórico de la Universidad Nacional Autónoma de México. Imanol Ordorika, consejero universitario estudiante de la Facultad de Ciencias, y Antonio Santos, consejero universitario estudiante de la Facultad de Filosofía y Letras, hablaron de la gravedad de esa reforma. [...] Porque a pesar de que oficialmente se abrió una consulta, la indiferencia estudiantil no le dio importancia, hasta que Ordorika y Santos comenzaron su andar entre escuelas, facultades, institutos y centros de investigación para hacer ver las consecuencias de los cambios (Robles, 2016).

Educación (SNTE) o en sus respectivas opositoras, pero con una experiencia política previa en su desarrollo estudiantil en las escuelas normales rurales. Su cercanía con los campesinos los llevó a defender las causas de los pueblos y comunidades en los que desempeñaban su labor como docentes, pero ante la cerrazón del estado para atender sus demandas y al aumento de la violencia represiva terminaron radicalizándose y decidiendo tomar las armas. [...] En lo urbano, los grupos guerrilleros, fueron resultado de un proceso de radicalización estudiantil, provocado por la sangrienta represión de 1968, la masacre del jueves de corpus en junio de 1971 y, en algunos casos, la radicalización de pandillas juveniles que transitaron de ser pequeños grupos casi delincuenciales a células armadas (Valdez, 2013, p.4-5).

De esta forma, se puede observar cómo el Estado mexicano abusó de su poder con estudiantes, maestros y campesinos. En ese sentido, los estudiantes fueron principalmente objeto de la violencia y discriminación, al ser señalados por una parte de la sociedad conservadora, como grillos, comunistas, ateos y rebeldes -cabe recordar que el lenguaje también forma parte de la violencia-. Otro ejemplo de cómo la violencia se presentó fue con los presos políticos -resultado de los movimientos sociales de la época- que terminaron reclusos en la cárcel de Lecumberri; entre ellos, José Revueltas, quien por causa de su ideología política fuera recluso en segunda ocasión. La primera fue en la Colonia Penal Federal Islas Marías en 1932 mientras repartía panfletos del Partido Comunista Mexicano, para después reingresar en 1934. En 1968, sería sentenciado en el mes de noviembre al ser acusado de ser el líder intelectual del movimiento estudiantil, para ser liberado después en mayo de 1971. Un doble juego del gobierno y su supuesta 'apertura', pues fue liberado en el gobierno de Echeverría, quien había participado en estos actos violentos.

Así pues, los conceptos la violencia, racismo y el uso del cuerpo humano son relevantes en esta investigación, pues como se ejemplificará a través de tres filmes en el capítulo cuarto, son fundamentales para comprender a la sociedad mexicana en este momento de 'apertura'. Es por ello, que entender el concepto de violencia, sobretodo aplicado por el gobierno mexicano nos lleva a intentar comprender el mismo concepto que genera, esto para poder explicar las formas de gobierno del momento. Pues si nos remontamos a su definición tradicional, la violencia -del latín *violentia*- se define como la acción violenta o contra el natural modo de proceder. Sin embargo, la definición que se muestra resulta ambigua y poco precisa, pues la violencia se visibiliza de distintas formas, como el acto

de 'la fuerza física para lastimar, dañar o matar a alguien o la utilización de acciones verbales y gestuales, para rebajar o descalificar la idea o postura de alguien e incluso la inacción y el silencio para despreciar al otro' (Violencia, 2020).

Esta definición, resulta precisa para el caso mexicano en el periodo de Echeverría y en la sociedad misma; pues como se menciona, la violencia parte de la agresión física y termina en lo verbal, y esto se ve representado en los episodios de violencia ejercidos por el Estado, así como la indolencia de una parte de la sociedad ante ellos. Por lo tanto, abordar este concepto resulta complejo, pues dependiendo del enfoque en el objeto de estudio se puede analizar desde la concepción filosófica, psicológica, ética o histórica; esta afirmación coincide con la postura de Agustín Martínez Pacheco, donde reafirma esta aseveración, pues la violencia o violencias -que él busca definir en plural- permiten desde distintas miradas destacar las 'características más precisas de las causas, las formas en que se presentan y las dinámicas o funciones que asumen las diferentes formas de violencia' (Martínez, 2016, p. 8).

Pese a que esta búsqueda de definir el concepto de violencia es diversa y amplia, podemos encontrar, en distintos autores, las bases para plantear una definición. Así, es relevante tomar en cuenta la importancia de situar la palabra acorde a los intereses hacia dónde va dirigido el análisis, por ejemplo: el caso de violencia de Estado, de género, racial, colectiva, económica, entre otras. En este caso, la relevancia que cobra el concepto de violencia, en especial la de Estado, permite comprender, en parte, la conformación de un sistema que permea desde el poder institucional hacia las demás áreas. En este caso, también lo podemos observar a en la industria cinematográfica desarrollada en México y cómo se refleja dicha violencia en ciertos filmes. Asimismo, se menciona que cuando se asume esta violencia en el sentido político, los autores se remiten a una concepción weberiana de Estado, al definirla como 'el uso ilegítimo o ilegal de la fuerza', esto para diferenciarla de la llamada violencia 'legítima', con la que quieren designar la potestad o el monopolio sobre el uso de la fuerza concedido por el Estado' (Trujillo, 2009, p.11).

En el caso mexicano, la violencia de Estado que se observa en las películas y en la realidad misma refleja, por ejemplo, la brutalidad de este contra los campesinos o contra los presos al violar sus derechos humanos y también contra las mujeres, pues cabe recordar que la violencia no solo es física, sino también simbólica. Es decir, el discurso cinematográfico también crea un discurso que permite analizar desde las herramientas historiográficas las diferentes causas de violencia que ejerce el Estado sobre la sociedad, que ya ha naturalizado estos abusos como habituales. Como menciona Federico Navarrete, esta violencia es desigual y aqueja a los sectores mas desfavorecidos:

No resulta exagerado afirmar que la violencia se ha enseñoreado de amplias zonas de nuestro país, creando una nueva forma de injusticia que se suma a las que ya padecíamos. Vivimos inmersos en una geografía de la muerte, tan desigual como cambiante, que afecta a las mexicanas y los mexicanos de maneras muy diferentes, de acuerdo a la región en que viven, a su condición social, a su género, a sus preferencias sexuales, a la lengua que hablan: mientras algunos disfrutan todavía de una relativa seguridad, otras y otros sobreviven bajo la sombra permanente del asesinato, del secuestro, de la desaparición (Navarrete, 2016, p.173-174).

De esta forma, la agresividad con la que se ha manejado la sociedad mexicana, especialmente durante el siglo XX nos permite comprender las acciones de violencia que las instituciones -gobierno, iglesia y familia- han ejercido para buscar mantener una cohesión jerárquica donde el sometimiento va de las esferas más altas hacia las bajas. Esta visión dominante ha ocasionado que la normalización de la violencia no solo se vea en el sentido mas estricto de lo que significa la palabra, sino que ésta se ha infiltrado en la mentalidad de las personas que reproducen estos modelos.

Ejemplo de ello, es la violencia que se ejerce en las cárceles por parte de las autoridades y entre los mismos presos, donde la impunidad es la prevalente ya que sus derechos humanos son a veces inexistentes. Asimismo, se puede ejemplificar la violencia trasladada en el ámbito religioso, donde el dogma y la condición del castigo son una recurrente en las relaciones de poder entre el clero y la feligresía, además de los actos ilícitos sin consecuencias legales; así como la violencia ejercida como consecuencia de los prejuicios que se consolidaron históricamente en nuestra sociedad, trasgrediendo en la dignidad de las personas al concebir a ciertos grupos y debido a su fenotipo, como

inferiores y como parte de la práctica de la racialidad, -esto se puede observar cinematográficamente en las películas analizadas en el cuarto capítulo-.

Por otro, junto con la violencia, el caso del racismo y la discriminación han formado parte de la sociedad mexicana para crear condiciones de denigrar o humillar a las personas que consideran inferiores. Estos conceptos son muy utilizados por el poder político para segregar y eliminar a quienes considera sus enemigos y así, cancelar sus derechos políticos. De igual manera, es necesario remarcar que estos conceptos son altamente aplicados por sectores privilegiados -ya sea política o económicamente, e incluso intelectualmente-. Esto lo podemos observar dentro del contexto mexicano, como puede ser el sector rural y campesino, donde muchas personas no logran dominar el español como lengua materna, son objeto de rechazo discriminatorio al considerarlos como analfabetas y carentes de conocimiento, salvajes, peligrosos y sucios, y por ende son rechazados y denigrados por personas que se consideran superiores, tanto en lo racial como lo intelectual; viéndolos como una amenaza para la sociedad -donde la mayoría aspira a ser de tez blanca y 'clase media'-. De igual forma, es pertinente hablar de la discriminación por las que son objeto las personas con malformaciones o incapacidades, al no visibilizarlas en una sociedad con prejuiciosos estándares de belleza, siendo violentadas corporal y psicológicamente por quienes los consideran 'monstruos'.

Por lo tanto, se entiende el concepto de racismo como un modo de pensamiento o teoría que busca aprobar o rechazar a un individuo a través de los prejuicios y estereotipos que se han forjado alrededor del mismo y con base en ciertas características físicas. Este tipo de acciones generan prácticas discriminatorias, al segregar a estos individuos en la otorgación de derechos y libertades, que repercuten en el ámbito económico, social y político, ya que los individuos discriminados son incapaces de asociarse con quienes están fuera de esta esfera. La discriminación racial genera, también, condiciones de violencia que se reflejan en los crímenes de odio y supresión de la libertad, como la esclavización. El racismo y la discriminación se han enquistado tan profundamente en las estructuras sociales, que es difícil no ejercerlas desapercibidamente en la cotidianidad.

Varios tipos de racismo se han arraigado en América Latina a partir de la conquista y dominación española en el siglo XV, estableciendo formas de relaciones desiguales entre las personas a través de creación de castas, que denostaban una superioridad racial a través del color de la piel, su religión y origen étnico; para el siglo XVIII en un mundo que buscaba 'civilizarse', la composición racial tendía a justificarse a través de la clasificación de las personas acorde a las supuestas 'razas', en las cuales se mantenía la superioridad entre unas y otras. En este momento, el determinismo con que se estableció el constructo social durante el siglo XIX, hizo que se estrechara a la sociedad en un ideal en el que los hombres blancos son quienes les correspondía el poder -justificado en que en ellos recae la ciencia, la lógica y razón- y el derecho de designar 'coloraciones' al resto de la sociedad, en 'razas' como amarilla, roja, cobriza, negra.

La palabra «raza», derivada etimológicamente del árabe raz («cabeza», «jefen y también «origen») y del latín radix («raíz»), en la época de su aparición de una forma amplia, en el siglo XV, se usa sobre todo en dos contextos: en la descripción de poderosas familias nobles o dinastías dominantes, y en la cría caballar. En ambos casos, «raza» era el término general que se aplicaba a las características que distinguían la nobleza, importancia e ilustre linaje de una familia concreta, así como de los caballos de raza. En la España de la Reconquista se empleó por primera vez este término en relación con los judíos, para diferenciar así a grupos humanos que ya no se distinguían del pueblo llano por su linaje noble, sino que se diferenciaban horizontalmente y por aspectos relacionados con la religión, la cultura y su origen. Pero no fue hasta finales del siglo XVIII cuando el término «raza» se convirtió en sentido estricto en una categoría de la historia natural. Desde entonces se relacionó sobre todo con el intento de destacar una dimensión fisiológica en las diferencias humanas. En esta función, el concepto de «raza» fue una de las ideas más exitosas de la época moderna. De hecho, desde el siglo XVIII hasta mediados del XX apenas hubo nadie que dudara de la existencia de distintas razas humanas (Geulen, 2007, p.17-18).

En México, la idea de racismo y discriminación se arraigó especialmente en la población indígena a la que se le desdeñó y criminalizó. Como resultado de las transformaciones del pensamiento criminológico a partir de la corriente positivista, se buscó explicar el fenómeno de la criminalidad como un proceso que buscaba explicar cómo la condición física y los aspectos sociales de los reos -en este caso indígenas o pobres en las penitenciarias-, eran debido a su condición genética. Para ello los especialistas del momento sustentaron sus avances, tanto científicos como basados en los aspectos

sociales en la superioridad racial que justificaba el comportamiento criminal de quienes se encontraban bajo arraigo.

Estos argumentos se fundamentaban a través de la escuela Lombrosiana y la obra *Estudios de la antropología criminal*, elaborada por Manuel Vergara y Francisco Martínez Baca en 1892, quienes mencionaban que mediante tres factores: los físicos, antropológicos y sociales, estos influirían de manera determinada en las acciones del criminal, teniendo un impacto en el delito cometido y por consecuencia, en la acción penal que debía de ejercer el poder judicial del gobierno en turno.

A partir del concepto de criminalidad, se pueden observar una serie de puntos importantes que permiten comprender una parte del papel de la modernidad dentro de la sociedad mexicana, sobre todo en el sistema penitenciario de principios del siglo XX, donde este modelo comenzaba a buscar a partir de las bases científicas, una explicación del crimen desde una perspectiva analítica que permitiría como resultado la reinserción del criminal a la sociedad como un ser regenerado y útil, gracias a los métodos de control y modificación de conductas, que se basaban en la etiología del crimen, que darían paso con el tiempo a disciplinas como la criminalística, la psicología criminal, penología, psiquiatría y la criminología.

Asimismo, la importancia del sistema penitenciario como símbolo de poder desde la perspectiva tanto arquitectónica al mencionar la modernización en los penales y las nuevas leyes que abolían la pena de muerte, permiten reflexionar el periodo de autoritarismo en la que se establecieron las penitenciarias, y como a partir de aspectos clasistas, legales y médicos transgredieron los derechos de los presos indígenas, a causa muchas veces de los prejuicios de su condición física y socioeconómica.

Una de las muestras de estos cambios en el sistema penitenciario en México, es el caso de la penitenciaría de Lecumberri (actualmente el Archivo General de la Nación) en la Ciudad de México, que fue inaugurada en 1900. La cual originalmente era parte de los cambios para establecer un sistema penitenciario moderno bajo el estilo panóptico

pensado por Jeremías Bentham, que pretendía vigilar a los presos a partir de un punto central, el cual daría la sensación a los presos de ser vigilados constantemente.

En su análisis sobre el panoptismo, Michel Foucault hablaba del panóptico de Bentham - recordemos que la penitenciaría de Lecumberri se construyó de acuerdo con este modelo - no como un edificio, sino como un “modelo generalizable de funcionamiento; una manera de definir las relaciones del poder con la vida cotidiana de los hombres”. Esto, según Foucault, debe ser entendido como un puro sistema arquitectónico sólo cuando es abstraído de todo obstáculo, resistencia o rozamiento, ya que en realidad es más que la suma de sus muros, es “una figura de tecnología política que se puede y que se debe desprender de todo uso [y en nuestro caso, edificio] específico” (Brinkman-Clark, 2012, p.142).

Hasta su desalojo en 1976, Lecumberri representó en un principio un sitio que buscaba transformar y redimir a quienes cumplían una sentencia en el lugar, las prácticas establecidas distaron de su idea original; ya que el sobrecupo de presos, sus nulas intenciones de generar una verdadera reinserción social y la corrupción que giraba en torno, hicieron que fuese un sitio difícil de llevar a cabo su finalidad.

Partiendo de la experiencia conceptual, es necesario revisar y analizar las condiciones del cuerpo humano como una condición de analizar los comportamientos de la sociedad y del mismo poder político. El primer punto, tiene que ver con la condición de belleza, y como esta forja una construcción también cultural en el caso de la sociedad mexicana, pues la importancia de ser de tez blanca y la esbeltez se observa como un estándar que permite acceder a mejores condiciones de vida -hay que recordar que muchas veces las personas utilizan su cuerpo como medio- e incluso es reafirmado en los medios de comunicación, entre ellos el cine, donde la mayoría de los personajes protagónicos tienen ese tono de piel y son los ‘buenos’ de las tramas, y quienes no se acercan a estos cánones de belleza, son los que obtienen el papel de antagonistas y villanos o los patifios para la burla del público.

En segundo lugar, la noción del concepto de cuerpo entendido como objeto de estudio histórico, se puede comprender desde dos formas, como parte del campo imaginario y del campo de la ciencia, como se observa en la relación entre la anatomía y su funcionamiento en la expresión de las emociones como lo hace François Delaporte en

*Anatomía de las pasiones.* No obstante, la preocupación por estudiar la idea del cuerpo desde la condición social ha hecho que la tendencia de los estudios se dirija hacia esta índole, es decir, a analizar cuestiones como el lenguaje y la importancia del cuerpo en la conformación social. Esta percepción historiográfica que parte de las investigaciones antropológicas y sociológicas, han generado en las últimas décadas distintas investigaciones que buscan reflexionar su pertinencia en la disciplina histórica como parte de las problemáticas sociales, culturales, políticas y económicas.

Durante la década de los sesenta, con los cambios y giros que se daban en la historiografía -el giro narrativo, cultural, y antropológico-, la noción del cuerpo se redirigió a buscar una nueva interpretación de este fuera de lo establecido. Los planteamientos que se comenzaron a dar entre historiadores, permitieron entablar diálogos interdisciplinarios para concebir un nuevo discurso acerca del cuerpo. 'El historiador asumió así el campo de observación del etnólogo y del antropólogo. La descripción de la vida cotidiana (tanto material como mental) de las sociedades del pasado -de los hábitos gestuales, físicos, afectivos, alimentarios y mentales- se encontraron en el centro de este discurso' (Galán, 2009, p.170).

Ejemplos de estas discusiones historiográficas donde hay una nueva forma de abordar el cuerpo en relación con la cuestión tanto fisiológica como emocional, son los trabajos de David Le Breton, *Rostros. Ensayo de antropología*, y Norbert Elias, "Sobre los seres Humanos y sus emociones, Un ensayo sociológico procesual" en *La civilización de los padres y otros ensayos*.

Estas obras, permiten dentro del trabajo de investigación presente, abordar el concepto de cuerpo y el rostro como vehículo de las emociones en la cinematografía, especialmente en el cine mexicano de los setenta. Con ello, podemos articular las condiciones individuales y colectivas que permiten entender las emociones en diferentes momentos históricos. En primera instancia, David Le Bretón nos lleva a la explicación antropológica del rostro e inicia con la discusión desde la conformación religiosa, así como la primera construcción del rostro, la cual es el de la Divinidad o de Dios. En la

medida que se pretende explicar el rostro divino, el hombre también tiene conciencia de su rostro, el hombre se hace individuo, se observa, así como observa a los demás para notar la diferencia; como destaca el autor, el rostro forma parte del individuo. Su rostro se describe como alegre, enfadado, tranquilo, sereno, cruel. El rostro forma parte de su conciencia individual. El rostro como forma de comunicación individual, obviamente lo va a representar a través del retrato; en ese sentido, los primeros en representarse son los hombres ligados al poder religioso y al poder civil.

En la medida que el tiempo transcurre, ya no solo se retrata la élite, ahora las pinturas reproducen los rostros de una amplia sociedad -obreros, campesinos, estudiantes-. Otra forma de la representación del rostro, es por medio de lo que reproduce el espejo. El reflejo de este permite burlarse de las apariencias, y el uso del espejo poco a poco inunda los espacios de aquellos que pueden tener uno en casa, se vuelve un instrumento de uso íntimo y de prestigio. Aunque lento, el espejo también inundó el espacio de la gente más humilde.

Sin embargo, es con la reproducción mecánica de los siglos XIX y XX, que se dará una representación del rostro de otras formas, por lo que el autor señala que la fotografía sustituye de esta forma a la pintura -esto es relevante, pues en el cine también se observarán distintas representaciones del rostro-. Como lo destaca David Le Bretón, la fotografía a diferencia de la pintura esta se democratiza poco a poco y se fotografía el rostro. Esta imagen si se le dará un uso distinto, pues sirve para identificar la identidad de las personas. El uso de la fotografía será múltiple. Con la invención y conciencia del hombre de su rostro, se da paso al estudio de este, aunque se debe reconocer que no es una práctica meramente moderna ya que, desde la antigüedad, el hombre se fijaba en las facciones de otros hombres, además de analizar sus formas corporales.

Esta forma de observar, que se le conoce como fisiognomía, que parte de estudiar los rasgos del rostro, se vuelve una práctica más común. De tal forma, que las expresiones del rostro van a dar pie a juicios sobre el hombre, si da miedo o inspira confianza. El rostro se lee o mejor dicho se descifra. Diversas reseñas de estos se hacen de forma oral

o se reproducen en almanaques, así se mira desde el color de los cabellos, se describe la nariz o las particularidades del rostro. Pero de una observación común y corriente se pasa a verdaderas ciencias, que se enfocan en los estudios de los rostros y sus diversas facciones.

Por su parte el sociólogo alemán Norbert Elias, destaca la necesidad de estudiar las emociones a partir de los estudios psicológicos y biológicos, y no por separado, dado que esto permite entender las emociones humanas de las no humanas. Muchas veces los estudiosos al tomar una postura en torno a una idea de la evolución humana no consideran las condiciones no humanas, y no permiten vislumbrar los procesos evolutivos de la humanidad con otros seres vivos. De tal forma que la sociología, si toma estos dos aspectos pues son fundamentales para entender la estructura de la sociedad.

Aunque Elias también destaca que muchos sociólogos suelen ignorar la evolución biológica y el desarrollo social, y es por ello el concepto de evolución muchas veces llega a aplicarse de forma equivocada. Así el ignorar los cambios sociales y la tendencia a olvidar las transformaciones biológicas, dejan escapar formas de explicación uniforme en los dos sentidos. En cuanto a las emociones, Elias destaca en su hipótesis, que los seres humanos representan una ruptura evolutiva, es decir el hombre desarrolla formas de conducta aprendidas y no aprendidas, y como el ser humano tuvo que aprender más cosas, ya que su proceso evolutivo lo llevó a desarrollar la capacidad de aprender. Ahora bien, el hombre también tiene mucho de elementos no aprendidos, como reírse, quejarse o llorar.

Para concluir esta parte, es necesario destacar que el uso histórico de los conceptos es fundamental pues nos permite rastrear e interpretar las condiciones con al cuales se mueve la sociedad. Por lo tanto, cada concepto que se explicó, indica las formas en cómo la sociedad mexicana se ve reflejada desde el ámbito de la violencia hasta la construcción social del cuerpo como una forma de belleza y violencia al mismo tiempo. En el siguiente apartado, se observarán las condiciones fundamentales de los estudios históricos y su relación con los estudios cinematográficos.

### **3.2 La importancia de abordar históricamente a la sociedad mediante la cinematografía.**

A partir de las distintas transformaciones en las corrientes historiográficas que se suscitaron durante la segunda mitad del siglo veinte, la necesidad de conformar una nueva forma de narración histórica conllevó a la utilización de fuentes no tradicionales dentro de las investigaciones académicas, entre los que destacaron el uso de la imagen y la cinematografía. Es por ello, que en el presente escrito se abordará la importancia de las nuevas fuentes en la narrativa histórica (en este caso la cinematografía), y la importancia de abordar a la sociedad mexicana mediante esta forma de narración en la historiografía del país; donde películas de un determinado periodo como es la década de los setenta, permiten vislumbrar los distintos discursos que se manejaron en los filmes junto con los cambios sociales, económicos y políticos del momento.

Con la construcción del conocimiento histórico a través de un método tradicional y los juicios de valor donde los historiadores proyectaron una forma de interpretar el pasado, la metodología en la investigación se adaptó a los cánones establecidos por la historiografía del momento, lo cual ocasionó que durante años se estableciera una línea dominante de hacer historia, donde el historicismo y positivismo se relacionaron con la evidencia objetiva de las fuentes escritas, al limitar de esta forma al diálogo continuo entre otras perspectivas y posturas que estaban presentes, como el giro cultural, que buscaba una nueva interpretación de los actores históricos dentro de sus propios procesos narrativos.

La condición de la narración es entonces, parte fundamental en los cambios en la forma de historiar tanto en el giro lingüístico y cultural, ya que permite comprender el desarrollo de lo simbólico a partir de la experiencia, que está vinculado con los procesos de observación y percepción, que cobran sentido al tener una recepción y vinculación adecuada sobre lo real y experiencial, lo cual fortalece a su vez la conciencia en la narración, descripción y argumentación. Mientras que en la descripción solo permite la comprensión de la experiencia o la realidad como un proceso lógico del sentido, que al

unirse con la condición narrativa hace que surja la argumentación como parte de un sistema de comunicación que expone a la realidad ya sea en recursos lingüísticos, de discurso o representación como en lo literario.

Esta serie de transformaciones que comenzaron a producirse desde la década de los cincuenta y sesenta, lograron reafirmarse en los años posteriores y han originado nuevas tendencias historiográficas que parten de las formas narrativas o lingüísticas para poder difundir el conocimiento y se han enfocado a debatir el uso de fuentes no convencionales; en el caso del 'giro cultural', que desde sus inicios ha propuesto a la fuente primaria como un medio para la comprensión histórica a comparación del 'giro lingüístico' en donde prepondera en el lenguaje, su explicación y acontecer histórico. Los dos giros provocaron un cisma dentro de la historiografía científica, pues cuestionaron los planteamientos que le habían dado sentido al desarrollarse como una disciplina científica a lo largo del siglo diecinueve y la segunda mitad del veinte. Esto llevó a nuevas formas de plantearse e interpretar el pasado, al no solo utilizar textos de una época determinada, sino que, ahora nuevos elementos (fuentes) comprenderían parte de la historicidad como la vestimenta, objetos, medios de comunicación (radio, cine, televisión). De esta forma, la historia cultural parte de esta serie de giros o movimientos, que ha explorado desde la interdisciplinariedad un modo de utilizar recursos metodológicos de otras áreas afines, ampliando la problematización en diversos ámbitos: cultural y/o social de una determinada época o coyuntura histórica.

Esta nueva forma de hacer historia permitió la consolidación de expresar la diversidad de las manifestaciones culturales sin contar necesariamente con la base de un paradigma establecido, a comparación de otras corrientes como la historia social y mentalidades, que sostenían su estructura de pensamiento en este modelo. El historiador español Jaume Aurell menciona a través de la comparación con estas corrientes, la innovación y aportación que hace la nueva historia cultural:

La nueva agenda de la nueva historia cultural abarca no solo un cambio de gustos temáticos, sino también una mutación en el modo de afrontarlos. Por este motivo, intenta realizar un relato integrado de todas las manifestaciones culturales. Esto le lleva ha

estrechar sus vínculos con otras disciplinas como la historia del arte, la historia intelectual o los estudios literarios. Al mismo tiempo, su principal referente deja de ser la estructura, las clases sociales o las mentalidades y pasa a ser el individuo. Esto legitima su aspiración a no ser considerada simplemente como una continuidad de la historia de las mentalidades, a la que los nuevos historiadores culturales critican por su tendencia a la *reificación* de los fenómenos culturales (Aurell, 2005, p. 181-182).

La historiadora alemana Ute Daniel menciona en el *Compendio de historia cultural. Teorías, práctica, palabras clave* parte de las características de la historia cultural, donde marca una resaltada diferencia entre lo que forma parte del mismo y lo que no pertenece con tres postulados; en el primero alude que la misma no pertenece a un segmento de una historia más generalizada. Es decir, que no parte de una especialización de lo general a lo particular, como la historia regional. Por consiguiente, no marca una predisposición a la exclusión, sino busca abrirse al panorama de la apertura disciplinar, al llevar esto al segundo punto el cual enfatiza que la historia cultural no posee de una metodología que garantice los mismos resultados en todas las investigaciones, que no obstante serán diferentes en lo argumental pero tendrán un proceso científico que las respalde. Finalmente, en el tercer postulado hace hincapié que la histórica cultural, busca la apertura al debate con otras posturas sobre sus propios principios metodológicos y resultados en la forma de plantear su visión historiográfica (Ute, 2005).

Por otra parte, el reconocido historiador inglés Peter Burke problematiza el rumbo que se le ha dado a la historia cultural a través de sus fuentes fuera de lo habitual hasta ese entonces, ya que se ha hecho mención que esta carece de un marco teórico y métodos al considerarse como algo pasajero. Contradictoriamente, al producir cambios hacia dentro del campo histórico, ha hecho que las demás corrientes actualicen su metodología de la investigación, por lo que aporta a la teoría cultural aspectos relevantes para comprender aspectos especiales de la misma, como la adhesión del giro antropológico para entender tanto el concepto de cultura que a su vez diversificaría en culturas, en vez de unificarlo en una sola. Además, de la perspectiva hacia dos miradas donde se integra todo lo mencionado hasta el momento: “un enfoque interno preocupado por la resolución de problemas sucesivos en el seno de la disciplina y un enfoque externo que relaciona lo que hacen los historiadores con la época en que viven” (Burke, 2006, p.13).

Desde esta aseveración escrita por Burke, la relevancia que cobra la utilización de nuevas fuentes para el trabajo histórico acorde a los cambios historiográficos y los cambios en sus tendencias ha permitido que se valore el uso de la imagen, la fotografía y el cine como documentos históricos en la resolución del análisis de las prácticas sociales para su investigación en una sociedad que desde sus inicios ha usado distintas formas de representación antes de la escritura como un testimonio de su existencia. En el caso del uso de la imagen, las posibilidades que tiene la historia visual en la investigación académica, durante mucho tiempo ha sido olvidado dentro del discurso escrito, ya que la imagen ha sido utilizada como un acompañamiento de los textos científicos o de divulgación en la construcción del relato, al relegar a la imagen a un segundo plano, sin reflexionar el hecho de que la imagen desde su nacimiento tiene un peso preponderante en los procesos cognitivos de la narración.

En ese sentido, es pertinente mencionar la propuesta que realiza David J. Staley sobre la utilización de la imagen dentro de la historia en el transcurso del tiempo y cómo ésta ha ganado relevancia en la comprensión de su interpretación en el interior de la disciplina. Así como el modo que resalta el peso que también tienen los medios audiovisuales, en este caso el cine donde menciona los trabajos de Robert Rosenstone donde pide tomar al mismo como una fuente formal para representar el pasado. De igual manera, en la propuesta se analiza el poder de la escritura como un medio de conocimiento que permite la difusión de las ideas y cómo la imagen puede de igual forma tener las mismas capacidades para realizarlo, con la diferencia que la imagen tiene la posibilidad de un procesamiento simultáneo, es decir, que dentro de la escritura, el proceso es lineal y en la imagen la lectura se puede realizar en un momento y adquirirla, como una captura instantánea, eso incluiría también a las imágenes en la cinematografía.

Asimismo, señala lo crucial de las nuevas tecnologías (medios audiovisuales como el cine, la televisión, los videojuegos) en la revaloración de lo visual como una inteligencia (dentro de la clasificación de Howard Gardner) comparable de la lingüística, y como se debe instruir en la actualidad en un alfabetismo visual, para transformar la concepción en la que se tenía a la imagen e incentivar este tipo de investigaciones sobre la historia

visual, que en palabras del autor, permitirá la creación de nuevos trabajos fuera de los cánones establecidos por la academia tradicional en la historia:

Mi visión para la disciplina de la historia en la Época de la Información es expandir nuestra gama de realizaciones profesionalmente válidas para incluir los trabajos que son, por naturaleza visuales. La representación histórica no es un juego suma cero. Al abogar por un lugar para lo visual en la historia profesional como disciplina no estoy sugiriendo que debamos abandonar la escritura y la tradicional prosa lineal alfabética. Más bien estoy proponiendo lo visual y lo escrito, no lo visual o lo escrito. Podemos acomodar ambas formas de representación en la Casa de la Historia (Staley, 2009, p.27).

Además, hoy en día, el impacto y alcance del uso de la imagen en la memoria es innegable, pues ha sido utilizado como un mecanismo de información para explicar el pasado, que no se limita tan solo a lo escrito en una era repleta de información visual, que abre a su vez la posibilidad de nuevas formas de explicar el pasado, sino también ha sido utilizado en gran medida desde sus inicios como un recurso que sirve para controlar, censurar, y manipular la información de los sucesos. Esta construcción del acontecimiento dentro de la construcción de la imagen misma y su alteración para un discurso específico, utiliza el uso de diversas imágenes que han sido manipuladas al construir una narración a partir de esta fuente, como una forma en que cimienta el relato, de la misma manera que el uso de imagen en los filmes.

Particularmente, en el caso del uso de la cinematografía como fuente para la construcción de la narrativa histórica, al ser un medio comunicación que parte de sus orígenes de una sociedad que se basa en modelos, estereotipos que retoman e influyen al reproducir su presente inmediato, ha permitido la existencia de una comprensión hacia el pasado pues utiliza tanto a la sociedad como los filmes como una fuente. Esto para estudiar un amplio panorama en cuestiones culturales, políticas o sociales que permite examinar la intencionalidad tanto del quien produce y del que es representado, que puede ser de crítica, propaganda o difusión. La idea de que el cine sirve como una forma de recuperación histórica y como fuente, genera la posibilidad de utilizarlo como un medio que resguarda la memoria fuera de lo escrito, en una serie de imágenes que captura el momento de una época. De igual manera, José María Caparrós Lera reafirma la relevancia que tienen estos estudios en la historia:

Por otra parte, el estudio del cine como arte es, hoy por hoy, una materia algo estática, mientras que su profundización como reflejo de las mentalidades de la sociedad -y como materia auxiliar de la Historia- resulta una ciencia más dinámica, en constante evolución y desarrollo metodológico. Sobre el arte de las imágenes fílmicas -movimientos, estilos, escuelas, autores...- está casi todo prácticamente escrito y discutido, pero acerca de sus posibilidades investigativas –las relaciones entre el Cine y la Historia-, queda mucho camino por andar; es más, resulta todavía un pozo sin fondo (Caparrós, 2017, p.17).

El historiador francés adscrito a Annales, Marc Ferro, resalta que la importancia de historiar el cine radica en la importancia que cobra la imagen como un documento histórico que permite visibilizar parte de los acontecimientos, ya que "la imagen ha sido descartada durante mucho tiempo como objeto de derecho, (pero) no existe ningún documento que sea políticamente neutro u objetivo" (Ferro, 2009). Al permitir que el cine sea considerado como una fuente histórica que abre el panorama a nuevas investigaciones relacionadas con la cultura, economía, política y en general los cambios en la sociedad, ya que refleja una visión que los documentos oficiales o tradicionales no logran captar en una totalidad, enriqueciendo el conocimiento histórico.

Asimismo, el crítico de cine y sociólogo Siegfried Kracauer (1889-1966) aborda desde su punto de vista, la significación que disponen las teorías de cine y de narrativa policiaca de ficción, vigentes en la actualidad del siglo veintiuno, al ser un precursor en analizar aspectos de la cotidianidad y deslindarse de las temáticas académicas usuales de la época. Su amplio discernimiento deriva del humanismo libertario y el pensamiento marxista, así como del resultado de la investigación en diferentes disciplinas como el arte, arquitectura, psicoanálisis, historia, sociología y cine. A través de las posibilidades que da la historia, la teoría estética y la filosofía, en su obra *Ensayos sobre cine y cultura de masas. Escritos Norteamericanos* Kracauer nos presenta una serie de ensayos a partir de su experiencia acerca de la sociedad en la que vive. Así, con sus aportes teóricos y analíticos destaca puntualmente cómo el cine se empieza a convertir en el fenómeno de masas, esto, gracias al nacimiento del cine de terror y el gusto por lo psicológico, donde el miedo es la búsqueda de nuevos argumentos de los directores. Estos nuevos filmes, hablan más de las aberraciones psicológicas y menos de los abusos sociales.

Un punto relevante de la obra, es que Kracauer destaca que no estudia los filmes históricos, literarios o de géneros establecidos, si no, subraya que en los filmes comunes y corrientes se refleja muchas veces la realidad. El cine para Kracauer, tiene un doble significado, por un lado, lo menciona como un acontecimiento extraordinario de nuestro tiempo, porque a través de la imagen recrea a una sociedad que se transforma constantemente. Además, las imágenes en movimiento influyen, al transformar nuestra vida y forma de pensar, la dicotomía de entretener y pensar, el realismo y fantasía, que influye considerablemente en las masas porque la traslada a dos tipos de experiencia, que es por un lado lo vivido y, por otro, lo creado.

Los estudios sobre el uso del cine como fuente en México, pese que en otros países se han abordado con mayor rigurosidad desde antes de la primera mitad del siglo veinte desde la mirada de las humanidades, las ciencias sociales y después en el campo histórico, en nuestro país este abordaje metodológico surgirá durante en los últimos años del siglo pasado. Durante las últimas décadas, los estudios históricos centrados en el cine mexicano han sido prolíficos, sobre todo, del periodo concerniente a la Época de Oro del cine mexicano, la historia de los actores y actrices, así como la biografía de un gran número de directores de la época, lo cual resultó en trabajos con poca visión teórica y metodológica. Por lo anterior, otros periodos han sido descuidados o poco analizados con una profundidad sistemática, ejemplo de ellos es el vacío historiográfico desde inicios de la década de los sesenta y finales de los setenta respecto a estos estudios. Sin embargo, podemos mencionar trabajos como el Jorge Ayala Blanco, Emilio García Riera, Aurelio de los Reyes y Carlos Monsiváis, mismos que cobran gran relevancia dentro de esta historiografía, pues, durante el periodo comprendido de 1960 a 1980, produjeron obras de gran alcance que abrirían una beta dentro de esta línea de estudios, como las que se señalan a continuación:

[...] Es en esta colección donde se publica *La aventura del cine mexicano* (1968), del entonces muy joven escritor Jorge Ayala Blanco. Con este volumen se inició la serie alfabética que continúa hasta el día de hoy con *La búsqueda / condición / disolvencia / eficacia / fugacidad / grandeza / herética / ilusión / justeza / khátarsis del cine mexicano*. También es en ese momento cuando se inicia la publicación de la monumental *Historia documental del cine mexicano*, elaborada por el historiador de origen español Emilio García Riera, donde el autor seleccionó extractos de las reseñas de prensa publicadas

poco después del estreno de las películas mexicanas. En 1972 se publica el primer trabajo del historiador Aurelio de los Reyes, *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*. En 1976, El Colegio de México publica una *Breve historia de México* donde se incluye una crónica personal del cine mexicano producido durante la llamada Época de Oro (1936-1957). Esta crónica literaria, escrita por Carlos Monsiváis, ha sido ampliada en ediciones sucesivas (Zavala, 2017, p.54).

Por lo regular, la historiografía en las investigaciones del cine en México partieron del análisis enfocado hacia la literatura y fueron pocos trabajos donde se profundizó desde una visión histórica sobre las problemáticas planteadas, al omitir la transformación en que se encontraba el cine nacional y sus procesos entrelazados que afectaron la producción fílmica del país, así como los cambios en las temáticas de las cintas y los discursos que impregnan los directores en ellas, como lo mencionan Friedhelm Schmidt-Welle y Christian Wehr en la introducción de *Nationbuilding en el cine mexicano*:

A partir de 1950 surgen manifestaciones de tendencias subversivas: películas en las cuales el paradigma de *nationbuilding* termina en de(con)strucciones sucesivas. Es, sobre todo, el caso de las películas mexicanas de Luis Buñuel que citan a los íconos nacionales, los mitos y la narrativa fundacional para desacreditarlos de manera radical. Esta tendencia subversiva la siguen otros directores de cine mexicano entre las décadas de 1960 y 1980. Al mismo tiempo, el cine nacional entra en una profunda crisis económica, lo que no solamente significa un declive en el número de películas producidas durante esas décadas, sino también, al menos en parte, y por razones no exclusivamente políticas, termina en cintas estéticamente poco logradas. Al mismo tiempo, surge un cine independiente de carácter vanguardista, y se filman algunas obras que cuestionan los discursos nacionalistas, el imaginario colectivo y la definición de géneros estereotipados reinantes en las épocas anteriores, como por ejemplo en las películas de Arturo Ripstein, Luis Alcoriza y Jaime Humberto Hermosillo (Schmidt-Welle, Christian Wehr, 2015, p. 9-10).

A inicios del nuevo siglo, es cuando se comienzan a aparecer diversas tendencias con fin de diversificar lo que se había trabajado hasta el momento y se comienza a entender la conformación del 'imaginario colectivo'<sup>14</sup> dentro del cine, al unificar la idea del

---

<sup>14</sup> Al referirse como imaginario colectivo, se entiende como la forma en que el cine por su condición de relatar mediante imágenes historias sobre la vida cotidiana, hizo que muchas personas se identificarán con ella, creando diversos imaginarios, como fueron las ideas del enamoramiento, el comportamiento de la familia, la construcción del honor, etcétera. Por lo que, es pertinente señalar que el imaginario -acorde a lo que propone Edgar Morin-, "sirve para explicar lo que se define como mente social colectiva, esto es: los símbolos, mitos, valores, deseos o prácticas sociales a caballo entre la realidad y la imaginación, que son elemento más o menos

espectador-filme, además de una profundización en temas relacionados con la identidad nacional y la forma de historiar el cine en México. Asimismo, se muestran las nuevas tendencias y transiciones con los periodos anteriores, estableciendo una serie de críticas al sistema impuesto por el Estado, la Iglesia y la decadencia de la sociedad en crisis, misma que reflejaran los directores a partir de falta de distintos valores morales, enfatizando la existencia de las problemáticas sociales.

Uno de los puntos sobresalientes de este cambio historiográfico del cine, es que el mismo comienza a entender la conformación del imaginario colectivo dentro del mismo, unificando la idea del espectador-filme, y no hace una revisión cronológica de la cinematografía nacional ni mucho menos se enfoca en la vida y obra de los actores del cine mexicano -como en algunas obras que suelen ser revisionistas-, sino que realiza minuciosamente a través de artículos y libros, una profundización en temas relacionados con la identidad nacional, las representaciones de sectores marginados como las mujeres, los homosexuales y los pobres, el análisis de la religión visto desde el anticlericalismo, y como tema usual en la historización del cine en México, el cine de la Revolución mexicana visto desde otras perspectivas y análisis centrados desde la literatura, historia y sociología, por mencionar algunas disciplinas que ayudan a comprender el desarrollo de estos trabajos.

Durante la década de los setenta en el país, se crearon diversos modelos de estereotipos en el cine que definirán la identidad de la sociedad mexicana para la segunda mitad del siglo veinte, que fueron plasmados dentro de los medios de comunicación, que forjaron en la misma, diferentes concepciones y discursos en torno a las transformaciones radicales que se estaban suscitando en el periodo, replicándose infinidad de veces a la

---

común entre un grupo destacado de personas en un determinado momento. Para Morin, este imaginario colectivo viene marcado por los medios de comunicación (prensa, internet) e influenciado por determinados elementos de la vida material (productos, líderes de opinión). Ambos factores se retroalimentan para crear conciencia colectiva: una película usa elementos imaginarios con base real y un determinado producto aprovecha aspectos de esa película para promocionar su material, así mismo un líder de opinión puede hablar sobre el asunto llegando a muchas personas. Se crea así una idea a camino entre lo real y lo imaginario que va calando en determinados sectores de la sociedad” (Bermejo, 2017).

sociedad, y que al mismo tiempo que eran fuertemente señalados a quienes salían de los cánones establecidos, donde el Estado trataría de silenciar a ciertos sectores disidentes. De igual forma, quienes buscaban alejarse de la época dorada de décadas anteriores como el *star system* y las temáticas trilladas en el cine, era una sociedad que estaba cimentándose en la clase media que aspiraba al *american way of life* y rechazaba en las películas el modelo de vida mexicano, como lo mencionó Carlos Monsiváis:

En su desenvolvimiento, las clases medias ya no encuentran beneficio, en lo cultural o en lo psicológico, al cine mexicano, entendido como un todo. Los reemplazos de las Grandes Estrellas son por lo común efímeros (no es su culpa llegar cuando ya prolifera en “ateísmo fílmico”) y quienes, para ahorrarse argumentos denigratorios, califican de “mexicanada” una película, creen distanciarse a fondo del conformismo. No sin sólidas razones, las clases medias se alejan de aquello que las aprovisionó de tan pintorescas singularidades y si quieren modelos de vida se atienen a Hollywood. Y la industria del cine fracasa en sus técnicas de recaptura: el despliegue de pasiones complejas (el adulterio como meta en la vida), el tremendismo (“¡ A esa pachanga se llega sin pareja!”), el *show* de la inocencia que se asoma a la perversión, las “audacias morales” (desnudos estatuarios, situaciones levemente escabrosas). A esto se añade el arrinconamiento del género rural, básico en la “Época de Oro”. Dejan de importar los pueblitos y sus pesares, y lo agrario se le encomienda las más de las veces al *western*-enchilada: “Si no desenfundas ahora, voy a seguir cantando” (Monsiváis, 2010, p.346-347).

Este tipo de cambios se debían también al afán de modernidad al que aspiraba la capital en cuanto a cine, teatro, música, baile y cualquier tipo de esparcimiento, lo cual creó una sociedad permisiva pero con una profunda doble moral que se ve reflejado en las críticas que hacen a través de los medios, siendo un ejemplo las transformaciones en el discurso cinematográfico, que tuvo un fuerte señalamiento social por parte de la prensa y ocasionó que diversas películas, al ser transgresoras, fueran prohibidas por el Estado mexicanos mediante diversos mecanismos de control, como la censura, que desde los medios en la primera mitad del siglo veinte, buscó limitar la capacidad creativa y de expresión:

Por eso, en principio, la cuestión de qué mensajes enviar o permitir difundir y cuáles evitar o prohibir, a través de estos medios, es una preocupación permanente de la élite que se siente como responsable de la formación y educación de las mayorías. En este largo proceso, una de las particularidades de la primera mitad del siglo XX en cuanto a la aplicación de la censura de cara a la “moralidad”, es que se ve a concentrar más en la cuestión del cine y menos -aunque sin quitar el dedo del renglón- en la publicación de toda clase de impresos como libros y prensa periódica. Se trata, pues, con la censura, de vigilar

y poner atención a las políticas de comunicación social, en particular las que se generan a partir del cine, conforme caen en la cuenta de su capacidad de irradiar mensajes que afectan la formación de una posible “idea” o de una cultura de “lo nacional” o de “lo propio” (Zermeño, 1997, p.78).

De esta forma, la cinematografía mexicana proyectó distintas realidades sociales en sus diversos filmes durante la década de los setenta; por un lado, se vio reflejado el estándar tradicionalista del Estado mexicano, al establecer los parámetros típicos de la sociedad ligados a un conservadurismo propio del mismo. Por otro lado, vemos los cambios y transformaciones en la familia tradicional, impulsados por los nuevos aires en el pensamiento de los jóvenes, como un nuevo actor que se vislumbra como agente de cambio y transformación en los años venideros. Por ello, a partir de las nuevas propuestas de la historia cultural, se ha entendido que la sociedad no solo avanza en las vertientes políticas y económicas, sino que ahora hay un gran conglomerado de factores humanos -científicos y tecnológicos- que nos permiten entenderla y sobre todo explicarla. En ese sentido, el cine logra representar la sociedad en la que éste se crea, así como dar cuenta de sus estereotipos.

Con la incursión de nuevas fuentes en la narrativa histórica, la posibilidad de abordar desde nuevas miradas temáticas e investigaciones que habían sido vistas desde otras disciplinas tuvo un cambio en el campo histórico gracias a la historia cultural y visual, al crear la necesidad de forjar una metodología que le permitiera establecer parámetros flexibles en su uso, al entrar el campo de lo visual y el cine en esta área. Siendo así, que a partir de la década de los setenta se ampliará la tendencia de trabajar estas nuevas formas de historiar y de representar la sociedad a través de la imagen en movimiento para buscar explicar tanto como un pasado y presente.

En todas las sociedades, pero especialmente en la mexicana, la creación de una memoria histórica mediante la imagen en la cinematografía creó una serie de estudios, que si bien en sus inicios se enfocó a trabajar aspectos generales, cronológicos y biográficos del cine en México, primordialmente del cine de oro como el centro de mirada de estos; a partir de las últimas décadas ha buscado empezar a interpretar desde la historia una diversificación en los temas.

### 3.3 Relación entre cine y literatura en la década de los setenta.

Con la llegada de corrientes cinematográficas extranjeras -como la *Nouvelle Vague* y el neorrealismo italiano- que influirían en el cine latinoamericano, además de la Literatura de la Onda y el Boom latinoamericano; los escritores que se posicionaron durante esta época y que se vincularon al cine, propusieron a través de diálogos y guiones adaptados de sus obras, una forma de trastocar la literatura que se había mantenido vigente. De este modo, poco a poco se creaba una contracultura que también giraba en torno al cine, la música, la literatura que representaba a una sociedad distinta.

En esta nueva realidad que se observó de forma trascendental en los movimientos literarios en América Latina con manifestaciones de los cambios de sociedad que diversos escritores -algunos en el exilio-, van a estar presentes en las novelas del periodo, en los cuales reflejaron estos sometimientos políticos y sociales del momento. Muchos de ellos se refugiaron en México, ya que el país se mostraba al exterior como un país democrático con apertura a las diversas posturas políticas, y aquí se desarrollaron activamente en el mundo editorial y cinematográfico. Esto a través de las adaptaciones de sus novelas o como guionistas, fortaleciendo de este modo lo que se denominaría el *boom* latinoamericano. Estos escritores, serían “cada uno impulsores de ideologías y partícipes activos de situaciones políticas complejas, en general, de atropellos a una violación a la libertad de una nación en especial” (Aguirre, 2015, p.97).

Este movimiento generacional redescubrió a través de sus escritos una forma de representar al continente mediante una nueva narrativa con un gran éxito editorial, sin dejar a lado su compromiso político en contra de las dictaduras y gobiernos autoritarios, influenciados políticamente por la revolución cubana. Con la influencia la corriente literaria denominada como realismo mágico, en palabras de Peter Watson, la repercusión que poseyó como un movimiento literario con alta conciencia política.

Ante este telón de fondo surgió y floreció la escuela del realismo mágico como respuesta -sobre todo estética- a los problemas sociopolíticos. En determinado momento, durante la primera parte del siglo, los escritores hispanoamericanos consideraron que su deber era intentar mejorar la sociedad. Por su parte, el objetivo del realismo mágico era más

modesto: describir la condición universal del ser humano en el contexto latinoamericano de manera que pudiera entenderse en todo el planeta. El atractivo de esta literatura, al margen de la enorme fuerza con que estaba escrita, radica en su carácter ambicioso, que supera a gran parte de la literatura europea, que lleva a los autores a no perder nunca de vista los ideales sociales y trascender lo meramente personal (Watson, 2002, p.797).

Con el surgimiento de lo que se denominaría el Boom latinoamericano (porque el impacto de las nuevas sombras y la forma en que se distribuyeron en el mundo fue de manera explosiva y súbita rompiendo las barreras comerciales y de la crítica), surgió en la década de los sesenta y setenta, cuando la literatura latinoamericana obtuvo un alto nivel de ventas y reconocimiento a nivel internacional que no se había visto anteriormente. La industria editorial fue un elemento clave para conseguir el éxito mundial de dicha corriente, ya que algunas casas editoriales que se encargaron de la gestión y publicación de las novelas. Estas editoriales tuvieron sede en ciudades iberoamericanas como Barcelona, La Habana, Ciudad de México, Buenos Aires, Montevideo, Asunción y Santiago.

En 1970 esta segunda corriente literaria ocupa un espacio único por el contenido de sus obras, en cuanto a poner sobre la mesa los trapitos sucios de una Latinoamérica que recibe los coletazos de una situación nacional e internacional bastante complicada: por un lado, la Guerra Fría, propiciada por Estados Unidos y Rusia y, por otro, las acechantes figuritas repetidas: las dictaduras en distintos países de toda la región (Aguirre, 2015, p.97).

A través de la literatura y con historias reales o ficticias o una combinación de ambas, los escritores latinoamericanos buscaron comunicar las condiciones por las que atravesaban sus países creando obras literarias de gran calidad y con nuevas técnicas de escritura narrativa. Estas obras lograron ser distribuidas, traducidas y vendidas alrededor del mundo debido al impacto y fascinación que causaron por tratarse de historias ambientadas en Latinoamérica. Esto sería de mucho interés para el público europeo por contar con nuevos escenarios distintos a los suyos que ya habían sido muy explorados y repetidos.

El Boom latinoamericano no se debe encasillar como un género literario o una corriente como tal, sino que fue un fenómeno de impacto de creación y distribución de nuevas

obras literarias escritas en América Latina que recogían elementos de géneros ya existentes como el realismo. La novela fue predominante en esto, ya que hubo un aumento repentino de la actividad literaria tanto de escritores como de lectores. Las obras de este movimiento tomaron varias características de las vanguardias europeas como la secuencia no lineal en la narrativa, de este modo se jugaba con el tiempo con saltos hacia el pasado y hacia el futuro, o el uso de varias voces para narrar en vez de un solo narrador como tradicionalmente se solía hacer o la búsqueda del lector cómplice en donde las historias buscaron involucrar al lector a tal grado de apoyar al autor a estructurar la historia.

Generalmente la temática principal de muchas de las obras giraba en torno a una historia desarrollada en medio de conflictos sociales o políticos, como la pobreza, las dictaduras, las guerras y crisis sociales. Los escenarios de las historias se mezclaban con acontecimientos reales y elementos fantásticos, como es el caso de la corriente literaria conocida como realismo mágico, surgida durante el Boom latinoamericano y cuyas obras combinan la realidad con la fantasía. Asimismo, la literatura regionalista latinoamericana aportó grandes novelas del realismo latino en las primeras décadas del siglo XX, pero no consiguió el nivel de distribución mundial al que llegaría años después el boom de los sesenta. Después de la época del modernismo y de las novelas del realismo latinoamericano y ya establecida a las vanguardias literarias innovadoras de Europa, nuevos escritores en América latina tendrían las bases para iniciar un nuevo estilo.

Simbólicamente el Boom latinoamericano inició en la década de 1960 con cuatro novelas de los cuatro autores más representativos. En 1962 Carlos Fuentes publica su novela *La muerte de Artemio Cruz* que narra una historia ficticia desarrollada durante el periodo revolucionario en México. En 1963 el argentino Julio Cortázar publica su novela *Rayuela*, una antinovela vanguardista que crea sus propias convenciones con elementos fantásticos. También en 1963 el peruano Mario Vargas Llosa publica su novela *La ciudad y los perros* que trata sobre la brutalidad en un colegio militar de Perú. Y en 1967 el ganador del premio nobel de literatura el colombiano Gabriel García Márquez, publica la obra más célebre del Boom latinoamericano, la novela *Cien años de soledad*.

Asimismo, estos escritores que se salieron de los convencionalismos literarios, fueron representantes de la literatura de su país, por ejemplo, Mario Vargas Llosa en Perú con obras como *La casa verde* (1966), *Conversación en La Catedral* (1969) y *Pantaleón y las visitadoras* (1973). Argentina con Julio Cortázar, se publicaron obras como *Historias de cronopios y de famas* (1962), y *Todos los fuegos el fuego* (1966). José Donoso en Chile por otra parte publicaría obras como *El lugar sin límites* (1966) -del cual Arturo Ripstein la adaptaría a una película del mismo nombre en 1978- y *El obsceno pájaro de la noche* (1970).

En el caso del colombiano Gabriel García Márquez con *El coronel no tiene quien le escriba* (1962), *Cien años de soledad* (1967) y *El otoño del patriarca* (1975). Carlos Fuentes en México con *La muerte de Artemio Cruz* (1962), *La región más transparente* (1959) y *Aura* (1962), y el también mexicano Juan Rulfo con obras como *El Llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955), que, si bien no es considerado dentro del Boom latinoamericano en sentido estricto, su influencia se ve marcada en la narrativa de autores del movimiento, como García Márquez. La repercusión de sus obras de estos escritores en el ámbito literario no contribuyó en la complejidad de escribir sobre la situación política y social en América Latina, sino también en el escenario cinematográfico mexicano, al participar en conjunto como en el caso de García Márquez, 'aquí realizó adaptaciones y emprendió algunos trabajos en compañía de Carlos Fuentes. El primero de ellos fue la adaptación de *El gallo de oro*, un argumento de Juan Rulfo dirigido por Roberto Gavaldón' (Serdio, 2020).

En síntesis, las nuevas obras literarias del Boom significaron para los latinoamericanos la identificación de sus luchas y costumbres, y para el resto del mundo significó la oportunidad de conocer una cultura nueva y diferente. El Boom latinoamericano sirvió para que el mundo conociera como nunca las formas de vida de América latina, sobre todo los azotes y conflictos sociales de esta región. De igual manera, había criticado fuertemente los sistemas políticos autoritarios y las dictaduras, es por eso, por lo que varias obras fueron prohibidas y varios autores fueron exiliados de sus países por los diferentes regímenes de América Latina. Como líderes de opinión varios de estos

intelectuales se inclinaron abiertamente hacia algunas posturas políticas, ya sea de izquierda o de derecha política, para defender su ideología en sus respectivos países.

En otro orden de ideas, a la par del Boom latinoamericano, la contracultura surgía como un rechazo a la cultura institucional que no permitía una expresión libre fuera de sus lineamientos, pues la palabra cultura tenía un significado distinto, pues esta era sinónimo de conocimientos o manifestaciones artísticas que una persona aprendía en las instituciones. En el caso mexicano, se pueden distinguir dos tipos de contracultura, la intelectual un poco más relacionada a la contracultura norteamericana -que inició en esta sociedad y tuvo a cuatro grupos de jóvenes representativos: los existencialistas, los marxistas, los *beatniks*- y la que fue de corte marginal, siendo el resultado de los acontecimientos sociales en nuestro país.

El desarrollo de la contracultura en México a mediados del siglo XX tuvo dos variantes: en primer lugar, la Revolución mexicana había concluido y ahora se había creado el partido distintivo del país, el Partido Revolucionario Institucional (PRI), el cual que estaba vinculado con las decisiones del Estado paternalista, que tenía un enorme poder en México. Esto gracias en parte por la cooptación de sindicatos que permitieron prácticas antidemocráticas, entre otros métodos. En segundo lugar, la cultura mexicana estaba regida bajo un ideal conservador en donde las familias también debían ser patriarcales, católicas y priístas; además en las cuales los hijos de clase media y alta estarían educados en las universidades, para que al finalizar sus estudios trabajaran en empresas familiares, norteamericanas o bien se dedicarían a la política. Este ideal de sociedad mexicana no contemplaba a los campesinos ni a hijos de obreros y tampoco consideraba otro tipo de religiones.

Al igual que en Estados Unidos, los jóvenes de clase media y alta mexicana no estaban conformes con lo que sus familias y la sociedad esperaba de ellos, por lo que se sentían identificados con los jóvenes norteamericanos que también cuestionaban la organización de su país. Esto como resultado de las lecturas y el aprendizaje que obtenían en sus universidades, es por eso que muchos jóvenes

mexicanos adoptaron la influencia de *hippies*, *beatniks*, existencialistas y marxistas. Posteriormente jóvenes de otros estratos sociales en México también adoptaron estas representaciones contraculturales de orden intelectual.

En México hubo un grupo de escritores que habló acerca de la contracultura a la literatura creada por estos jóvenes, a la cual se le llamó Literatura de la Onda<sup>15</sup>, representado por obras como *Gazapo* (1965) y *De perfil* (1966) escritas por los entonces jóvenes autores Gustavo Sainz y José Agustín respectivamente. En ellas se narran los encuentros y desencuentros de personajes jóvenes clasemedios de la ciudad de México de la época, en una generación influenciada por el rock and roll y la revolución sexual.

La primera novela sobre jóvenes fue *Colonia Roma* (1960), de Augusto Sierra, una novela horriblemente moralista sobre las pandillas juveniles de fines de los cincuenta. Después siguió *La tumba* (1964), de José Agustín, y *Cuando los perros viajan a Cuernavaca* (1965), de Jesús Camacho Morelos, que son de atmósfera existencialista-beatnik. Vinieron a continuación *Gazapo* (1965), de Gustavo Sainz, y *De perfil* (1966) e *Inventando que sueño* (1968), de José Agustín. Estos dos autores iniciaron un boom de literatura juvenil en México, pues, además de *Los juegos* (1967), de René Avilés Fabila, en 1966 la Editorial Diógenes abrió la serie de autobiografías de autores menores de treinta y tres años y en 1967 un concurso de primera novela del que salieron *Pasto verde* (1968), de Parménides García Saldaña (quien en 1970 publicó *El rey criollo*), *Larga* (1970) sinfonía en D, de Margarita Dalton, *En caso de duda*, de Orlando Ortiz, y *Los hijos del polvo*, de Manuel Farill. Más tarde apareció *Acto propiciatorio* (1969), de Héctor Manjarrez (Lapsus, en 1973 se publicó *Las jiras*, de Federico Arana. Todas estas novelas de una manera u otra se hallaban relacionadas con la contracultura (Agustín, 1996, p.96).

---

<sup>15</sup> La noción fue creada por Margo Glantz en el “Estudio preliminar” a su antología *Onda y escritura en México* (1971), aunque ya en el “Prólogo” a la antología *Narrativa joven de México* (1969), Glantz se había referido a la Onda y al título de José Agustín: “Cuál es la onda”. Este término es utilizado para definir a aquella literatura mexicana escrita por jóvenes nacidos en México entre 1938 y 1951 y cuyas obras –compuestas principalmente por novelas y relatos– presentaban características muy específicas. De acuerdo con las opiniones de Margo Glantz, la Literatura de la Onda nace en un contexto histórico marcado, principalmente, por el preludio de lo que posteriormente sería el movimiento estudiantil del 68 (que daría lugar a la Literatura del ‘68), las manifestaciones contra Vietnam, el desequilibrio social –producto de la sociedad de consumo y del capitalismo– y el descreimiento de la juventud frente a todo lo que oliera a autoridad (ya fuera la familia o el Estado y sus instituciones). En *Días de guardar* (1970), Carlos Monsiváis se refiere a la Onda como el primer grupo que divulga el slang en la literatura mexicana (Literatura de la onda - Detalle de Estéticas y Grupos - Enciclopedia de la Literatura en México - FLM - CONACULTA, s. f.).

Respecto a José Agustín, quien ha sido uno de los representantes de la Literatura de la Onda, sus textos permitieron a la igual que los demás autores, una revolución en la forma de contar historias haciéndolas mucho más cercanas a la realidad del día a día, con una utilización del lenguaje que permitió establecer nuevas narrativas. Con su pluma irreverente escribió diversos libros relacionados con la cuestión juvenil de la época, el rock, las drogas y las escenas eróticas, además de un lenguaje que rompía con los formalismos de la época. Es importante destacar, que su experiencia en la cárcel de Lecumberri le hizo desarrollar la adaptación de la novela de José Revueltas *El Apando* a la película con el mismo título dirigida por Felipe Cazals en 1975.

Existen dos versiones del por qué José Agustín se encarga del guion del filme. La primera, donde se menciona a partir de una entrevista que Cazals da a Leonardo García Tsao, este menciona que: [...] esta película trajo para Cazals lo que el llamó: “uno de los retos más difíciles” que ha tenido que enfrentar en su vida, y fue el decirle a José Revueltas—para Cazals un autor fuera de serie—que quería que la adaptación de su obra la hiciera otra persona, ya que Revueltas tenía un pasado cinematográfico que no le gustaba nada a Felipe Cazals, puesto que según el juicio de Cazals era un excelente escritor pero un mal guionista, por lo que una solución posible fue José Agustín. (Rojas,2014:52). La segunda, por otra parte, en palabras de Cazals en una entrevista dada a TV UNAM menciona que, al estar gravemente enfermo José Revueltas, este le pidió a Agustín que realizara el guion de la cinta (Noticias 22, 2014).

A comparación del filme que muestra la visión de Cazals sobre la novela del mismo nombre y donde el guion fue escrito por José Agustín en 1975; la obra de José Revueltas es escrita durante su estancia en la entonces cárcel de Lecumberri en 1969, en donde es recluido al declarársele culpable por ser el “autor intelectual” de los hechos ocurridos en 1968. En ambos casos, se describe una especie de denuncia sobre las atrocidades cometidas, mediante una historia que entrelaza las condiciones deplorables de sus personajes y los actos que se viven dentro del penal, que conllevan al desenlace trágico de los mismos.

En este capítulo, el lector pudo observar las transformaciones de una sociedad en ruptura como el caso mexicano. Para ello fue necesario revisar conceptos como violencia, racismo y cuerpo que nos permitieron entender la conformación de ésta. De igual forma, fue pertinente comprender a la cinematografía como un documento que se relaciona con

la historia y a partir de distintas corrientes se puede tomar como parte de una fuente, que estará vinculada de manera especial en la historiografía del cine mexicano. Por otro lado, también vimos cómo la literatura y el cine van unidos en el caso de las expresiones latinoamericanas. Esta revisión fue esencial, pues nos permite adentrarnos a continuación en un análisis de las películas del periodo, que son a su vez un claro ejemplo de como se transformó la sociedad en la década de los setenta.

## **Capítulo IV Entre el desgarramiento carcelario, clasismo y la doble moral mexicana a través de tres ejemplos fílmicos**

### **4.1 Notas para el análisis de películas, ¿cómo observar más allá de una imagen?**

En las últimas décadas, la historia se ha dedicado a estudiar las imágenes como una parte más de las fuentes o documentos en la investigación, dándole un gran sentido al no solo observarlas como un recurso visual o de apoyo sino como parte de un análisis que permite establecer su relación con la cultura y sociedad de un periodo determinado. Es por ello, que el vínculo entre sociedad e imagen está relacionado con las formas de expresión que se reflejan mediante lo visual. La imagen parte desde un primer análisis de los parámetros de la condición estética; sin embargo, para el caso histórico y su relación con la imagen se deben considerar varios criterios que permiten un análisis más completo como el origen de la imagen, su legitimidad, modificaciones, así como el contexto original -en el que fue creada- y la actual.

Por consiguiente, es necesario el planteamiento de niveles de interpretación en la imagen, así como la delimitación de premisas para una lectura correcta. Para ello, se retomó parte de la metodología del siguiente artículo *La imagen como fuente para la Historia y las Ciencias Sociales: El caso del grabado popular*, de la historiadora del arte Montserrat Galí Boadella, que nos permite observar la utilización de la imagen en la cinematografía a partir de varios puntos. En el primer caso, señala que es necesario cuestionar la pertinencia de las imágenes a consultar dentro de la hipótesis de la investigación mediante cuatro niveles que parten de lo que sabemos de la imagen, los cuales son: la imagen ilustra y corrobora lo que ya sabemos, y actúa, por lo tanto, como documento que constata o fortalece nuestros argumentos o hipótesis; la imagen nos permite hacer nuevas preguntas sobre un problema ya estudiado; la imagen se toma como prueba o indicio de aspectos históricos o sociales de épocas pasadas acerca de las cuales la información es fragmentaria; y la existencia de ciertos documentos visuales abre el camino a temas o problemas inéditos hasta el momento.

Respecto a las premisas se consideran cinco aspectos como: las imágenes nunca van solas y forman parte de un contexto histórico y social; se ha dicho que la elocuencia y el valor documental de las imágenes y de las obras de arte derivan, en gran medida, en que son “testimonios involuntarios”; otro problema a tomar en cuenta es que las obras que se conservan son siempre fragmentarias, es decir, constituyen sólo una parte de lo creado en un momento dado; y el criterio de pertinencia o representatividad.

En el caso de nuestra investigación, donde la imagen cinematográfica forma parte del análisis, respecto a los niveles de relación e imagen sí responden a los puntos señalados para la utilización de estas fuentes como documento para el estudio de una sociedad determinada. Acorde a las películas seleccionadas del corpus fílmico como *El Apando* (1975) de Felipe Cazals; *La viuda negra* (1977) de Arturo Ripstein y *Llovizna* (1978) de Sergio Olhovich, manifiestan en el primer nivel que: las imágenes mostradas en las cintas es un material de apoyo que representa a diversos sectores de la sociedad mexicana del siglo XX y por lo tanto fortalece la hipótesis de analizar estos filmes para comprender a la misma.

En el segundo nivel, si bien se ha abordado a la sociedad mexicana a través del cine de oro mexicano desde una perspectiva histórica, trabajar a esta sociedad en la década de los setenta mediante el cine de su momento, permite la generación de nuevos planteamientos que se ven reflejados en las películas que distan del periodo anterior. En consecuencia, en el tercer nivel donde la imagen se toma como prueba de aspectos históricos o sociales, reafirma el trabajo de investigación porque el cine muestra en pantalla un fragmento del pasado que los documentos tradicionales no revelan. Ejemplo de ello son los comportamientos y gestos, así como la vestimenta y escenarios en los filmes, que llenan justamente estos “silencios” de la historia.

En el cuarto nivel se señala la posibilidad que tiene la imagen para problematizar nuevos temas inéditos y el cine al ser una fuente documental, cumple con los puntos anteriores debido a que ha sido una fuente poco utilizada desde el análisis histórico de la sociedad mexicana. Por ello, éste permite explorar desde la imagen cinematográfica nuevos

cuestionamientos fuera de las investigaciones tradicionales, al utilizar a la historia como base para la comprensión del comportamiento de ciertos sectores sociales desde lo económico, político y cultural, lo cual hace que el trabajo de investigación tenga el carácter de inédito.

Por otra parte, si bien se ha reforzado el papel de la imagen cinematográfica en el análisis histórico, se tienen que tomar en cuenta las condiciones para fortalecer la función de las imágenes a partir de una buena lectura de éstas. Entre las cinco condiciones que se presentan, el caso de las cintas a utilizar en la investigación respecto a la primera premisa donde se señala que debe anteceder un contexto y documentos que ayudan a la interpretación; en el caso de *El Apando* (1975) de Felipe Cazals, la película parte de la novela de José Revueltas del mismo nombre (1969, Era), lo cual lo hace parte del contexto histórico y cultural, pues la novela es un antecedente de la obra fílmica, y al ser un texto permite entender su correcta interpretación. Asimismo, en *La viuda negra* (1977) de Arturo Ripstein, tiene por sustento escrito la obra teatral *Debiera de haber obispos* de Rafael Solana (estrenada en 1954), y *Llovizna* (1978) de Sergio Olhovich, el cuento de Juan de la Cabada del mismo nombre (1952, Revista Mexicana de Cultura).

Para la segunda premisa a considerar, las cintas ya señaladas no necesariamente responden a este punto debido a que estos “testimonios involuntarios” o “no intencionados” no se ajustan al análisis de la imagen cinematográfica, visto que el autor o emisor del mensaje que conlleva tiene conocimiento del mismo y su intencionalidad en la mayoría de la cinta, y pese a que tiene un peso importante el emisor (los estudios que filman y distribuyen la cinta) o comitente (los financiamientos que aporta el Estado o la iniciativa privada), el autor material de la obra (que suele ser en realidad un trabajo colectivo) cobra una importancia mayor a los otros dos.

En la tercera consideración donde se estipula que “las obras que se conservan siempre son fragmentarias”, es un punto válido para considerarse, puesto que las tres cintas formaron parte de un momento determinado en su creación, lo que nos permite profundizar en la investigación de cada una desde nuevas perspectivas. Referente a la

cuarta premisa, que señala la pertinencia o representatividad, en las obras fílmicas señaladas anteriormente, se consideran representativas porque muestran desde la imagen aspectos que nos permiten entender aspectos sociales de la época de estudio como el papel de las cárceles y la corrupción en *El Apando*; la doble moral del mexicano, revolución sexual y censura cinematográfica en *La viuda negra*; y en *Llovizna* los prejuicios y clasismo de la clase media mexicana.

Finalmente, en la quinta consideración que habla sobre la saturación del *corpus* es necesario generar un conocimiento del tema a través de una documentación profunda en la investigación. Para ello, es pertinente retomar los puntos anteriores y así, constituir un *corpus* adecuado.

Este *corpus*, tendrá que estar fundamentado desde el punto de vista cronológico, geográfico, temático, y estilístico, y además, tendremos que fundamentar por qué escogemos estas imágenes, donde y por qué se establecen los límites del *corpus* y lo más importante, el *corpus* deberá saturar el tema a estudiar. No es posible trabajar a partir de imágenes encontradas por casualidad o escogidas de manera aleatoria. No podemos trabajar con *corpus* insuficientes. Si así fuera, las conclusiones no tendrían ninguna validez científica” (Galí, 2005, p.81).

Por consiguiente, con anterioridad se han seleccionado una serie de películas con temáticas parecidas o diferentes dentro del periodo de estudio, esto para completar y tener una mayor visión del *corpus* y así delimitar con fundamentaciones las películas escogidas, limitándolas acorde al contexto histórico-cultural y a los conceptos a utilizar para el análisis de la investigación.

## **4.2 Análisis de películas**

### **a) El Apando (1975)**

#### **Ficha técnica, contexto de la obra y datos del director**

La película *El Apando* de Felipe Cazals fue filmada en 1975, donde muestra durante 83 minutos un argumento basado en la novela de José Revueltas, la cual está titulada con el mismo nombre. Esta obra fue producida por Conacite I; con locaciones en la

penitenciaria de Lecumberri, así como en algunas zonas del Distrito Federal, y los Estudios Churubusco. Cuenta con la participación de Alex Philips Jr. en fotografía, Gonzalo Curiel en la dirección musical y guion de José Revueltas y José Agustín. Se estrenó el 5 de agosto de 1976 en los Cine Dolores del Río, Galaxia, París, Plaza Satélite 70, Tlalnepantla, Virgo, Las Américas, Soledad, Tepeyac, Tlalpan, Variedades, Villa Coapa con una duración de 18 semanas en cartelera.<sup>16</sup>

La obra *El Apando*, que esta basada en la novela homónima de José Revueltas, busca capturar el espíritu cautivo del escritor -que estuvo preso en Lecumberri-, al plantear que todos transitamos de estar entre víctimas a victimarios, dependiendo de la postura de poder con la que contemos. Cazals refería que la filmación de esta película significó un reto debido a que Revueltas tenía un pasado cinematográfico que no le agradaba pues, desde su perspectiva como director, "había sido un mal guionista" (García Tsao, 1994: 145), y aunque podemos discrepar de esta opinión -ya que la carrera de Revueltas como guionista es sólida y amplia, concuerdo con él en que la versión final de la película le habría agradado muchísimo al escritor.

De igual manera, Cazals sobre la película destacaba que, si bien se había planeado antes de *Canoa* (1975), esta se detuvo por la inercia de Gustavo Alatraste, y fue hasta que el Banco Cinematográfico accedió a realizarla gracias a la intervención de Bertha Navarro (1943, directora y productora). Pese a que fue una película de paquete (donde hay gestión entre trabajadores y Estado), *El Apando* fue una producción con guion de José Agustín, ya que José Revueltas se encontraba en ese momento enfermo. Asimismo, el cineasta para el filme había contactado a el 'mayor Palacios'<sup>17</sup>, que había sido subdirector de Lecumberri en ese momento, el cual proporcionó información acerca de la cárcel y

---

<sup>16</sup> Información recopilada del expediente A-01236 del Centro de Documentación e Información. Fichas de filmes nacionales de la Cineteca Nacional.

<sup>17</sup> Felipe Cazals se refiere a Bernardo Palacios, quien había sido subdirector en funciones de jefe de vigilancia en 1970. Esto se puede constatar a través de la carta que hace José Revueltas a Arthur Miller, presidente del PEN (poetas, ensayistas y novelistas) Internacional en diciembre de 1969, donde lo menciona durante los acontecimientos de una huelga de hambre ocurrida dentro de la cárcel de Lecumberri. (La carta completa se puede revisar en el libro de José Revueltas, México 68: juventud y revolución)

cómo había sido idea de Díaz Ordaz construir los apandos<sup>18</sup> antes del '68. Para la construcción de los apandos, no se encontró otra forma más que replicarlos de forma original con planchas de acero. Por otro lado, para solicitar los permisos y las repercusiones del filme, Cazals en una entrevista a Canal 22 narró lo siguiente:

La locación se consiguió como siempre se consiguen las cosas en México, mintiendo. Le dirigí una carta calurosísima al señor regente que aquel tiempo era el licenciado Octavo Sentís, diciéndole que íbamos a filmar un documental sobre los avances que había en Lecumberri para la mejor situación de los presos, de los reclusos perdón. Nos dieron la autorización por supuesto, y a los cuatro días se dieron cuenta que estábamos haciendo lo contrario. Pero la mejor consecuencia de todo esto es que *El Apando* fue presentado de nuevo al Presidente de la República, y me fue dicho que no bastaba con *Canoa*, donde él era en aquel tiempo Secretario de Gobernación, sino que ahora hablaba yo muy mal del sistema carcelario mexicano. Yo le contesté que la novela era de José Revueltas, la autoría era de José. Entonces mandó a traer al regente de la ciudad y le preguntó frente a mí que cuando estrenaban los nuevos reclusorios, parece que los iba a estrenar en septiembre y le dijo no, los estrena usted en julio porque este cabrón va a estrenar su película ahora en julio. De alguna manera nuevamente *El Apando* fue útil, tuvieron que vaciar Lecumberri en chinga, siempre el cine mexicano es útil (Noticias 22, 2014).

De este modo, Felipe Cazals se basó en una novela de José Revueltas para lograr apenas cinco meses después de *Canoa* otra película cruda e impresionante; esta no referida como la anterior a hechos reales con peso político, pero con valores similares hacia la crítica social. De una realización más redonda, menos desigual que la de *Canoa*, *El Apando* resultó la mejor o una de las mejores cintas de la carrera de su director que,

---

<sup>18</sup> Un apando o también llamada bartolina (como se observa en la película *Nosotros los pobres, 1948*), es una celda de castigo aislada de las celdas de los demás reclusos. Esta tiene la función de separar por determinado tiempo a quienes inciden en actos ilícitos o de violencia dentro del penal, esto como una forma "correctiva" de comportamiento. De igual manera, en un diálogo sobre *El Apando* en 1975 en la Universidad Veracruzana con los integrantes del CILL (Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias), José Revueltas señala su definición de apando y la relación que tiene con la bartolina: 'Inicialmente, *apando* es una celda de castigo, pero la connotación es más extensa: te puedes apandar voluntariamente para que no te molesten, en especial cuando recibes visita conyugal. Entonces te apandas y nadie puede entrar a la celda. Hay incluso un clavo largo (llamado apando) que se introduce en los agujeros de la puerta de la celda y la cierra. Este clavo es, entonces, también un apando. Decimos "mi apando", "qué buen apando tengo", para referirnos a él. -Tiene relación con la palabra "bartolina"? -Son equivalentes. La palabra bartolina surgió en los cuarteles. Era una especie de calabozo para arrestar a los soldados, después pasó a las prisiones. La prisión de San Juan de Ulúa fue famosa por sus bartolinas. El origen de la palabra no lo podría precisar, puede ser que tenga relación con apañar, pero recuerdo también la locución pando, que significa "andar borracho", y pandearse, "caerse de lado" (Revueltas, 2001, p.166-167).

sin duda, es de las más importantes y verosímiles entre las ficciones de tema carcelario llevadas a cabo por la industria del cine mexicano hasta su momento.

Sin embargo, la cinta no tendría en su momento la posibilidad de una distinción, ya que en el Festival de San Sebastián (España) en 1976, Dolores del Río se interpondría como presidente del jurado a que la obra fuese premiada, pues desde su opinión esta era una obra repulsiva. Fue hasta la XIX entrega del Ariel en 1977, que la obra ganaría el premio a mejor edición con Rafael Castañedo, y también estaría nominada a mejor actuación femenina y masculina con María Rojo y Manuel Ojeda respectivamente. Ante esto Cazals, declararía lo sucedido y sobre la imparcialidad de Dolores del Río:

Cazals indicó en seguida haber sido enterado de un hecho deplorable por parte de doña Dolores del Río, al haber abandonado la sala donde se proyectaba "El Apando", apenas transcurrida la mitad del filme. "Si esto es cierto, es grave. Habrá que comprobarlo. Porque el reglamento internacional de los festivales dice también que el Jurado no puede manifestarse durante las proyecciones. Deberá ser el primero en entrar en la sala y el último en abandonarla, así como ejercer una imparcialidad total. Ahora, el presidente del Jurado, que es la máxima autoridad de ese grupo, la responsabilidad al respecto es mayor". El realizador indicó que sobre lo anterior no hay pruebas, salvo las notas periodísticas que ha recibido. En caso de confirmarlo -dijo, yo, en lo personal, creo que no haría nada, pero sí confirmaría también que el cine mexicano actual, cuya existencia tanto niegan, precisamente está confirmando su existencia, pues es bien evidente que quien rechaza la presencia del actual cine mexicano no está haciendo más que afirmarlo más (Alcántara, s.f.).

Es por ello, que no es casual que Felipe Cazals Siena (1937-2021) filmara este tipo de cintas, pues como parte de sus influencias cinematográficas, él se vio influenciado por las corrientes del momento, que buscaban realizar una crítica de la sociedad mexicana. Como consecuencia, la vida del cineasta también se repercutiría en sus cintas, ya que fue hijo de padres franceses y habría nacido en Guatari, el cual anteriormente había sido un territorio franco-español. La estancia de la familia Cazals en Francia fue corta debido a los conflictos bélicos que estaban presentándose en Europa, lo que llevó a su familia a emigrar a México en marzo de 1949, por lo que fue registrado en Zapopan en el estado de Jalisco en ese mismo año (Rojas, 2014, p.42).

En lo personal, Cazals fue influenciado por el cine norteamericano y el neorrealismo italiano de los años cincuenta, especialmente por el trabajo de William Wellman y Roberto Rosellini. En el caso del cine estadounidense, se buscaba durante esta década y a través del desarrollo del western, escribir desde su propia perspectiva su historia nacional desde lo épico y la visión del otro amenazante, como es la figura del indio. Por otra parte, en el cine italiano, la tendencia del neorrealismo buscaba la acción y conciencia colectiva que se reflejaba en narrar desde la imagen la realidad de las personas del momento.

Después de abandonar la carrera de medicina, Cazals obtuvo una beca para estudiar en el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos en Francia, el cual abandonó después por conflictos debido a su mal comportamiento. Cuando regresó a México en 1964, al inicio de su producción, se dedicó a hacer documentales para el programa 'La hora de las bellas artes', siendo su primer trabajo *Que se callen...* (1965). Después seguirían cortometrajes como *Leonora Carrington y el sortilegio irónico* (1965), *Alfonso Reyes* (1966), *Cartas de Mariana Alcanforado* (1966). Posteriormente colaboró en el documental *Olimpiadas en México* (1969).

En los años sesenta, Felipe Cazals y un grupo de amigos y colegas cineastas (Arturo Ripstein, Rafael Castañedo y Pedro F. Miret, entre otros) forman el grupo Cine Independiente de México, asociación dedicada a la realización de cine experimental, con la cual Cazals produce sus dos primeros largometrajes: *La manzana de la discordia* (1968) y *Familiaridades* (1969), obras en las que el cineasta experimenta con el tiempo cinematográfico y en las que aparecen por vez primera algunos temas constantes de su obra, como la crueldad, la futilidad del esfuerzo humano y la disipación alcohólica (Cineteca Nacional, 2007, p.3-4).

Después de *Familiaridades*, seguirían otras obras en la década de los setenta como *Emiliano Zapata* (1970), *El jardín de la tía Isabel* (1971), *Aquellos años* (1972), *Los que viven donde sopla el viento suave* (1973) (largometraje-documental), *Canoa* (1975), *El Apando* (1975), *Las poquianchis* (1976), *La güera Rodríguez* (1977) y *El año de la peste* (1978).

## Relación con las obras escritas y comparativa con los filmes

A comparación del filme que muestra la visión de Cazals sobre la novela del mismo nombre y donde el guion fue escrito por José Agustín<sup>19</sup> en 1975; la obra de José Revueltas escrita durante su estancia en la Penitenciaría de Lecumberri en 1969, donde es recluso al declararse culpable por ser el “autor intelectual” de los hechos ocurridos en 1968. En ambos casos -tanto en la película como en la novela- la cual Revueltas reconoce que el filme mantuvo una concordancia con su obra escrita, se describe una especie de denuncia social sobre las atrocidades cometidas, mediante una historia que entrelaza las condiciones deplorables de sus personajes y los actos que se viven dentro del penal, que conllevan al desenlace trágico de los mismos.

Esta obra parte de condiciones reales fuera de la ficción: el primero, en una entrevista José Revueltas mencionaba que el personaje del El Carajo fue creado a partir de un preso apodado el ‘loco Avitia’, que también tenía cortaduras en el brazo, sufría de ataques, y giraba en el suelo entre convulsiones y canciones. Asimismo, destacaba que se había inspirado para escribir *El Apando* en sucesos que había visto y escuchado durante su estancia en Lecumberri, como se expresa en el siguiente apartado:

-Hasta qué punto se basa *El apando* en hechos reales? -Habían puesto a dos apandados enfrente de mi celda; entonces hacían lo que yo narro en el comienzo: metían la cabeza a través de la ventanilla para pedir cigarros. Eso me inspiró el inicio de la novela Después siguió por un relato que me hicieron precisamente sobre unos drogadictos a quienes habían apandado y los familiares fueron a hacer lo que se llama "huelga", es decir, una grita delante de la celda para que los sacaran. El hecho real fue que los sacaron y después, en el cajón de la cárcel, entre el redondel y la crujía, los encerraron y les dieron una madriza terrible, y ellos se pelearon contra los vigilantes y aquello fue una carnicería. Lo inventado en *El apando* fue la subtrama, todas las relaciones internas de los personajes (Revueltas, 2001, p.166).

---

<sup>19</sup> Existen dos versiones del porqué José Agustín se encarga del guion del filme. La primera, donde se menciona a partir de una entrevista que Cazals dio a Leonardo García Tsao, y en la que menciona que: [...] esta película trajo para Cazals lo que él llamó: “uno de los retos más difíciles” que ha tenido que enfrentar en su vida, y fue el decirle a José Revueltas—para Cazals un autor fuera de serie—que quería que la adaptación de su obra la hiciera otra persona, ya que Revueltas tenía un pasado cinematográfico que no le gustaba nada a Felipe Cazals, puesto que según el juicio de Cazals era un excelente escritor pero un mal guionista, por lo que una solución posible fue José Agustín. (Rojas, 2014: 52). La segunda, por otra parte, en palabras de Cazals en una entrevista dada a TV UNAM menciona que, al estar gravemente enfermo José Revueltas, éste le pidió a [José] Agustín que realizara el guion de la cinta (Noticias 22, 2014).

A partir de la realidad y ficcionalidad, la novela es escrita sin párrafos para dar la sensación de encierro -y como una necesidad a falta de material para escribirla-, la cual muestra la situación de los personajes principales y parte de las circunstancias en las que se encuentran inmiscuidos para conseguir droga dentro del penal, así como los diálogos que mantienen y la descripción de los sentimientos que los rodean, esto en un ir y venir de flashback a lo largo de la obra. Los personajes de Polonio, Albino y El Carajo, son mostrados, quizá de forma implícita en la obra de Revueltas, como algunos de los diferentes tipos de presos que existen de una forma realista, alejada de la idea del preso dentro de un penal por un acto de injusticia, el buen preso que ayuda a los demás o el preso pasivo que espera el término de su sentencia. Es así, que estos tres personajes constituyen en la novela lo incómodamente indeseable de la sociedad, de los cuales “la sociedad íntegra” no debe tener ninguna lástima por su destino.

Entre las dificultades literarias de la novela de Revueltas, o más bien las dificultades para adaptar algunos de sus pasajes para la pantalla, y la propia aportación creativa del adaptador (Agustín) y del realizador (Cazals) surgió pues una obra de autoría personal, la que le corresponde a Cazals como director, pero a la vez una obra de autoría múltiple, por lo que tanto Agustín como Revueltas habían aportado de manera original al rodaje. Por esto, diría Cazals: "lo significativo para mí en El apando -quiero insistir en ello- es que en esa película me doy cuenta de lo que se puede hacer con una historia. Entonces me pierdo un poco, pierdo un poco la historia de la película y me meto en la historia de esa otra sociedad que vive encarcelada y que es otra sociedad en su estructura, en sus métodos, en sus autoridades, que a su vez son presos también, y filmo otra vez un documental" (García Tsao, 1994, como se citó en Peredo, 2015, p.170).

En ese sentido el filme, que buscaba enfatizar la visión de Revueltas mediante la imagen, sobre todo en la aprehensión del espacio que comprende el apando -ya que, en la novela, la forma de expresarlo fue con la eliminación de párrafos a lo largo de su obra-, lo realiza desde tomas cerradas o en primer plano mostrando, por ejemplo, al personaje de Polonio en el postigo, donde observa impacientemente la llegada de la droga y lo que logra ver con dificultad dentro de la cárcel, así como muestra la oscuridad e inmundicia que encierra el lugar. Igualmente, en la película, el lenguaje que usan los personajes tanto principales como secundarios, están llenos de obscenidades que complementan el aspecto narrativo de la cinta, ya que éstas representan, en parte, la desesperación e ira de estar bajo encierro.

Por lo que, a pesar de la semejanza entre ambas obras respecto a la crítica social, su estructura corresponde a dos discursos: el literario y el visual. Ambos corresponden a cada visión que tienen sus autores acerca del espacio físico y social de la cárcel; los personajes; la marginación y corrupción del momento. El espacio carcelario se convierte en ambas obras en un universo donde convergen las emociones y expresiones negativas de la sociedad moderna. Éstas se representan en los papeles asignados a cada personaje, quienes buscan su propia manera de romper el orden establecido impuesto por quienes están arriba, 'los monos' que Polonio maldice con la frase ¡esos putos monos, hijos de su pinche madre! y que a su vez coexisten entre ellos, en este juego de poder donde 'los monos' tienen los privilegios pese a ser igual o peor que los presidiarios; y que, sin embargo, son recompensados por la sociedad íntegra.

### **Análisis general de la película**

En el inicio de la cinta, esta inicia con un pequeño preámbulo que busca dar veracidad al relato, el cual dice lo siguiente: El escritor José Revueltas ha padecido prisión en varios periodos de su vida a causa de la integridad de sus convicciones. La última vez que esto ocurrió fue durante el año de 1968 cuando Revueltas fue acusado ser autor intelectual de los disturbios estudiantiles que en ese año tuvieron lugar. Durante su reclusión en la cárcel de Lecumberri escribió su novela "*El Apando*" (El Apando, 1975). Poco después, esto da paso a la historia se desarrolla en el interior de la Penitenciaría de Lecumberri, donde un día de visitas, Polonio, Albino y El Carajo desde las rendijas de la celda compartida de un apando, ven hacia la entrada de los visitantes. Momentos después, entre ellos, surge una pelea y golpean a El Carajo, por quien sienten repugnancia, de sus heridas y yagas que le cubren todo el cuerpo, éstas producidas durante sus frecuentes intentos de suicidio.

A partir de ahí, la película transcurre en una serie de flashbacks; y en la siguiente escena nos lleva al inicio del problema, donde El Carajo es llevado a la enfermería por un nuevo intento de suicidio. Ahí le visita Polonio, quien le vende y lleva droga, la cual El Carajo se inyecta en el baño; delante de una enfermera que indiferente lee una fotonovela. Polonio le propone a El Carajo que su madre meta drogas al penal y a cambio, este tendrá droga

con él. Esto como consecuencia de que la Chata y Mercedes -amantes de Polonio y Albino-, ya no pueden llevarles la droga, por el minucioso registro que les hacen las celadoras, incluso llegando a revisar sus vaginas para que no introduzcan droga. Así, deciden que sea la madre de El Carajo la que la introduzca, ya que por su edad no será registrada. En la siguiente escena cuando sucede el día de visita, El Carajo aprovecha para hacerle la proposición a su madre, que primero le reprocha su existencia, pero después acepta; al final todos se reúnen, le explican el plan y lo celebran drogándose. Un guardia los sorprende, los culpan y encierran en el apando. Ahí, comienzan las fricciones con El Carajo donde acaban golpeándolo, y él después intenta otro suicidio.

Finalmente, llega el esperado día de visita, y tanto Polonio como Albino ven a Chata y Mercedes que entran con la madre de El Carajo. Después de que pasan por el cuarto de registro suben hasta el apando para comenzar a armar un escándalo para que los dejen salir; a jalones los policías tratan de bajarlas desgarrándoles las ropas que dejan ver partes de sus cuerpos y los reos se alborotan. Acude el teniente con la guardia y sacan a los apandados para evitar el desorden, pero sólo es una trampa, pues cae una reja entre ellos y ellas, así surge otra riña donde los policías los golpean, mientras sus amantes afuera también pelean con policías. En mitad de la pelea, El Carajo se arrastra por el suelo para delatar que fue su madre quien introdujo la droga en la vagina, en tanto los otros presos son inmovilizados por tubos y el resto de los policías son sacados de la jaula.

Sin duda, José Revueltas, el escritor incómodo de las élites, de los escritores y el poder, en conjunto con José Agustín y Felipe Cazals, forman del *El Apando*, una denuncia en contra del sistema totalitario de la época. A partir de sus experiencias carcelarias, los dos primeros nutren al director de la situación en Lecumberri y la vida dentro del penal. Lo cual se ve evidenciado en el guion y los escenarios en el filme. A su vez, en *El Apando* se observa la violencia practicada se maneja en distintos niveles, en el cual cada nivel debajo del otro es peor la brutalidad ejercida. A través de los personajes principales, se busca mostrar la desesperación del encierro que no solo abarca el psicológico, si no también el físico, donde el cuerpo a la par es violentado.

El cuerpo es, en el contexto de la extrema violencia, el mensajero que busca ejemplificar el castigo más crudo y descarnado, que escenifica la banalidad del mal. El cuerpo no deja de existir con el último soplo, al contrario, se convierte en objeto a través del cual se manifiesta la coerción, la diferencia y el resentimiento con el otro. Al cuerpo se le maltrata, se le mata y se le vuelve a matar. Al cuerpo se le mide y compara, es donde se construye la diferencia y con ello la clasificación entre cuerpos superiores y cuerpos dominados (Jacinto, 2019, p.11).

Es entonces que el cuerpo también se vuelve un vehículo para crear una libertad fuera de la violencia establecida, como la que tiene El Carajo al ser dueño de su propio cuerpo al decidir lesionarse y drogarse, o la de la Chata y Mercedes que rompen con el estereotipo de novia fiel, hablan plenamente de su sexualidad e incluso la primera -la Chata- le propone un intercambio de parejas a Mercedes quien acepta de forma positiva; al igual que Albino y Polonio al pensar sexualmente en sus amantes de forma onírica. Esta búsqueda de libertad aun en el encierro genera un 'maldobleestar', que, como señala John Kraniauskas 'Es ésta la forma dramática del "maldobleestar" (ése que constituye la "forma cuerpo" enajenada, es decir, la libertad-verdad no libre y no verdadera) que representa y dramatiza el texto de Revueltas' (Kraniauskas, 2012, p.124).

A la par, un aspecto relevante de *El Apando*, son las distintas lecturas que se le puede dar a la película, ya que se puede abordar desde el abuso y la violencia de transgredir sus cuerpos que repercute de forma psicológica, la condición de supervivencia que se vive en el entorno, la libertad sexual con la que se maneja la trama, donde cada uno pese al encierro es dueño de sus deseos, e incluso la corrupción que se ejerce a través de los sobornos, como dice un anuncio en la pared que sale en la cinta: "En esta cárcel nadie debe pedir ni dar gratificaciones. El personal comisionado es auxiliar del orden y su deber implica no recibir dadas porque se afectaría su dignidad México, D,F, mayo 1958" (El Apando, 1975). Por lo cual, el papel que cumple la corrupción en la cinta es en parte la que genera un Estado que ha institucionalizado -en todas sus esferas- la violencia como una forma de legitimización del poder.

## **Opinión de la crítica, ¿qué se ha escrito al respecto?**

Si bien la crítica cinematográfica se polarizó en opiniones durante el estreno de *El Apando*, las críticas posteriores posicionaron a la película como una de las mejores del género carcelario en México. Fuera de la descripción que hacen de la película, es interesante observar cómo diversos periódicos de circulación nacional publicaron una reseña de la película, como es el caso de *La Jornada*, *Reforma*, *El Heraldo de México*, *El Financiero*, *Excélsior*, así como el caso del suplemento de la Revista *Siempre!*.

Algunas de estas críticas estuvieron enfocadas a señalar cuestiones estéticas, en las que Felipe Cazals tuvo deficiencias durante su rodaje. En tanto que otras se centran en el guion y la repercusión social que ha tenido la cinta durante su momento, así como el impacto posterior y su vigencia. Asimismo, se dejó entrever la opinión de los actores acerca de la película como se señaló en la nota 'Cazals y el cine de la corrupción' del periódico *El financiero* del 11 de marzo de 1999':

[...] Parece que *Revueltas* se adelantara a lo que iba a pasar -explica María Rojo, novia de Albino (Manuel Ojeda) en *El apando*-, ahora hay cada mes un motín en las cárceles mexicanas y eso se debe a que el sistema de justicia no ha funcionado. No están todos los que deben, si alguien se roba una antena de televisión lo encierran, pero quien hace un fraude multimillonario sigue paseando por Australia como si nada. [...] Las tres últimas páginas de la obra de *Revueltas* en las que relata cómo Polonio pelea con los policías hasta quedar entreverado en medio de unos tubos- es también la secuencia final del filme y son relatadas con todo detalle por Cazals. Gracias a eso hoy el filme aún tiene vigencia", dice Delia Casanova. Desde las primeras escenas -continúa Casanova-, en las que un policía recibe billetes de un interno, Cazals retrata la corrupción en la que vivimos. Ahora las formas son diferentes, las cárceles son más bonitas, pero están sobrepobladas y, por desgracia, no ayudan en nada a la rehabilitación de los internos (Hernández, 1999).

En el caso otros escritos, es necesario mencionar que, si bien se esperaba una reseña de mayor complejidad respecto a la obra, las críticas no siempre fueron analíticas, sino más bien, largas sinopsis con detalles extras de la cinta, contadas por los actores o el director. Por otra parte, el caso de Jorge Ayala Blanco y Emilio García Riera, en sus escritos, tanto académicos como de publicación periodística en los diversos diarios de la época, señalan a *El Apando* como una excelente obra, pero sin ir más allá de una crítica superflua que no se adentra en una reflexión crítica acerca del contexto social del sistema carcelario mexicano. Sin embargo, las críticas que surgieron en las notas de los

periódicos en la época de su estreno, reflejaron una división de opiniones. Por un lado, se defendía a la finalidad de la cinta, como el caso del dramaturgo Luis G. Basurto que escribía lo siguiente:

He oído decir que ya son muchas las películas del estilo de "El apando" que denuncian sistemas carcelarios degradantes en otros países y en el nuestro: que el cine mexicano debe tratar otros temas, incursionar en otros campos. Sin excluir la posibilidad de esa amplitud necesaria y hasta recomendable en el terreno estético y en el ideológico, debemos insistir en que nunca será suficiente la denuncia y la condena que tenemos el deber de hacer a través del cine, del teatro, de la prensa, de la TV y de cualquier medio de comunicación, no sólo de esas cárceles cuya existencia es como una llaga abierta y acusadora, sino de todas las que aprisionan, vejan degradan nuestra dignidad y nuestra libertad. [...] Alguien podrá criticar que no haya una anécdota, un hilo argumental, una viga maestra conductora en la trama que presenciamos en "El apando". No es necesaria su existencia para mostrar todo ese subsuelo en que podemos contemplar desde la abyección policiaca más descarnada y veraz hasta el que un gran pintor -Rodríguez Lozano- llamó el "complejo de Caín" del mexicano, pasando por el machismo adorador de la "santa madrecita", traicionada y sacrificada en un final que tiene medida de tragedia (Basurto, 1976).

Otro aspecto para resaltar es que Basurto no solo se enfocó a resaltar la importancia de la película, si no también observó el papel de la madre del El Carajo como una figura que sale del estereotipo y que, sin embargo, tiene rasgos que aun la hacen permanecer en él. Además, abordó a José Revueltas como un escritor vinculado con las causas sociales que mediante sus escritos generaba una denuncia desde su posición política.

A la par, también existieron opiniones contrastantes como las que se mostraron en la revista *Otro Cine* en la edición de abril-junio de 1976, en la que tanto Poli Délano y Douglas Sánchez coincidieron en que la película es difícil de comprender al no tener claro los tiempos de las escenas en la pantalla. En especial Sánchez señaló que el filme contiene inconsistencias en los flashbacks que hacen difícil su relato, pues hace varias digresiones, y la película parte de la idea que una obra literaria puede ser trasladada al cine como tal, sin casi o ninguna modificación.

Los guionistas Revueltas y Agustín pensaron el guión en los anteriores términos, lo cual es comprensible pues se trata de escritores literarios. Le tocaba al director, al productor y a los editores, bregar críticamente con esta materia prima, en las diversas fases correspondientes. Pero en la película se sigue efectivamente la estructura temporal de la novela -los tres hombres se encuentran ya apandados y esperan la llegada de las mujeres

con la droga-, y en efecto se llenan los intervalos con el cuerpo mismo de la narración. La diferencia cualitativa estriba en que, donde en la película si debieran haber disolvencias o algún procedimiento análogo, se hace cortes directos a planos temporales diversos, y todo ello en base a relaciones harto abstractas o imprecisas, llegándose así a una desorganización en el montaje que, por momentos, raya en la incoherencia. [...] La novela de Revueltas sugiere que la cárcel es, por extensión, la sociedad entera, lo que genera una metáfora de la opresión; la película, en cambio, sólo establece que los carceleros viven pobres y enajenadamente, y no ofrece mayores elementos para comprender los fenómenos descritos en un contexto social y político definido (Sánchez, 1976).

Esto como resultado ocasionaría problemas en el relato fílmico, pues si no se conoce la novela con anterioridad de observar el filme, el espectador tendría problemas para entender el desarrollo de esta. Como ejemplo, el autor señaló varios puntos en que se observaron estas imprecisiones en la cinta; el primero, al no precisar que los presos ya estaban encerrados y parte de las demás escenas serían flashbacks de lo que había ocasionado su estadía en el apando; el segundo, al pasar del presente a un pasado que no aclara de forma inmediata, esto en la escena donde El Carajo toca la cicatrices de sus muñecas sin saber como se las ocasionó; y el tercero, al estar Meche y la Chata en la revisión para pasar a la visita, donde se pierde la temporalidad de la escena.

## **b) La viuda negra (1977)**

### **Ficha técnica, contexto de la obra y datos del director.**

La película *La viuda negra* de Arturo Ripstein fue filmada en 1977, con duración de 90 minutos y un argumento basado en la obra teatral de Rafael Solana *Debiera haber obispas*. Esta obra fue producida por Conacine; con locaciones en San Miguel de Allende Guanajuato. Cuenta con la participación de Jorge Stahl Jr. en fotografía, Miguel Pons en la dirección musical y guion de Vicente Armendáriz, Ramón Obón y Francisco del Villar. Su estreno fue el 16 de agosto de 1983 en los Cines: Savoy, México, Madrid, Premier, Carrusel, Marina, Nacional y Vallejo<sup>20</sup>.

Dentro de las opiniones de los actores principales y el director del filme, se encontraron algunas entrevistas acerca de su punto de vista respecto a la película realizada por ellos

---

<sup>20</sup> Información recopilada del expediente A-01236 del Centro de Documentación e Información. Fichas de filmes nacionales, de la Cineteca Nacional.

en *La viuda negra* (1977). Cabe destacar que la búsqueda de información sobre el contexto en que se desarrolló el filme es limitada, tanto en los libros que hablan superficialmente de la cinta y de la censura que sufrió, como en el caso de la obra *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997* de Emilio García Riera y *Historia de la producción cinematográfica mexicana 1977-1978* coordinado por Eduardo de la Vega Alfaro y con supervisión de Emilio García Riera, el cual dentro de el apartado de la película tiene comentarios de Leonardo García Tsao. En el caso de los actores y del director, en las entrevistas que se les realizaron suelen abordar más profundamente otros trabajos de su carrera, desplazando esta cinta y su importancia. Se podría intuir que, al haber sido una cinta censurada, se buscó omitirla por su contenido transgresor en los planos sexual y religioso.

En el caso de la actriz Isela Vega (1939-2021), quien interpretó el papel protagónico de Matea, una de las pocas declaraciones que se encontró de ella donde menciona su papel dentro de la película, es una entrevista realizada en un programa de televisión llamado “No lo cuentes” donde detalla brevemente su participación como actriz principal y la recepción del filme por grupos religiosos:

Eran de ir a colarse en la fila a decir de estas sectas que hay luego verdad, que esa película atentaba contra la moral cristiana que ponen ¿no?... Si Cristo hubiera tenido moral. Cristo no tenía moral, era justo nada más, era un hombre que, de libertades y que defendía la libertad. Sino lo hubieran matado, sí, con pancartas y todo, y entraban hasta el cine a decir: No creo que se van condenar, o quien sabe o los van a excomulgar; una cosa de esas porque se trababa de un asunto de la Iglesia. Pero es muy buena película, y me dieron un Ariel por la película. (Ruíz, 2011)

Por otra parte, Mario Aldama (1922-2016) quien interpretó al sacerdote Feliciano en una entrevista realizada a Cine Mexicano (del cual solo se tiene referencia la marca de agua que sale en el segmento de la entrevista), mencionó su participación dentro de la película; en el se observa una notada aversión a su papel, pues la cinta atentaba contra la religión católica debido a su temática. Por lo tanto, afirmaba que se arrepentía de haberla realizado, aunque reconocía la calidad de la misma:

Hay dos películas que no debí haber hecho nunca, porque soy católico, soy gente de mi hogar, pero por ahí vi el destino y no tuve más remedio que hacerlas, fueron La india y La

viuda negra... La viuda negra va contra la religión. Es un cura que se enamora de una mujer y por amor, con amor lo mata como las viudas negras matan al macho ¿no? Pero está dura, no son malas, son muy buenas películas, pero no van dentro de mi línea, yo hago cosas diferentes, cosas que vean mis hijos. Yo les prohibí a mis hijos que vieran esas películas (Quirky Films, 2014).

El director de la película, Arturo Ripstein, en diversas entrevistas que se le han realizado, muestra su inconformidad por la censura y el castigo de financiamiento a las películas que se les había impuesto a los cineastas por parte del Estado mexicano cuando estas salían de lo “bien visto” durante la década de los setenta. En el caso de *La viuda negra*, Ripstein quizá el silencio que intencionalmente ha mantenido en sus entrevistas sobre el filme y al omitirlo de su trabajo cinematográfico, nos deja entrever lo contradictorio que suelen ser sus declaraciones. Ya que, si bien habla de las dificultades que tuvo en películas cercanas a la filmación de *La viuda negra* como *El lugar sin límites*, *Cadena perpetua* e inclusive *Foxtrot*, ha omitido una de las películas más llamativas de su filmografía, la cual estuvo abiertamente censurada y recortada por el Estado en el gobierno de José López Portillo por su temática que atentaba contra la moral.

Sin embargo, en una declaración que hace sobre la película, señalaba el nerviosismo de Isela Vega al desnudarse en escena: “Se ponía nerviosa, que era muy raro cuando se tuvo que encuerar la primera vez. Entonces se puso nerviosa y empezó muy rarísimo, porque era una costumbre que ella este, tenía en las películas ¿no?” (Ruíz,2018). También aseguraba que el filme se vio censurado debido al peso moral que cargaba, por lo que Margarita López Portillo la prohibiría en conjunto con Alberto Issac -que acepto publicarla, pero con recortes- hasta 1983:

Margarita López Portillo me dijo la frase que yo pensé nunca oír en mi vida y es: el pueblo mexicano no estaba preparado para esta película. Al final de cuentas, bueno, pues la prohibió, no la dejo y cuando entró Alberto Isaac a cinematografía, digo, Alberto Isaac amigo de Miguel de la Madrid le dieron el puesto de jefe del cine, no me acuerdo era IMCINE o CONACINE o como se llamará Banco Cinematográfico y Alberto Isaac ya permitió que saliera pero también con cortes. O sea el que yo pensé que era amigo y que estaba de este lado del escritorio, siempre no fue así. Es más lamentable que Alberto Isaac me haya cortado un par de escenas a que Margarita López Portillo me la haya prohibido, porque Alberto Isaac era compañero nuestro, era de este lado del escritorio y Margarita López Portillo pues era la autoridad ¿no?, y hermana del Presidente y lo que fuera. Y este, entonces es mucho más lamentable que Alberto Isaac hubiera ejercido ese poder nefasto y abyecto (Ruíz, 2018).

Las obras que surgieron de Arturo Ripstein Rosen en esa época, estarían fuertemente influenciadas por su entorno familiar, pues su nacimiento fue en 1943 en la Ciudad de México, y es descendiente de padre polaco y madre rusa. Sus primeros años fueron influenciados por el cine, ya que existía una cercanía familiar hacia esta industria, su padre Alfredo Ripstein era productor de cine y fundador de Alameda Films S.A en 1948. De acuerdo con el *Diccionario de directores del cine mexicano*, sus primeros años de formación académica fueron los siguientes:

Realiza sus estudios de primaria en el Colegio Americano, de secundaria y preparatoria en la Escuela de la Ciudad de México, paralelamente es alumno de las Lecciones de Cine de la UNAM, antecedente inmediato de la fundación del CUEC. Ingres a la Facultad de Derecho en la UNAM, carrera que abandona después de dos años para estudiar Historia durante un año en el Colegio de México, vereda académica que continúa con un par de semestres de Historia del Arte en la UIA, para finalmente regresar a su verdadera vocación; el cine (Ciuk, 2000, p.514).

Aunque en varias entrevistas él ha desmentido haber sido asistente de Luis Buñuel, no cabría duda de las influencias de éste en sus películas, por ejemplo *Nazarín* (1959) fue importante en su formación; pues a partir de esta película, él vio que se podía realizar otro tipo de cine fuera del tradicional. Es así que sus influencias estarían marcadas por su gusto hacia los cineastas de la nueva ola francesa, así como de directores como John Ford y Fritz Lang. Su primera cinta, *Tiempo de morir* (1965), contó con el apoyo en el guion de Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes. Su filmografía durante la década de los setenta es prolífica al tener películas, como *El castillo de la pureza* (1973), *El santo oficio* (1974), *Foxtrot* (1976), *La viuda negra* (1977), *El lugar sin límites* (1978), *La tía Alejandra* (1979), *Cadena perpetua* (1979) y *La ilegal* (1979).

### **Relación con las obras escritas y comparativa con los filmes.**

Una de las obras que se vinculan a la película *La viuda negra* es la obra teatral escrita en 1954 por Rafael Solana *Debiera haber obispas*, la cual busca alejarse del melodrama para centrarse en el género de la comedia, y buscó desarrollar desde la farsa y el costumbrismo, una la visión de lo religioso y político a partir de la protagonista -Matea-, que, gracias a los secretos de confesión, llega a manipular a los feligreses del pueblo y se involucra en la política. Cabe destacar que su autor, Rafael Solana (1915-1992)

(Premio Nacional de Lingüística y Literatura, 1986) fue un dramaturgo, periodista, crítico teatral y taurino, el cual escribió en diversos periódicos; entre los que destacan *El Universal*, *El Día*, *Excélsior* y la revista *Siempre!*. Entre sus obras como dramaturgo sobresale su humor mordaz, como en *Pudo haber sucedido en Verona*, *Son pláticas de familia* y *Debiera Haber Obispas*, esta última considerada como su mejor obra.

La obra teatral, se desenvuelve a partir de la historia de Matea quien ha sido cuidadora y ama de llaves del padre Feliciano, el cual muere en un estado de locura. Las personas del pueblo -que han demostrado desagrado al personaje de Matea- culpan a ésta de la muerte del padre, hasta que el obispo les dice que probablemente Matea tiene conocimiento de los secretos de confesión de los feligreses. A partir de este momento, el pueblo se volverá hacia ella con gestos de amabilidad y ella adquirirá poder sobre ellos.

El texto, debido a su temática, resalta el lenguaje irónico y las situaciones absurdas que se desprenden de la vida cotidiana en un pueblo, cuya dinámica social gira alrededor de la iglesia, el secreto y la culpa. Es también una crítica a la situación política y social de la mujer, así como un importante testimonio del momento histórico en que fue escrito (Figueroa, 2015).

Solana mencionaba que la comedia estaba inspirada a partir de un suceso irónico, pues a partir de que realiza un artículo sobre la actuación de María Tereza Montoya en México con las obras *La función de despedida* y *El niño y la niebla*, esta le pidió que le escribiera para ella una obra para la temporada de ese año. A lo cual, este no le tomó importancia, ya que pensaba que lo hizo por cortesía; sin embargo, Alfredo Robledo le comentó que iba en serio y nuevamente Montoya le pide la obra, por lo que Solana decide apoyarse en sus recuerdos, como lo nombra en este apartado:

Cerré los ojos, y llamé al recuerdo de la Montoya... y apareció una señora estrepitosamente vestida de morado, con una como túnica, con la que la había yo visto llegar a un banquete a La Concordia, organizado por Luis Basurto hace muchos años. Recordé que le había yo dicho a Netfalí Beltrán, mi compañero de mesa, que “iba disfrazada de obispa”. Entonces pensé escribirle un papel de obispa. La trama de la comedia la saqué de los Evangelios, de los mismos versículos en que Buero Vallejo se inspiró para hacer un drama: *Palabras en la arena*; pero... ¡qué distinto! Ya tenía yo el personaje central; la obra tenía que girar en torno a ese personaje; todos los demás tenían que ser secundarios (Solana, 1962, p.10).

Por consiguiente, en esa época la obra teatral resultó en una comedia que sería un éxito y se representaría varias veces -tanto en México, Argentina y la entonces República Democrática Alemana- por diversas actrices en el papel principal de Matea como María Tereza Montoya, Isabela Corona, María Teresa Rivas, Carmen Montejo, Erika Dunkelmann, Lola Membrives y Gloria Marín. Incluso, los derechos de la obra se los vendió por primera vez a Dolores del Río -quien también representaría al personaje principal en teatro-, la cual pretendía llevar la obra al cine, como se señala en el siguiente párrafo: “La primera en 1965 a Dolores del Río, quien le dio un anticipo de quince mil pesos, (...); pero cuando lo vendió por segunda vez, luego de que los derechos de Dolores del Río habían prescrito, exigió como condición primordial que le fueran devueltos los quince mil pesos a Lolita, cosa que sucedió (...)” (El Nacional, 1984, como se citó en EcuRed, s. f.).

A comparación, en el filme *La viuda negra* de Arturo Ripstein, se retomaron algunos elementos de la obra, como el nombre del personaje principal de Matea y la importancia de los secretos de confesión dentro de la cinta, pues la película se aleja de la obra de Solana, ya que solamente retoma parte del primer acto de la obra teatral en la película, ya que el resto difiere totalmente de la misma. Pues el filme refleja una visión distinta, al tomar solo el nombre de los personajes y parte del contexto. Es así, que el director de la película a la par retomó algunas ideas de la trama de la novela *El crimen del padre Amaro* (1875) de José María Eça de Queirós, donde se realiza una crítica a la hipocresía moral y religiosa. Según Ripstein, lo que buscó fue una atmosfera más emparentada con la novela *El crimen del padre Amaro*, del portugués Eça de Queiroz, que con la obra teatral de Solana:

[...] ese padre, que realmente no es un hombre concupiscente, sino una víctima [...] de sus debilidades, igual que [...] todos los del pueblo, me parecía que todo eso se adecuaba más a mis lecturas, que excluían afortunadamente a Rafael Solana [...]. Lo que sí sabía era cómo contar un cuento, y como en ese momento entrábamos en el terreno del relajó me pareció que por ahí podíamos buscar y obtener [...] una película fundamentalmente entretenida (García Tsao,2005:124).

Otro aspecto por destacar, es que la cinta originalmente la iba dirigir Felipe Cazals pero Conacine rescindió de sus servicios, ya que él le había un giro mas político y guerrillero

al filme; es entonces, que tres días antes del rodaje Arturo Ripstein ingresó al proyecto, como él afirma: “Me la ofrecieron a mí porque el director que la iba a hacer, originalmente era Felipe Cazals, renunció a hacerla unos días antes de empezar el rodaje, yo la agarré ya armada” (Ruíz, 2018). Por consiguiente, es necesario resaltar que ambas obras se complementaron en cierta forma, al darle elementos narrativos a una película que se realizó con diálogos improvisados en mayor medida debido al giro de su trama; ya que hubo al final una mayor libertad para su realización, la cual no se vería reflejada en su estreno y difusión.

### **Análisis general de la película**

En cinta de *La viuda negra*, el personaje de Matea Gutiérrez ha sido criada entre monjas y sacerdotes, entre el impulso y su represión. Recomendada por el obispo llega a la parroquia del padre Feliciano para ser su ama de llaves. Es entonces que el padre Feliciano la recibe, empleándola como ama de llaves y todo parece transcurrir con normalidad. Pero su atractivo físico pronto despierta los comentarios de los hombres del pueblo, como el del boticario Leonardo que trata de forzarla y es rechazado violentamente. Este reacciona y hace correr chismes sobre ella con los hombres del pueblo y dice: “No, no pienso volver a salir con ella. Yo la consideraba una mujer digna, decente... pero no vale la pena (La viuda negra, 1977). Asimismo, el rumor se difunde entre las mujeres del pueblo e intenta mancillarla; fracasa y reacciona con machismo: es una lástima -dice-, resultó segura. La sospecha se extiende, y empiezan a decir frases, como: “Demasiado joven para ser ama de llaves de un párroco... Es vivir junto a la tentación... y el hombre es débil” (La viuda negra, 1977). Los miembros del pueblo intrigantes hacen saber al cura sus inquietudes y exigen al padre Feliciano la expulsión de su ama de llaves.

Indignado, los despide. Hasta ese momento ambos habían reprimido sus deseos, pero la hipocresía y corrupción de la gente los libera e impulsa: encerrados en la iglesia, viven apasionados encuentros sexuales, las misas se suspenden, y el confesionario se cierra. Atormentado por la situación y extenuado por una tardía e intensa vida sexual, el padre Feliciano comienza a agonizar debido a que se encontraba enfermo con anterioridad. El

doctor y las damas devotas se niegan a ayudarlo. Matea tiene que darle los santos óleos y enterrarlo sola. Más tarde decide vengarse, al anunciar a todos que conoce los secretos de confesión y rechaza los intentos de soborno. Una noche, las campanas son echadas a vuelo para reunir a todo el pueblo en la iglesia. Es entonces que la viuda negra decide enfrentarse a los feligreses y encararlos uno por uno. Pese a ello, los habitantes del pueblo se burlan y ríen de ella 'en defensa' tomándola a loca, y al dejarla sola en la iglesia con el nuevo cura del pueblo.

El elemento, de la risa en ese sentido muestra mucho de la realidad social, ya que el humor que impregna Ripstein en la obra culmina en esta escena, pues esta instauración de 'obispa', acaba por crear una burla colectiva en esta aparente normalidad; ya que es una distorsión de la realidad en el que ella esta convencida de que es su verdad. Lo cual hace revelar las verdaderas intenciones de Matea ante el pueblo detrás de esta simulación. Como respuesta, esto genera de forma inevitable una risa, dicho de otra manera: "Esa actitud de normalidad ante lo exagerado o absurdo crea una distancia que provoca la risa. El personaje de humor percibe de una forma errónea la realidad y por tanto no controla el entorno, pero no tiene conciencia de ello por lo que su actitud resulta ridícula" (Blanco, 2009, p.59).

En otro orden ideas, es pertinente abordar los personajes principales para comprensión del filme como el personaje de Matea, ya que es visto como una mujer joven, de tez blanca, delgada, ojos verdes, facciones delicadas y cabello negro abundante. Su vestimenta es sobria, acorde a su trabajo como ama de llaves y, por tanto, su forma de relacionarse con los demás es de forma educada, discreta y reservada. Su infancia y adolescencia dentro de la película son mostradas mediante fotografías, que muestran una protección hacia Matea por parte del obispo. Esta estuvo marcada al ser abandonada en un convento cuando aún era un bebé, por lo cual las monjas la adoptaron y acogieron hasta adulta. Durante esta etapa, se observa que Matea al no tener la atención de las monjas, busca llamar la atención de los demás al comerse las ostias o gritar en la Iglesia. De igual forma durante su adolescencia se ve marcada su tendencia en exhibir sus partes íntimas a los compañeros del colegio.

Al ser criada de una forma represiva, ella contiene su vida sexual y decide enfocarse en su trabajo como ama de llaves, a lo cual en la vida adulta desarrolla de manera profesional auxiliando a los padres a donde es designada de forma eficaz al mantener en orden la casa parroquial. Recomendada desde sus inicios por el obispo, es designada a auxiliar al Padre Cornides en Ures donde se desempeñó durante diez años como ama de llaves hasta la muerte de este y es trasladada al pueblo donde radica el Padre Feliciano.

Matea al haber estado siempre involucrada en la vida religiosa, no tiene interés en las relaciones personales ni en el matrimonio, ya que ha consagrado su vida a su profesión. Por lo que, al llevar un modo de vida de este estilo, ella no ha logrado desarrollarse plenamente en otros ámbitos como lo sexual y social; por ello, tiene una visión distorsionada de estos y busca llenar estos aspectos con deseos hacia los sacerdotes con quienes han trabajado como el Padre Cornides al que recuerda como “una persona muy ocurrente”, lo cual hace entrever que existió una relación íntima con él. Por lo que se podría suponer, que en el momento donde se abre una relación con el Padre Feliciano, Matea ya había experimentado una situación similar en el pasado.

Es por ello, que, en la parte final de la trama con la muerte del Padre Feliciano, ella tiene una transformación radical en su personaje, al verse afectada por la muerte de este y con anterioridad del Padre Cornides. Por lo que toma el papel como sacerdotisa y juez de los habitantes del pueblo, -que con anterioridad el Padre Feliciano le había revelado los secretos de confesión de los feligreses-. Este cambio puede suponerse, que al perder dos figuras importantes religiosas en su vida tanto profesional como personal, ella decide tomar las riendas de su destino y aunque no lo logra con éxito, obtiene por un momento liberarse de la represión que ha tenido a lo largo de su vida al desenmascarar la doble moral que mantiene la iglesia y sus feligreses.

En tanto, el personaje del Padre Feliciano es un hombre de mediana edad que tiene aproximadamente cincuenta años, de tez morena, delgado, ojos cafés y cabello negro. Suele vestir por lo regular dentro de la Iglesia con los hábitos de sacerdote, que están

desgastados por el uso y fuera de ella, viste con ropa sobria y común. No se revela dentro del filme la vida anterior de la llegada de Matea del Padre Feliciano, pero se deja entrever que ha sido párroco del lugar durante mucho tiempo y ha logrado adaptarse a éste, pese a tener ideas poco conservadoras respecto a la iglesia y sus lujos. Además, él considera que las acciones de los sacerdotes y monjas no son trabajos que retribuyan directamente a la sociedad a comparación de los misioneros; igual exhibe que esta hastiado de sus habitantes conservadores, pero prefiere darles por su lado y decirles lo que quieren oír.

Del mismo modo, se aprecia que su carácter es amable y conciliador, hasta cierto punto, pasivo también por la edad y su enfermedad, del cual no puede costear su tratamiento y por lo tanto se auto medica, siendo esto peligroso. Con la llegada de Matea al pueblo, éste busca que ella se desarrolle en otros planos de su vida, al invitarla a que se exprese más informalmente con él y que haga una vida activa al incitarla a que acepte la invitación a salir del doctor Leonardo Saldívar, que le ha pedido permiso a éste para poder cortejarla, por lo que el Padre Feliciano busca tener consultas gratis -lo dice como broma para animarla-. Asimismo, busca que se relacione sin éxito con los demás miembros de la comunidad, quien, al verse amenazados ante la llegada de una extraña, la rechazan de su círculo social de un pueblo pequeño.

Dentro de este mundo, el padre es un personaje respetado y con autoridad, al cual los feligreses estiman. A lo contrario que se muestra en el desarrollo del filme, él se mantiene firme ante la tentación carnal que le es provocado por una feligresa. De igual forma, se muestra que si bien siente deseos por Matea no los muestra hasta que es encarado por los feligreses que han comenzado a verla como un peligro para el cura y su comunidad, y ante ello los encara desmintiendo los rumores que giran en torno en Matea e inclusive los reta a “exhibirlo” frente al obispo y que lo cambien de pueblo. Después de ello, el padre se libera de la carga de conciencia que su labor como párroco lo ha aquejado durante años y del que dirán, por lo que comienza una relación pasional con Matea. Finalmente, ante la indiferencia del pueblo ante el empeoro de su enfermedad él fallece y en acto de catarsis, ante toda la carga de ser el oyente de los pecados de los feligreses, se los revela a Matea como una forma de liberación.

### **Opinión de la crítica, ¿qué se ha escrito al respecto?**

Concerniente a la crítica generada de la película durante su estreno y de forma posterior, se puede mencionar las críticas, por ejemplo, de Gustavo García y Tomás Pérez Turrent. El primero, La crítica proviene del periódico *Uno más uno* en la sección *Butaca* del día 21 de marzo de 1983, en el que señalaba la censura que existió en la cinematografía nacional durante el lópezportillismo, que afectó directamente en cintas con un buen desarrollo y que lamentablemente ninguno de los cineastas repitió ese acierto, como es el caso de *Raíces de sangre* de Treviño, *Los indolentes* de Estrada, *La guerra santa* de Taboada, *El lugar sin límites* y *Cadena perpetua* de Ripstein.

En el caso de *La viuda negra*, mencionaba que uno de los factores de la censura fue la utilización de la obra teatral *Debiera haber obispas* de Rafael Solana, que, como caso similar de la película *Al filo del agua* de Rafael Corkidi -donde recordemos que Agustín Yáñez no le pareció la cinta-, al igual Rafael Solana vetaría la cinta, ya que en ese momento era subdirector de la productora Conacine en 1978. La película ya enlatada confirmaría la dictadura de un régimen cinematográfico, donde lo que no es política o moralmente correcto no pasaría a las salas de cine.

Sin duda fueron años difíciles: debieron serlo para que Arturo Ripstein eligiera la obra de teatro *Debiera haber obispas*, de Rafael Solana, como base para su película, y para que el proyecto, iniciado durante la titularidad en Conacine de Francisco del Villar (quien firma el guion), acabara siendo vetada por Solana, subdirector de la productora en 1978 (suerte parecida sufrió, por cuenta de Agustín Yáñez, la adaptación que Rafael Corkidi filmó de *Al filo del agua*, que no pasó ni cambiándole el título a *Deseos*). De ese veto arrancó el mito de *La viuda negra*: lo cierto es que Ripstein se había reivindicado de los pecados de *El Santo Oficio* y *Foxtrot* con *El lugar sin límites* y *Cadena perpetua*, que lo definían como un cineasta al borde de la madurez en momentos nada propicios (García, 1983).

En el caso de la crítica de Tomás Pérez Torrent realizada en el diario *El Universal* el 2 de septiembre de 1983 en su sección de *cinocrítica*, alude a la censura de la película *La viuda negra* como un acto de 'mojigatería selectiva' de las autoridades cinematográficas, ya que era contradictorio que en el mismo periodo censuraran una película de este estilo, puesto que había otras con mayores desnudos y palabras altisonantes. Asimismo, ponía una carta interesante en la mesa, del por qué existió la censura hacia este filme, la cual estaba vinculada con la idea de la sexualidad y la religión.

Las razones de esta prohibición: la mojigatería de las autoridades cinematográficas que podría calificarse como "mojigatería selectiva", puesto que en ese mismo periodo decenas de películas nacionales empleaban exclusivamente el desnudo, el silicón y la palabreja sin ningún problema. Quiere decir que una película con contenidos sexuales, eróticos o pornográficos es prohibible en cuanto va más allá de la masturbación complaciente, facilona e inofensiva. Está también, claro, aquello de que "ofende las creencias de la gran mayoría de los mexicanos" y por último el llamado "estilo personal de gobernar" (mientras yo esté esa película no sale). Veamos qué es lo que asustaba tanto y podía ofender a tantos mexicanos. Matea (Isela Vega) ha sido criada entre monjas y sacerdotes, moviéndose siempre entre el impulso y su represión. Recomendada por el obispo llega a la parroquia del padre Feliciano (Mario Almada) para ser su ama de llaves. Es un pueblo típico con personajes arquetípicos: el médico-boticario, el presidente municipal, el líder agrario, las beatas, las damas prominentes esposas de los hombres prominentes. Sus actividades son también típicas: ellos el dominó, ellas el chisme, la murmuración, el bordado del manto del Sagrado Corazón (Pérez, 1983).

Por último, otro aspecto interesante que menciona del filme es el humor que le impregna Ripstein a la trama, al poner hombres en el papel de las monjas que salen en el prólogo al inicio. Además de la relevancia que tiene el aspecto musical dentro de la misma, ya que sirven de realce irónico del director Arturo Ripstein. Pues, la misma está musicalizada al compás de las notas de Luís Alcaraz a cargo de Miguel Pous, que contienen las canciones 'Bonita', 'Viajera', 'Fruta verde', 'Muñequita de Esquire' y 'Sombra verde'. Finalmente, la opinión de Patricia Fernández de Ramirez en *El Día* el 1 de septiembre de 1983, abre la discusión del análisis de la película hacia el plano sexual y la doble moral que maneja la misma:

En *La viuda negra* las constantes temáticas de Arturo Ripstein toman contornos claros y tienden a constituirse plenamente en sus inquietudes formales. De esta manera, por ejemplo, las coordenadas morales de la intolerancia religiosa respecto a la natural manifestación sexual de Matea (Isela Vega) -una mujer crecida y educada entre curas y monjes- se expresa en esa atmósfera asfixiante que respira cuando cumple su castigo por transgresión Infantil contra los objetos de la liturgia, cuando reza, ya adolescente, para ver perdonados sus pecados que no son otra cosa que la aceptación sincera de su cuerpo o la agresión sexual contra el prejuicio machista. [...] Ripstein recurre al álbum fotográfico precisamente para acceder a la evolución de su personaje como ser humano sexualmente reprimido. En este mismo orden y de modo también sustancial, Ripstein recrea espacios como sitios contrastantes, lugar de pecado, lugar de castigo y purificación ante Dios. [...] A lo largo de la trama, *La viuda negra* se va constituyendo como una crítica corrosiva; no tanto a la abstracción de una iglesia católica entendida como institución represiva (como sucede primeramente) sino como una crítica ácida a lo concreto entendido como ambigüedad moral de los creyentes católicos -presentes en el filme- y que manejan los preceptos religiosos de la iglesia de acuerdo a sus intereses personales. Los espacios de transgresión resultan entonces ambivalentes tanto como las atmósferas o la villanía o bonanza de los personajes. Los villanos no son los pecadores perseguidos y acorralados en su Castillo de la pureza. Sino los perseguidores que se desentienden de sus graves

culpas (cuando dejan de ser secretos de confesión) y convierten en demencia las acusaciones y maldiciones de Matea (Fernández, 1983).

De este modo, Fernández terminaría señalando en su reseña que la cinta dirigida por Ripstein manejaba el sentido de la sexualidad como una crítica a la doble moral con la que se manejaban las personas religiosas y la institución católica. Lo cual, acabaría desencadenando en la protagonista, una represión que se transgrediría en los espacios de quienes la han orillado a actuar de esa manera, en este caso la iglesia. A la par que el padre Feliciano, que se encontraba reprimido, al tener que tolerar a los feligreses de los cuales siente desprecio, y que, al coincidir con Matea acaban por darse una libertad de sus ataduras sociales.

### **c) Llovizna (1977)**

#### **Ficha técnica, contexto de la obra y datos del director**

La película *Llovizna* de Sergio Olhovich fue filmada en 1977, la cual muestra durante una hora y veinte minutos un argumento basado en el cuento de Juan de la Cabada '*La llovizna*'. Esta obra fue producida por Conacine y Dasa Films con locaciones en Jilotepec y Oaxtepec, Morelos, así como el entonces Distrito Federal en los Estudios Churubusco. Cuenta con la participación de Rosalío Solano en fotografía, Raúl Lavista en la dirección musical y guion del mismo director. Su estreno fue el 29 de junio de 1978 en los cines Géminis I, Vicente Guerrero, Carrusel, Olimpia y Las Alamedas II con una duración de tres semanas en cartelera.<sup>21</sup>

Olhovich, un director comprometido con el cine de crítica social en *Llovizna* y en toda su obra filmográfica, se le puede observar al igual que otros cineastas, asociar sus largometrajes con obras literarias. En este caso, él retoma un cuento de Juan de la Cabada del mismo nombre. Filmada a inicios del sexenio de José López Portillo, la cinta aun conserva el contrato firmado del periodo de Rodolfo Echeverría -titular del banco cinematográfico-, donde se tuvo mayor apoyo al cine nacional a comparación del

---

<sup>21</sup> Información recopilada del expediente A-01236 del Centro de Documentación e Información. Fichas de filmes nacionales, de la Cineteca Nacional.

siguiente mandato, donde Margarita López Portillo (hermana del presidente) limitaría y censuraría a los directores y sus cintas, como se menciona en la siguiente entrevista realizada al cineasta.

Luego vino el cambio en 1976, cuando llegó la señora Margarita López Portillo, hermana del presidente que sucedió a Echeverría; una mujer que era exactamente todo lo contrario a Rodolfo Echeverría y le dio en la torre al cine. Metió al 'bote' a varios cineastas. A mí me persiguió, siendo una época en la que me tuve que esconder, porque había una orden de arresto contra mí, todo por hacer una película. Sin embargo en 1977 todavía logré hacer 'Llovizna', con un contrato que todavía tenía firmado en la época de Echeverría y se me respetó. Era sobre un cuento de Juan de la Cabada (De la Cruz, 2020, p.153).

Otro punto a subrayar del periodo en que se filma *Llovizna*, es el poder que cobra la producción fílmica del Estado a partir de Conacine, Conacite I y II; es ahí que Olhovich junto con otros nuevos directores ven una oportunidad de crear un cine diferente al asociarse con estas instituciones gubernamentales en conjunto con sus empresas cinematográficas. Asimismo, estos cineastas se ven influenciados por la *Nueva ola francesa*, el cine italiano y el inglés, para crear temáticas diferentes al cine habitual en México. Esto en gran medida, tiene que ver con su experiencia familiar, vivencial y en algunos casos con los estudios que realizan en cinematografía fuera del país, ya que en ese momento no se contaba con escuelas de cine, así como su formación en otras áreas como el teatro les permitió adentrarse en la industria cinematográfica.

Este es el caso de Sergio Olhovich Greene, que nació en 1941 en las Indias Holandesas, hijo de padre ruso y madre mexicana. Durante sus primeros años, vivió fuera del país y regresó para estudiar la secundaria en la Escuela de la Ciudad de México y posteriormente en la Escuela Nacional Preparatoria 6 de la UNAM. De 1957 a 1961, estudió dirección teatral con Seki Sano, quien era actor y coreógrafo, para después estudiar psicología en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, donde abandonaría sus estudios al obtener una beca para estudiar cine en Moscú. La formación de Olhovich como cineasta partió de su formación en el Instituto Estatal de Cinematografía de Moscú, donde aprendió el idioma y estudió durante ocho años, por la falta de oportunidades para desarrollarse como cineasta en México, como él lo menciona:

Cuando decidí salir del país lo hice por una razón muy sencilla: era muy difícil entrar a la industria cinematográfica, que constituía un coto cerradísimo. No existía el CUEC ni el súper 8 ni ningún cine desarrollado. Era la industria y punto. La Industria con mayúscula, y además resultaba inexpugnable. Solicité beca en varios países y me la concedieron en Rusia. Tuve suerte porque ahí hay grandes tradiciones cinematográficas, realmente muy antiguas (Cineteca Nacional, 2014, p.14-15).

Al regresar a México en 1969, impartió clases en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) (actualmente la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas o ENAC) de la UNAM, así como en la Universidad Iberoamericana. Asimismo, formó con otras personas Cinematográfica Marco Polo S.A, entre ellas Fernando Gonzalo Martínez, Juan Manuel Torres, Jorge Fons, Jaime Humberto Hermosillo, Felipe Cazals, Paul Leduc, Alberto Issac y Pepe Estrada, ya que no podían ingresar al sindicato y producir cine, para después formar parte de Dasa Films S.A.

Después de haber pasado sus primeros años de formación en la realización de cortometrajes, como *El río Moscú en invierno* (1962), *La muerte de Artemio Cruz* (1965) y *Llovizna* (1968) (que realiza en Rusia y adapta como filme en México); finalmente, en 1971 realiza su primer largometraje *Muñeca Reina*, la cual es una adaptación del cuento de Carlos Fuentes. Su producción fílmica durante los setenta estuvo comprendida de las siguientes obras: *Muñeca Reina y Evasión* (1971), *La casa del sur y El encuentro de un hombre solo* (1972), *Coronación* (1975), *Llovizna* (1977) y *El infierno de todos tan temido* (1979).

### **Relación con las obras escritas y comparativa con los filmes**

El cuento “*La llovizna*” por Juan de la Cabada fue publicado por primera vez en la *Revista Mexicana de Cultura*, el 29 de junio de 1952. Por otra parte, la película que lleva el mismo nombre fue dirigida por Sergio Olhovich en 1978. La obra de la Cabada, que ha sido publicada en otras obras del mismo autor como *La conjura y otros cuentos*, *Antología de cuentos de Juan de la Cabada*, así también en *El cuento mexicano* (1964) de Emmanuel Carballo. En el caso de *Antología de cuentos* de 1970, Margarita León Vega señala un aspecto interesante de la literatura de la Cabada en la que hace hincapié la presentación del libro:

La antología de 1970 —en la que nos basaremos—, incluye una “Presentación” de Ermilo Abreu Gómez, en la cual señala que Juan de la Cabada pertenece a los cultivadores del cuento popular el cual “Siempre trata de evocar los problemas de las zonas desamparadas del campo, del taller o del vecindario urbano. Se diría que define su estructura dentro del predio de una clase social, herida muchas veces por la arbitrariedad y el predominio de una familia de mercaderes” [...] sus protagonistas, “ofrecen matices y pormenores que los diferencian y los separan... el habla, el vestido, la manera de actuar y de conducirse ante la vida y el peligro son inconfundibles en cada tipo” (León, 2017, p.32).

En este aspecto, tanto él como Sergio Olhovich tienen un punto en común, crear tanto un cine como literatura enfocado a la crítica social que aspira a concientizar de su entorno tanto al lector como al espectador, es decir, que conservan una mirada humanista en sus trabajos. Un punto importante a destacar de Juan de la Cabada, es que a la par de los demás personajes que se describen en esta investigación, también forma parte de la conexión de las obras literarias y el cine, al participar como guionista, adaptador y extra. En su trabajo cinematográfico se puede destacar su participación en *La ilusión viaja en tranvía* (1954), *Canasta de cuentos mexicanos* (1955), *Maratón de baile* (1957), *Las señoritas Vivanco* (1958), *La tijera de Oro* (1958), *El brazo fuerte* (1958), *Sonatas o Aventuras del Marqués de Bradomín* (1959), *Simitrío* (1960), *Lola de mi vida* (1965) que forma parte de las historias de *Amor, Amor, Amor* -que compitió en el Primer Concurso de Cine Experimental de 1964-1965-, *La chamuscada o Tierra y libertad* (1971), *Calzonzin inspector* (1974) y *Las fuerzas vivas* (1975).

Tanto en *La ilusión viaja en tranvía*, *El brazo fuerte* y *Sonatas o Aventuras del Marqués de Bradomín*, compartiría guion con José Revueltas. Tanto de la Cabada como Revueltas, -que mantendrán lo largo de su vida una activa participación en los movimientos políticos y sociales, además de una admiración mutua-; ambos en sus escritos y guiones cinematográficos mantienen una conexión con una concepción del mundo indígena, del explotado y de quienes la sociedad ha tratado de invisibilizar en espacios tanto rurales como urbanos. Y precisamente es Revueltas, que señala a los escritos de la Cabada en una atmósfera extemporánea de su época, donde es capaz de vislumbrar los aspectos anteriormente mencionados al ser ‘un escritor incómodo’.

De la Cabada afirma hallarse en ese sitio rarificado de la atmósfera donde se colocan los escritos extemporáneos, es decir, los que se empeñan de un modo conciente por no dejar

nunca de ser *ex-temporáneos*. Son muy pocos los que están en esa atmósfera. En realidad, dice Juan, los únicos somos él y yo. Tiene razón. Haya ese escritor incómodo. El escritor que se siente incómodo en todo lugar e incomoda a todos en todos los lugares. [...] Haría también un cine maravilloso. Tiene la mirada, sabe ver. Las historias de cine que inventa cuando cuenta, son ya desde el primer instante, una película oral. Imaginativas, chispeantes, relampagueantes, vivas, se desarrollan ante los ojos de quienes escuchan como una estructura cinematográfica maciza, bien organizada y construida, llena de ingenio y situaciones descubiertos con toda exactitud (Revueltas, 1968, p.2).

Como resultado de este bagaje vivencial, cinematográfico y literato de Juan de la Cabada, en el cuento *Llovizna* de 1952, se describe a la par de la película un grado de suspenso y ambigüedad, por lo que a lo largo de ambas obras se pueden observar algunas acciones que van a realizar los personajes. Este, pese a ser breve, cuenta con los elementos para identificar la situación en que desarrolla la historia y deja el final a una situación abierta. En ambos casos, se desarrollan las tramas en un viaje compartido, que entre diálogos de los campesinos y Eduardo se crea un juego de la imaginación, donde en el caso de la cinta la paranoia hace que tenga un desenlace distinto al del cuento.

El cuento describe al personaje principal -sin nombre- como un hombre que está narrando un suceso personal y que no logra recordar de forma lineal o concreta, acerca del encuentro que tuvo con unos albañiles en un trayecto que hacía en su automóvil y la situación incómoda que vivió con ellos, debido a la imprudencia del padre de los albañiles. Dentro del cuento, el padre de ellos insiste en que responda el personaje principal algunas preguntas, como -esta agüita no entrara ni siquiera cuatro dedos dentro de la tierra, ¿verdad, patrón?; ni dos dedos, ni dos dedos, ¿no cree, patrón?; ni tantito así, ¿eh patroncito?; pos ni tantito, ni tantito puede ser... ¿verdad, señor? En ese sentido, se puede observar que dentro el cuento también se muestra el clasismo y prejuicio del personaje principal al referirse a ellos despectivamente, al mencionar que ellos utilizan un 'lenguaje de retruécanos y con la misma cantaleta', además de que muestran un silencio incomodo: 'Y en adelante se pertrecharon en un mutismo empecinado. Nada de una risa, ni la menor muestra de expansión, de franqueza propia de habitantes de otras tierras, sino el mutismo ese que impone zozobras, desconfianzas, sospechas o doblega, deprime, aplasta el ánimo'.

Por otra parte, en la película se busca extender la historia y se llenan vacíos para situar el filme en la década de los setenta para mostrar una visión diferente del cuento, en donde solo retoma la base de este para desarrollar su propia historia; además de agregar un desarrollo de los campesinos y del personaje principal de Eduardo en la introducción de la cinta. De igual manera, existe la constante en ambas obras de la visión clasista y prejuiciosa del protagonista, así como la pobreza, marginación e indiferencia que se les da a los campesinos. Es así, que Sergio Olhovich maneja la cuestión sonora para hacer hincapié en la otredad que representan los campesinos o albañiles, al poner la mayoría de sus diálogos en náhuatl, resaltando la incomodidad de Eduardo al escucharlos -y que al igual que en el cuento- resalta como un elemento que da pie para desconfiar de ellos, y en el caso de la película hace caer al personaje en un estado paranoico.

### **Análisis general de la película**

La cinta se desarrolla en un inicio en una serie de elipsis -en un inicio- que muestran la historia en torno a Eduardo y cuatro albañiles que se entrecruzan en circunstancias fuera de su cotidianidad. En la primera historia se muestra al protagonista -quien es clasista, inseguro, paranoico-, el cual es un agente de una empresa de automóviles, de clase media que vive en Ciudad Satélite y se encuentra casado con Patricia, los cuales tienen una hija de siete años. Éste aprovecha el viaje de trabajo -en el cual tiene que cobrar cien mil pesos- que tiene que realizar a la provincia el fin de semana para ir acompañado de su amante Luisa Fernanda. Tras una discusión entre ambos, este se queda solo y decide regresar con antelación al Distrito Federal.

En la segunda historia, se muestra en primera instancia un velorio de una comunidad indígena, en el cual una niña fallecida se encuentra en el interior de una casa construida de madera. En esta parte, se deduce que es la niña alcanzada por las balas en un fuego cruzado -que hacen mención en la historia inicial de Eduardo-. Fuera de la casa, se muestran a cuatro hombres decaídos hablando y bebiendo. Después del entierro, los albañiles tienen que regresar a la ciudad, ya que mañana tienen que trabajar en la construcción y se despiden de sus familiares.

Ambas historias se entrelazan en el momento que Eduardo en el camino tras fallar su combi, se encuentra con estos cuatro albañiles que lo ayudan y quienes han perdido su camión para regresar a la ciudad. Quienes insistentemente le dicen: “Patrón, tenemos de necesidad de ir a México, [...] ... ya no pasan camiones. [...] Patrón, llévanos... por favor. [...] Sólo somos albañiles... (Llovizna, 1977). Eduardo al verse comprometido a ayudarlos de vuelta, empieza a tener momentos paranoicos al temer ser asaltado por ellos, y en la recurrente pregunta que el padre de los albañiles le hace a Eduardo: “¿Verdad, patrón, que esta agüita no entra más de dos dedos debajo de la tierra? ¿verdad que no, patrón? Esto hace que pierda el control de sus emociones y los asesina, dejando los cadáveres en la carretera.

Finalmente, regresa con su familia y da el dinero en su empleo, teniendo una crisis de conciencia momentánea, hasta que recuerda que solo eran unos ‘indios’. La riqueza y la contradicción de ambos contextos permite analizar el papel de Eduardo, que representa a la clase media aspiracional y clasista con sus prejuicios hacia los campesinos e indígenas. Los campesinos, por otro lado, muestran las consecuencias de la polarización en una sociedad que los ha ignorado.

Ciertamente, *Llovizna* nos lleva a reflexionar el contexto mexicano en ese momento, sobre todo en las desigualdades sociales que se ven marcadas en la cinta; como el racismo y clasismo de Eduardo, que pide en una escena que expulsen a la mujer que pide limosna, ya que le causa repulsión; o la forma en que trata a los niños -que evidentemente son pobres- que limpian su parabrisas; o la forma en que observa y reacciona a los indígenas que resulta a la vez irónico. Por una parte, en la escena donde Luisa le pide ver a los ‘indios danzantes’, los ve como un espectáculo donde se le ve incluso ‘bailando’ como ellos y, por otro lado, los ‘indios reales’ los rechaza y discrimina, al verlos como ladrones, asesinos que se burlan de él en una lengua que desconoce y solo en su mente él traduce sus palabras como insultos que refuerzan sus inseguridades.

A su vez, la condición aspiracional y ‘clase mediera’ que maneja -el cual busca reflejar como un estereotipo de este sector social-, hace que se muestre como un padre y esposo

intachable con una posición económica que le permite viajar a Europa -claro, si llega a cobrar el dinero que se encarga y del que pende su estilo de vida-, además de haga énfasis que su familia esta por encima de todo... Aunque tenga una amante con la cual se muestra tibio respecto a su divorcio y la hace sentir como una segunda opción, hasta que ella lo confronta y abandona. Esta postura de falsa superioridad es minimizada en varias ocasiones por su jefe que no deja de menospreciarlo, además de recordarle su posición como solo 'un mal vendedor' indeciso y sin voluntad. Todas estas opiniones sobre él recaen en Eduardo y refuerzan sus inseguridades, que terminan por ocasionar, no justificar, el asesinato de los albañiles.

Los albañiles, por otro lado, son la contraparte de la historia y del personaje de Eduardo, al representar al sector vulnerable de esta sociedad que los ha invisibilizado desde la época de la conquista, ya que siempre ha sido un tercero que habla por ellos, a través de las crónicas, de las memorias de los conquistadores -y que Olhovich reafirma al poner este tema como fondo en el programa de *La hora nacional* que se escucha en la radio de la combi mientras viajan-. El padre y sus hijos, que ya habían pasado el infortunio de perder a su hermana e hija -que es de la misma edad que la hija de Eduardo-, al ser alcanzada por las balas en un tiroteo junto con su madre; al final son envueltos en otro asesinato, en el que solo su padre sobreviviría. La impunidad e indiferencia con la que se maneja la noticia de la muerte de la niña desde el inicio, donde Eduardo pasa de largo la noticia dos veces -en la radio y en el periódico-, muestra el poco grado de sensibilidad de la sociedad ante los asesinatos de indígenas, que, si bien son primera plana, acaban siendo 'unos indios, algo que no vale la pena recordar' (Llovizna, 1977) como señala el protagonista en el diálogo final de la película.

Así pues, estos indios que Eduardo ve como una amenaza por ser pobres, si bien se muestran en el filme como parte de la estructura social más vulnerable, también los posiciona como el sostén de esta urbe en la que Eduardo vive, ya que son ellos quienes construyen sus edificios, y que no tienen tiempo para vivir su duelo, pues de lo contrario serían despedidos. Asimismo, son este grupo que son desplazados por su lengua materna -náhuatl-, visto como el problema principal, ya que desata las inseguridades del

protagonista. El conflicto que desata el lenguaje, el desconocimiento del otro y su cultura hace que el tema del racismo sea notorio en el filme. Maximiliano Reyes, en su vídeo acerca de la película y el Portillismo, establece una comparativa interesante de como se maneja una situación similar en la cinta *Los Caifanes* de Juan Ibáñez y la dinámica que hubiese tornado si en vez de náhuatl hubieran hablado un idioma extranjero:

(...) aquí de manera subliminal Sergio Olhovich implanta a un personaje racista que le causa terror el lenguaje ajeno al suyo. Pero, tratándose de indígenas ¿se imaginan la misma situación, pero los albañiles hablando inglés, ruso o francés? ¿como sería la dinámica en este caso? ¿para él representaría un problema? [...] En 1967 aparece la cinta *Los Caifanes*, escrita por Carlos Fuentes y dirigida por Juan Ibáñez, en la que una pareja de enamorados se escapa de sus amistades y se refugian en un auto para tener algo de intimidad. Ellos creen que el auto está abandonado por como luce, pero cuando llega el dueño habla con ellos, reúne a sus amigos y deciden llevarlos consigo. En ningún momento se les cruza por la mente a los Caifanes que la distinguida pareja de clase media-alta podría hacerles algo. Luego de que él nota que uno de los chicos precisamente 'El estilos' es interpretado por Oscar Chávez, es un auténtico seductor, el caballero quiere irse con la chica y aprovecha que paran en una gasolinera para querer irse del lugar. La chica se siente avergonzada y él nota que los están mirando y escuchando, por lo que decide hablar en inglés y que ellos no se enteren de lo que hablan. Esto hace sentir mal a los Caifanes quienes observan en silencio (Maximiliano Reyes, 2020).

En definitiva, esta construcción social de la dominación del lenguaje extranjero como muestra de una 'civilización superior', denota el malinchismo que se representa a través del lenguaje, que dentro del contexto mexicano es 'bien visto', pero no sucedió en *Llovizna*. La película nos hace reflexionar en otro punto interesante, en un México que se osa de ser país incluyente con miras al futuro, donde 'La solución somos todos'<sup>22</sup> como lo indica el cartel que aparece en una de las escenas más importantes; y, que, contradictoriamente no lo reflejaba, al tener a tres indígenas muertos por un hombre que los había asesinado -en parte- por la falta de comunicación entre lo que creía escuchar y lo que realmente hablaban los albañiles. Esto ocasionado por sus prejuicios y temores

---

<sup>22</sup> El lema 'La solución somos todos' fue usada durante la campaña del entonces candidato oficialista -y único- José López Portillo en las elecciones de 1976. De acuerdo con Rigoberto Ocampo Alcántara, esta frase representaba el momento, porque 'era el autoritarismo mexicano: ni el PAN postuló candidato. La frase ocultó la ausencia de pluralismo en México. Eran los setenta. "Todos" quiso enmascarar el autoritarismo. La sucesión presidencial era parte del autoritarismo. La cultura política era parroquial y de súbdito' (Ocampo,2017). Irónicamente, este lema sería cambiado por las personas a 'la corrupción somos todos', como una forma de ridiculizar la figura del entonces presidente y de las acciones de este, en medio de una crisis económica y de corrupción.

raciales, donde la lengua náhuatl acaba representando un símbolo de atraso, ignorancia, peligro, y el español se vuelve una lengua de élite, una lengua impositiva, que de no ser usada puede traer consecuencias fatales.

### **Opinión de la crítica, ¿qué se ha escrito al respecto?**

Algunas de las críticas generadas hacia la película durante su momento -más allá que varias realicen una sinopsis de la obra-, destacaron varios puntos interesantes en torno al filme; estas son resultado de su tiempo y la visión del espectador, los cuales buscan generar una opinión -podría decirse informada- en el lector. Especialmente existen tres críticas que sobresalen dentro de los archivos proporcionados por la Cineteca Nacional, entre los que se encuentran los de Eduardo de la Vega Alfaro, Patricia Cabrera y un autor anónimo. Cabe destacar que estas críticas fueron emitidas durante la época -y no durante un lapso posterior-, además de señalar de forma puntual aspectos técnicos de la obra, así como el desarrollo del guion. Sin embargo, como cualquier otra crítica no está exenta a las opiniones y percepciones personales.

En el caso de Eduardo de la Vega Alfaro, en la sección de *Butaca* del periódico *Uno más Uno* del 11 de julio de 1978, hace una serie de observaciones negativas hacia el filme, al mencionar que Sergio Olhovich no terminaba por cimentar su posicionamiento social en la cinta o lo que él llama 'sus obsesiones en el terreno cinematográfico y sus preocupaciones en el terreno sociopolítico' -al igual que en las anteriores películas que ha filmado-. Para ello, cita las películas de *Muñeca reina*, *El encuentro de un hombre solo*, *La casa del sur* y *Coronación*. En el caso de *Llovizna*, destacaba que ya existe una polarización de dos clases y grupos étnicos dentro de la película, lo cual esto permite que no haya ningún intento de comunicación entre ambos. Sin embargo, no es suficiente.

Pero el hecho de que ahora la alegoría sea clara, no es suficiente. Al lado de indudables méritos (como las escenas del entierro, como casi todas las escenas del interior de la camioneta, o como los *flash backs* en los que la cámara asume la visión del protagonista) se encuentran enormes errores de realización y muchos momentos de profunda debilidad que actúan en contra del filme y del realizador. El trazo superficial y anecdótico de los personajes, las situaciones meramente circunstanciales en que se desarrolla el drama, el empleo constante de la voz en off y el mismo asesinato de los campesinos, hacen que *Llovizna* se derrumbe estrepitosamente, quedando el asesinato como un problema de conciencia individual. Cierta mezquina publicidad ha afirmado que *Llovizna* "es una película que puede

salvarle la vida". Viendo los resultados en pantalla nosotros nos preguntamos: ¿Es que después de ver esta cinta, los pequeño-burgueses ya no van a dar "aventones" en la carretera, por temor a que asesinen a sus acompañantes?, o en su defecto, ¿después de ver *Llovizna*, los campesinos ya no pedirán "aventones" por miedo a ser asesinados? (De la Vega, 1978).

La siguiente crítica de Patricia Cabrera es más completa al señalar la obra de Juan de la Cabada como parte de la estructura del guion de la película, donde es posible enriquecer a la obra misma con ese referente literario. Así también, la autora menciona que la adaptación podía resultar una limitante en cuanto a su estructura, por lo que es necesario llenar esos 'vacíos' de los planos y los personajes. Por lo que realizó un comentario favorable a Olhovich, -que desde su punto de vista- resolvió favorablemente esta situación, al retomar los aspectos más importantes del cuento, como la condición psicológica del personaje principal, así como la noción de las clases sociales.

La confrontación de ideologías más que de clases sociales en el sentido estricto del término que surge a partir del fortuito encuentro del protagonista con unos campesinos que vienen a trabajar como albañiles al Distrito Federal, es la más importante aportación de Olhovich. Porque está claro que el protagonista, con todo y ser un empleado bien pagado, y que no tenga para nada conciencia de ser trabajador, no es menos humillado y explotado por los patrones que los peones. Lo más odioso en él es que desprecia a los otros por su pobreza y su origen indígena, hasta el grado de matarlos sin razón, simplemente porque la sola presencia muda de estos constituye una amenaza que él supone de clase. Si el film se limitara a retratar lo anterior no superaría al anecdotismo. Pero al situarlo en el contexto mexicano, con sus policías corruptos, *La Hora Nacional* transmitiendo propósitos, los retenes militares en las carreteras, todo lo que es México en estos momentos, el cineasta muestra un panorama más amplio de la sociedad mexicana, de sus contrastes. Inclusive es tan claro el contraste que en las secuencias que corresponden a la vida miserable de los campesinos, la luminosidad de la fotografía cambia, y ni siquiera hay traducción de lo que estos hablan en náhuatl, porque es precisamente la incomunicación entre los mexicanos de indistintos estratos sociales la que interesa evidenciar (Cabrera, 1978).

Cabrera señalaba que esto no hubiera sido posible sin la ayuda actoral de Aarón Hernán en el papel principal, ya que logró proyectar partes de la personalidad de Eduardo: su mediocre personalidad, el miedo a los indígenas, la farsa de vida amorosa que lleva tanto con su amante y su esposa, y el estereotipo de hombre de clase media. Igual reconoció la producción estética de la cinta, por ejemplo, en el plano donde se ve el entierro de la niña asesinada, así como la actitud inexpresiva de los campesinos. Finalmente,

argumentaba que se podía hacer un cine de calidad vinculado con la realidad, el cual es necesario apoyar.

En el caso del autor anónimo, la nota proviene de un boletín de Azteca Films, Inc. con fecha de la semana del 24 al 29 de octubre de 1983, donde se exhibía a la cinta como un 'súper estreno de Halloween', además de que definía a la película como 'espeluznante y de súper miedo', como se muestra en el pequeño anuncio:

La tradicional fiesta de brujas "Halloween", trae a la pantalla la cinta mas espeluznante del cine mexicano, "Llovizna". Una película que reta al espectador a verla de principio a fin sin perder su capacidad para soportar el terror. Para quienes gustan del genero de películas de suspenso... de intranquilidad y de angustia, "Llovizna" será muy de su gusto. Imagínese usted viajar de noche, lloviendo y en una carretera solitaria y de pronto ver anuncios que digan: Disminuya su Velocidad; Hay Sangre en la Carretera... Despacio, Hay Cuatro Cadáveres en la Carretera. Precaucion, Asesinato a 500 Metros. Lo mejor es disminuir la velocidad y detenerse a ver "Llovizna", una película que puede salvarle la vida. Estreno de SUPER MIEDO, Miercoles 26 de Octubre en su cine o autocinema favorito (Azteca Films Inc., 1983).

Si bien, la cinta puede crear cierto suspenso, el autor de esta pequeña sinopsis se alejaba totalmente de la idea de la película e incluso agrega partes que no se mencionan en esta como: 'Disminuya su Velocidad; Hay Sangre en la Carretera... Despacio, Hay Cuatro Cadáveres en la Carretera. Precaución, Asesinato a 500 Metros'; esto quizá con la finalidad de atraer al público con este pequeño escrito. Una referencia interesante que nos muestra este boletín y que podría explicar el desacierto en esta descripción de *Llovizna*, es que la mayoría de sus colaboraciones en la redacción de las noticias, sinopsis y críticas que se emiten son por parte de los propios lectores, como se puede observar en las demás notas que anuncian, -como en la crítica de '*Como si fuéramos novios*' donde participan Pedrito Fernández y Ana Patricia Rojo, o donde buscan dobles del cine de oro mexicano-, ya que al ser publicados, la casa productora les otorga premios, como la misma señala en su anuncio donde solicita colaboraciones.

Si Ud. vá al cine, seguramente tiene sus propias opiniones de las películas que vé y Azteca Films, Inc. tiene interés en saber sus comentarios o críticas de las películas que distribuye. ¿Por qué no nos envía estos comentarios o criticas? Si se publican en este Boletín usted ganará atractivos premios. Sea nuestro colaborador. Envíe hoy mismo sus criticas a AZTECA FILMS, Inc., 555 N. La Brea, Hollywood, CA 90036. Estas pueden ser unas

cuantas líneas, o bien un pequeño artículo. De antemano, gracias por su colaboración (Azteca Films Inc., 1983).

Más allá del desacierto o la intencionalidad de escribir la sinopsis de la película con la finalidad de que 'encajara' con la temática de terror por la cercana festividad de Halloween, la nota nos deja entrever otra perspectiva de como se observaba la película. Donde en vez de causar indignación, la trama fue calificada como objeto de terror, angustia, intranquilidad, pero sobre todo 'morbo' al mencionar que existía sangre y cadáveres -que en realidad no pasa de dos minutos la escena donde sucede-, y pasa a segundo plano la problemática social en la que se centra el filme. El final de la sinopsis nos hace reflexionar un punto interesante, al hacer énfasis que verla 'puede salvarle la vida'; esta frase muestra un claro clasismo hacia los albañiles que también protagonizan la película y son el objeto de temor del personaje protagónico, al encasillarlos como 'los villanos de la historia'.

Por consiguiente, abordar el cine como una fuente para la comprensión de un momento histórico y hacer de su utilización parte central de la investigación, muestra la relevancia que cobra la imagen en movimiento y el discurso que conlleva en una sociedad que ha pasado de prácticas tradicionales a unos de mayor apertura. Esto también se ve reflejado en las nuevas dinámicas que se desarrollan en su vida diaria, así como sus formas de expresión. Al mismo tiempo, su empleo para la percepción e interpretación del pasado genera una lectura que busca explicar el contexto de la obra, así como el lenguaje que usa, la interpretación que se ha hecho durante su momento y tiempo después. Lo cual, hace que el historiador tenga un panorama completo del filme, pero también de la sociedad que lo produce, representa e incorpora en su cotidianidad.

En el caso particular de la investigación, estas películas si bien representaron un momento en la cinematografía el cual pasaba por un momento de 'apertura', al mismo tiempo mostraron una fractura de lo que está aconteciendo en la sociedad mexicana al señalar nuevas problemáticas en los filmes, como el clasismo, racismo, la violencia que se ejerce en el Estado, así como entre las personas, la nueva relación que existe con el cuerpo humano y la sexualidad. En ellas, también se visibiliza un nuevo discurso

cinematográfico, acorde a las nuevas tendencias y que busca generar a una crítica social desde diversos enfoques. *El Apando*, *La viuda negra* y *Llovizna* en ese sentido aportaron una diferente mirada de un momento en el que el país transitaba cambios sociales violentos, visibilizando al espectador problemáticas y una reflexión acerca de lo anteriormente visto en la sala de cine.

## Conclusiones

Las transformaciones cinematográficas entre 1971 y 1976 constituyeron para el gobierno de Luis Echeverría una posibilidad de mostrar los cambios que buscaba difundir en su 'apertura cinematográfica'. En ese sentido, una parte de las películas proyectadas durante este tiempo fueron financiadas por el Estado. Sin embargo, en estos cambios que buscaron proyectar un país de progreso y modernidad, no todos los cineastas se apegaron a las normas establecidas. Por lo que varios de ellos en sus obras plasmaron críticas al Estado y la sociedad, así como cambios en las estructuras familiares, todo esto como una reacción al sistema tradicionalista mexicano. Por tanto, una parte de ese cine constituyó un reflejo de esa realidad 'incómoda', en donde el Estado mediante algunos mecanismos de control, censuraría o limitaría la difusión de estas cintas. Entre ellos, destacaron los filmes analizados en esta investigación. -*El Apando, La viuda negra y Llovizna*-, ya que en ellos se abordaría tanto de forma explícita o implícita temáticas relacionadas a los nuevos cambios sociales.

Como respuesta a esta problemática, se examinó a partir de la condición histórica la relevancia de la cinematografía del periodo para comprender las transiciones sociales en la década de los setenta en México, y así poder identificar a partir de acontecimientos clave en aspectos sociales, económicos y culturales -a nivel nacional como global-, cómo se representaron y manejaron sus discursos en las películas. En esa misma línea, la reconfiguración del sistema mexicano -que como consecuencia de los movimientos sociales de la década de los sesenta y los eventos del 2 de octubre de 1968-, tuvo que recurrir a una supuesta 'apertura democrática' que solo quedó en el discurso y que estableció un preámbulo a la sociedad mexicana moderna, donde se le comenzaría a dar voz y participación en los espacios públicos y políticos.

Estos cambios estructurales que se reflejaron en el ámbito social y cultural, a la par se manifestaron a través de los medios de comunicación -como la prensa, radio, televisión y cine-, los cuales se encontraban monopolizados y subordinados bajo las órdenes del gobierno. Si bien estos medios manejaron la opinión pública de la sociedad mexicana,

ésta empezaba a encontrar otras formas de interactuar lejos de su injerencia. Ejemplo de ello fueron los nuevos medios disidentes que no estaban sujetos a estas normas, que en el caso del cine se evidenciaría a través del cine independiente o de 8 mm, los cuales mostrarían nuevas propuestas creativas y el otro lado del sistema, como el caso de los registros fílmicos de 1968.

De tal forma, que el cine que se había posicionado como un medio aleccionador y formador del ser mexicano y su entorno comenzaba a renovarse. Así pues, se exploró el papel de las instituciones financiadas por el Estado que iniciaron con la formación y preservación cinematográfica en México, como el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), la Filmoteca UNAM de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC). Asimismo, se señaló la importancia de los cineclubes como iniciadores de esta instrucción cinematográfica, así como el movimiento cinematográfico del súper 8 y las tendencias cinematográficas extranjeras que influyeron notablemente en los cineastas de esa generación.

A partir de este contexto se pudo reafirmar la función que cumple el Estado en este momento, al generar nuevas formas de producción, distribución y exhibición en lo que se denominó como 'apertura cinematográfica' a cargo de Rodolfo Echeverría, pues permitieron que la industria tomara un segundo aire. En esta intervención estatal, si bien se buscaba una reactivación económica de una industria que fue de las más importantes décadas atrás, también se fortaleció en el sentido creativo y de crítica social que provino de una nueva ola de cineastas; los cuales generaron las bases de un nuevo cine en una sociedad de ruptura, que históricamente -a partir de la historia cultural, conceptual y visual- cobra relevancia abordar a través del cine.

Esta comunidad cinematográfica mantendría una estrecha relación con la literatura de estas décadas -como la literatura de la onda y el boom latinoamericano-, por lo que sus muchas de sus cintas estuvieron basadas en las obras escritas de estas corrientes. Esta dupla entre los escritores y cineastas, propondría una nueva forma de ver tanto al cine

como a la literatura, evidenciándose en los diálogos y guiones adaptados. Todo ello forjaría una nueva contracultura que giraba en una sociedad completamente distinta, que comprendía los códigos y cambios sociales. Por consiguiente, el corpus filmico de esta investigación se encontró fuertemente vinculado a estos procesos.

Al problematizar la función de la imagen y del análisis que se desprende al observar estas películas desde una perspectiva histórica, se pueden generar nuevos cuestionamientos respecto a la sociedad de un momento determinado. Esto no tan solo en la primera impresión de lo que miramos, si no de lo que existe más allá de lo evidente. Es por eso, que películas como *El Apando* (1975) de Felipe Cazals, *La viuda negra* (1977) de Arturo Ripstein y *Llovizna* (1978) de Sergio Olhovich, cobran una gran importancia en esta investigación, pues visibilizan mediante su lectura una interpretación del cineasta ante el orbe en que se desarrolla la cinta, así como su crítica que va acompañada de ciertas intencionalidades hacia el espectador.

Por esta razón, el alcance de este tipo de investigaciones tiene relevancia en un momento en que los medios de comunicación se basan en difundir contenido en gran medida mediante lo visual, pues a partir de la imagen se puede dar testimonio de un acontecimiento social, de la formación de estereotipos y, sobre todo del impacto que tiene en este caso el cine para mostrar una parte de la realidad. Es necesario tener presente, que, dentro de este trabajo, la labor documental, hemerográfica, filmográfica y bibliográfica tomaron un papel primordial en un momento donde el encierro por la pandemia de Covid19 que se suscito durante este tiempo cerró archivos y bibliotecas físicas. Por consiguiente, se hizo posible que se fortalecieran nuevas formas de búsqueda de información e investigación digital.

Esto permitió conocer a partir de la interdisciplinariedad diferentes posturas respecto al tema, a lo cual se enriqueció esta investigación, que de un principio mantenía la idea de una 'crisis' en el cine mexicano -idea fomentada en gran medida por muchos escritores del tema-, sin comprender todos los procesos que rodeaban a la industria tanto de forma económica, política y creativa. No obstante, al entender la envergadura que representa

este tema de investigación, también es necesario resaltar la importancia de las investigaciones que han girado en torno al cine en el periodo echeverrista. Ya que algunas han polarizado este momento como uno de censura y limitación financiera; y que sin embargo mas allá de lo que se piensa, se reafirma en esta investigación de los recursos y posibilidades que ofreció el Estado para este tipo de filmes transgresores.

Con ese propósito, una de las finalidades de esta investigación fue aportar a esta área de conocimiento otra mirada para poder entender el pasado a partir de una serie de películas de la cinematografía mexicana, la forma en que se reconstruyó los cambios y transformaciones que se presentaron en la década de los setenta en nuestro país. Es decir, como a partir de un diálogo fructífero entre el cine y la historia, se pudieron observar transformaciones políticas, sociales y culturales de esta época. Asimismo, el poder observar al cine no tan solo como una herramienta de trabajo para el historiador, sino nueva forma de observar el pasado; ya que cumple una función de lenguaje en el que se puede descifrar códigos a través de las imágenes, los cuales se deben analizar, así como el contexto del director y el punto de vista de su presente, que para nosotros forma parte de un pasado.

Finalmente, queda mencionar que es determinante comenzar a dar divulgación a estas investigaciones, ya que la mayoría de las veces han sido poco difundidos -algunos de ellos se quedan solo como tesis-, y por consiguiente tienden a ser temas poco estudiados por parte de nuevas generaciones de historiadores. En el caso del periodo echeverrista, si bien hay puntos de referencia en diversos escritos, estos se centran en las generalidades, por lo que falta estudiar las particularidades de este periodo. Se necesita que los historiadores entren a observar la historia de otra manera -es decir que haya un cambio interno dentro de la disciplina, ya que no se puede seguir sosteniendo una historia a la vieja usanza-, donde se planteen la relación entre cine e historia; por ejemplo, a partir de reivindicación de la memoria, la historia del tiempo presente o el análisis de las imágenes. Esto con la intención de que el lector, como el caso de esta investigación, pueda ver con otros ojos el cine y pueda realizar una lectura diferente de las películas, cuestionándose lo que observa a partir de su propio conocimiento histórico.

## Fuentes consultadas

### Archivos

#### Acervo Bibliográfico (Cineteca Nacional)

- G-00692/A Guion La llovizna [Guión] / Sergio Olhovich Olhovich, Sergio 1976
- G-00698/A Guion La viuda negra [Guión] / Vicente Armendáriz, Ramón Obón y Francisco del Villar Armendáriz, Vicente 1977
- G-02536/A Guion El apando (Solitary confinement) [Diálogo] / José Revueltas y José Agustín [Revueltas, José]1968

#### Acervo Hemerográfico (Cineteca Nacional)

- A-01236 LLOVIZNA SERGIO OLHOVICH México 1977
- A-01252 LA VIUDA NEGRA ARTURO RIPSTEIN México 1977
- A-00040 EL APANDO FELIPE CAZALS México 1975

#### Filmografía

- Cazals, Felipe, *El apando*, México, Color (Eastmancolor), Conacite Uno, S. A. de C. V.,1975, 83 min. Guión: José Revueltas y José Agustín, novela de José Revueltas. Fotografía: Alex Phillips, Jr.
- Olhovich, Sergio, *Llovizna*, México, Color (Eastmancolor), CONACINE y Dasa Films S.A, 1978, 87 min. Guión: Juan de la Cabada, Sergio Olhovich. Fotografía: Rosalío Solano.
- Ripstein, Arturo, *La viuda negra*, México, Color (Eastmancolor), IMCINE / Conacite Uno y Alameda Films, 1977, 89 min. Guión: Vicente Armendáriz, Ramón Obón, Francisco Del Villar, obra de Rafael Solana. Fotografía: Jorge Stahl Jr.

### Bibliografía

- «Llovizna»-Super estreno de Halloween. (1983). *Azteca Films Inc.* Cineteca Nacional.
- Aguirre, A. (2015). El boom y su influencia en los problemas latinoamericanos. Diálogo entre Manuel Agustín Aguirre, Rector de la Universidad Central de Ecuador, UDUAL y Gabriel García Márquez. *Universidades*, 64. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=37339256010>
- Agustín, J. (1992). *Tragicomedia mexicana 2. La vida en México de 1970 a 1988*. Planeta. Espejo de México.
- Agustín, J. (1996). *La contracultura en México*. Grijalbo.
- Alcántara. (1976). Habla Felipe Cazals: El caso de «El Apando», el jurado, Dolores... Cineteca Nacional.
- Algarabel Rutter, N. M. (2012). *Reconstrucción de los discursos de la censura y el escándalo en México (1968-2002)*. Tesis para obtener doctorado en Antropología. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Aurell, J. (2005), *La escritura de la memoria. De los positivismo a los postmodernismos*, Valencia: Universidad de Valencia.
- Aviña, R. (2010). *Filmoteca UNAM: 50 años*. Universidad Autónoma de México.
- Ayala, J. (2017). *La búsqueda del cine mexicano*. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos UNAM.

- Bermejo, J. A. (2017, 28 abril). *El imaginario colectivo en Historia. El ejemplo de Numancia*. La Tablilla de cera. <http://tablilladecera.com/el-imaginario-colectivo-en-historia-el-ejemplo-de-numancia/>
- Blanco Mallada, L. (2009). El humor en el cine. *Trama y Fondo: Revista de Cultura*, 27, pp. 55-68.
- Brinkman-Clark, W. (2012). El archivo negro. Operaciones penitenciarias y archivísticas en el palacio de Lecumberri. En *Historia y Grafía*, 38, pp. 127-169. <https://doi.org/10.48102/hyg.vi38.17>
- Burke, P. (2000), *Formas de Historia Cultural*, Madrid: Alianza Editorial.
- Burke, P. (2006), *¿Qué es la historia cultural?*, Barcelona: Editorial Paidós.
- Cabrera, P. (1978). Llovizna. *Martes Día Cine*. Cineteca Nacional.
- Campos García, Y. M. (2020). "El cine de papá ha muerto, es nuestro turno". El impacto de la cultura cinematográfica de los años sesenta en el relevo generacional del cine mexicano durante el sexenio de Luis Echeverría Álvarez. En Á. Fernández & Á. Román Gutiérrez (Eds.), *A la sombra de los caudillos. El presidencialismo en el cine mexicano* (1.a ed., pp. 143–168). Universidad Autónoma de Zacatecas «Francisco García Salinas».
- Cano, G. (1996). Más de un siglo de feminismo en México. En *Debate Feminista*, 14, pp. 345–360. <http://www.jstor.org/stable/42624383>
- Caparrós, J. (2017), *100 películas sobre la Historia Contemporánea*, Madrid: Alianza Editorial.
- Caravantes, M. (2020, 3 agosto). *La Nouvelle Vague*. Alianza Francesa de Málaga. <https://www.alianzafrancesamalaga.es/que-es-la-nouvelle-vague/>
- Cárdenas, E. (2012). *El proceso económico. En México*. La búsqueda de la democracia (1.a ed., Vol. 5, pp. 127-191). Taurus.
- Cineteca Nacional MEXICO (s.f.). <https://www.cinetecanacional.net/controlador.php?opcion=contexto>. Recuperado 4 de abril de 2022, de <https://www.cinetecanacional.net/controlador.php?opcion=contexto>
- Cineteca Nacional. (2007). *Medalla Salvador Toscano 2006 al mérito cinematográfico. Felipe Cazals*. Cineteca Nacional. Consejo Nacional para la Cultura y las artes.
- Cineteca Nacional. (2014). *Medalla Salvador Toscano 2014 al mérito cinematográfico. Sergio Olhovich*. Cineteca Nacional. Consejo Nacional para la Cultura y las artes.
- Ciuk, P. (2000). *Diccionario de directores del cine mexicano*. CONACULTA.
- Costa, P. (1988). *La «apertura» cinematográfica. México 1970-1976* (1.a ed.). Universidad Autónoma de Puebla.
- Curso: Luz, cámara, revolución: el Tercer Cine y sus dialécticas. (s. f.). Cineteca Nacional. [https://www.cinetecanacional.net/docs/extension\\_academica/149.pdf](https://www.cinetecanacional.net/docs/extension_academica/149.pdf)
- Daniel, U. (2005), *Compendio de historia cultural: teorías, práctica, palabras clave*, Madrid: Alianza Editorial.
- De la Cruz Polanco, F. (2020). *Cine Mexicano del 70: La Década Prodigiosa* (2.a ed.) [Libro electrónico]. Samsara Editorial.
- De la Vega Alfaro, E. (1978). Llovizna. *Uno Más Uno*. Cineteca Nacional.
- De la Vega Alfaro, E., & García Riera, E. (Eds.). (2005). *historia de la producción cinematográfica mexicana 1977-1978*. Universidad de Guadalajara. Instituto Mexicano de Cinematografía. Gobierno de Jalisco. Secretaria de Cultura.
- De Miguel Álvarez, A. (2015). La revolución sexual de los sesenta: una reflexión crítica de su deriva patriarcal. En *Investigaciones Feministas*, 6, pp. 20-38. [https://doi.org/10.5209/rev\\_infe.2015.v6.51377](https://doi.org/10.5209/rev_infe.2015.v6.51377)
- Del Villar, S. (2005). El voto que cuajó tarde. En *Una historia contemporánea de México: Actores. Vol. 2* (Vol. 2, pp. 49-88). Océano.

- Delaporte, F., Fournier, E., & ) E. F. (2016). *Anatomie des passions*. Hermann.
- DEMOS, Desarrollo de Medios, S.A. de C.V. (2018, 17 septiembre). *La Jornada: En el día del presidente, Díaz Ordaz advirtió que usaría el Ejército contra los estudiantes*. La Jornada. <https://www.jornada.com.mx/2018/09/17/politica/018n1pol>
- Didi-Huberman, G. (2017). *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas*. Contracampo Shangrila.
- EcuRed. (s. f.). Rafael Solana Saucedo - EcuRed. [https://www.ecured.cu/Rafael\\_Solana\\_Saucedo](https://www.ecured.cu/Rafael_Solana_Saucedo)
- Elias, N. (1998) Sobre los seres Humanos y sus emociones, Un ensayo sociológico procesual en *La civilización de los padres y otros ensayos*, Grupo Editorial Norma.
- Fernández de Ramírez, P. (1983, 1 marzo). La viuda negra. *El Día*. Cineteca Nacional.
- Ferro, M, (2009), El cine es una contrahistoria de la historia oficial. Recuperado 15 de junio de 2020, de Carpetas docentes de Historia. Historia del mundo contemporáneo. Relato histórico, cine, arte y literatura, website: <http://carpetashistoria.fahce.unlp.edu.ar/marceferro-el-cine-es-una-contrahistoria-de-la-historia-oficial>
- Figueroa, B. (2015). Debiera haber obispas - Detalle de la obra - Enciclopedia de la Literatura en México - FLM - CONACULTA. Enciclopedia de la literatura en México. <http://www.elem.mx/obra/datos/205142#:~:text=Considerada%20la%20obra%20m%C3%A1s%20famosa,v%C3%ADctima%20de%20accesos%20de%20locura>.
- G. Basurto, L. (1976, 16 agosto). «Las prisiones de José Revueltas». *Excélsior*. Cineteca Nacional.
- Galán Tamés., G. (2009). Aproximaciones a la historia del cuerpo como objeto de estudio de la disciplina histórica. *Historia y Grafía*, 33, 167–204.
- Galí Boadella, M. (2005). La imagen como fuente para la historia y las ciencias sociales: el caso del grabado popular. En *Imágenes e investigación social*. pp.75-98. Instituto Mora.
- García Canclini, N., & González González, J. A. (1993). *El consumo cultural en México*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- García Riera, E. (1998). *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997* (1.a ed.). Ediciones Mapa.
- García Riera, E., & Macotela, F. (1984). *La guía del cine mexicano de la pantalla grande a la televisión 1919-1984*. Editorial Patria.
- García Tsao, L. (1994). *Felipe Cazals habla de su cine*. México: Universidad de Guadalajara.
- García Tsao, L. (2005). La viuda negra. En E. de la Vega Alfaro & E. García Riera (Eds.), *Historia de la producción cinematográfica mexicana, 1977–1978* (1.a ed., pp. 123–124). Universidad de Guadalajara.
- García, G. (1979, 1 diciembre). *Víctimas del pecado: el fin del Centro de Capacitación Cinematográfica*. Nexos. <https://www.nexos.com.mx/?p=3491>
- García, G. (1983, 21 marzo). Fieras Domesticadas. *Uno Más Uno*. Cineteca Nacional.
- García, G; Coria, J. F. (1997). El concurso. *Nuevo cine mexicano*, 12-13.
- Getino, A. (2018). Expectativas y experiencias de un cine marginal (1971–1976). *Secuencia*, 101, 232–255.
- Geulen, C. (2007) *Breve historia del racismo*, trad. Elena Bombín Izquierdo y Jesús de la Hera Martínez. Alianza.
- Ginzburg, C., & López, P. L. (2010). *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. (1.a ed.). Fondo de Cultura Económica.
- González Casanova., M. (2014). En defensa del cine humano y artístico. *¿qué es un cine-club?* Cine Toma. *Revista Mexicana de Cinematografía.*, 32, 6–32.

- González, F., Armas, M. Á. S., Ramírez, M. P., & de Armas, M. Á. S. (1998). *Apuntes para una historia de la televisión mexicana*. Espacio 98.
- Guerra, T. (2020, 21 mayo). *Neorrealismo italiano: características, historia y películas*. Historia del Cine.es. <https://historiadeltcine.es/por-etapas/neorrealismo-italiano-caracteristicas/>
- Hernández (1990, 11 marzo) Cazals y el cine de la corrupción. Mañana se estrena una versión remasterizada de El Apando. *El Financiero*. Cineteca Nacional.
- Hernández Rodríguez, R. (2005). La transformación del presidencialismo en México. En *Una historia contemporánea de México: Actores. Vol. 2* (Vol. 2, pp. 89-116). Océano.
- Hobsbawm, E. (1995). *Historia del siglo XX*. Crítica.
- *Informe general del Banco Nacional Cinematográfico (V informe)*. (1976). Sin autor.
- Jacinto, L. (Ed.). (2019). *Racismo, cuerpo y violencia en América Latina*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Krakauer, S. (2017), *Ensayos sobre cine y cultura de masas. Escritos Norteamericanos*, Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Kraniauskas, J. (2012). *Políticas Literarias: Poder y acumulación en la literatura y el cine latinoamericanos*. Flacso.
- Lara, H. (2006, 11 diciembre). *El cine mexicano y la política de estatización (1970–1976)*. CorreCamara.com.mx. Recuperado 4 de abril de 2022, de [http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=historia\\_detalle&id\\_historia=82](http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=historia_detalle&id_historia=82)
- Le Breton, D. (2010) *Rostros. Ensayo de antropología*. Instituto de la Máscara, Letra viva.
- León Vega, M. (2017). “La llovizna” de Juan de la Cabada: el relato y el filme. En E. Ramos-Izquierdo & R. Previtiera (Eds.), *En los cruces de la literatura y el cine* (pp. 31–44). Eduardo Ramos-Izquierdo.
- León, I. & Fondo editorial Universidad de Lima. (2016). *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: Entre el mito político y la modernidad filmica*. Fondo editorial Universidad de Lima.
- Lépine, C., Paz Herrera., C. (2009). El Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) y el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC): El cine mexicano a través de sus escuelas. *Cinémas d’Amérique Latine*, 17, 46–52.
- Lerner., J. (1999). Superocheros. *Wide Angle*, 21(3), 2–35. <https://doi.org/10.1353/wan.2003.0008>
- *Literatura de la onda - Detalle de Estéticas y Grupos - Enciclopedia de la Literatura en México - FLM - CONACULTA*. (s. f.). <http://www.elem.mx/estgrp/datos/39>. Recuperado 8 de junio de 2021, de <http://www.elem.mx/estgrp/datos/39>
- Loaeza, S. (1999). *El Partido Acción Nacional: La larga marcha, 1939-1994. Oposición leal y partido de protesta*. Fondo De Cultura Económica.
- Loaeza, S. (2005). Gustavo Díaz Ordaz: el colapso del milagro mexicano. En *Una historia contemporánea de México: Actores. Vol. 2* (Vol. 2, pp. 117-156). Océano.
- Magdaleno C., M. de los A. (2012). Bucareli 113. Los orígenes de la censura en México. En *Estudios Cinematográficos. Revista de Actualización Técnica y Académica Del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Censura Cinematográfica y Otros Inconvenientes*, 34, pp. 26-41.
- Martínez B.F., Vergara, M. (1892) *Estudios de antropología criminal*. Memoria que por disposición del Superior Gobierno del Estado de Puebla presentan, para concurrir a la Exposición Internacional de Chicago, prólogo Rafael D. Saldaña.
- Martínez, A. (2016). La violencia. Conceptualización y elementos para su estudio. *Política y cultura.*, 46. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188-77422016000200007](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-77422016000200007)

- Maximiliano Reyes [Venus Fact]. (2020, 18 noviembre). LLOVIZNA: Portillismo y Racismo [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=LWGu9mQJ8cg&ab\\_channel=VENUSFACTI](https://www.youtube.com/watch?v=LWGu9mQJ8cg&ab_channel=VENUSFACTI)
- Medina Ávila, V. (2013). Cultura y espíritu: La UNAM en la formación de la cultura cinematográfica en los años cincuenta, sesenta y setenta del siglo XX. *Multidisciplina*, 15, 107–128.
- Meyer, L.; Ilán, B. (2005). *Una historia contemporánea de México: Actores. Vol. 2* (1a ed.). Océano.
- Mill, J.S. (1970) Sobre la libertad. Argentina. Edit. Tor.
- Miranda López, R. (2012, 21 octubre). *De la última Reseña de Acapulco a la primera Muestra de la Cineteca: 1968–1971*. CorreCamara.com.mx. Recuperado 4 de abril de 2022, de [http://correcamara.com/inicio/int.php?mod=noticias\\_detalle&id\\_noticia=3851](http://correcamara.com/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=3851)
- Monsiváis, C, (2010), *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*, México: El Colegio de México.
- Montes, A. (2021, 10 diciembre). *¿Qué fue el Pacto de Varsovia?* El Orden Mundial EOM. <https://elordenmundial.com/que-fue-pacto-varsovia/>
- Navarrete, F. (2016). Alfabeto del racismo mexicano. (1.a ed.). MALPASO.
- Noticias 22. Canal 22. (2014, 24 mayo). Entrevista a Felipe Cazals por «El apando». Segunda parte. [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_8dhoq5g7OM&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=_8dhoq5g7OM&feature=youtu.be)
- Pani, E. (2016). *Historia mínima de Estados Unidos de América*. El Colegio de México. Centro de Estudios Históricos.
- Pansters, W. G. (1998). *Política y poder en Puebla. Formación y ocaso del cacicazgo avilacamachista, 1937-1987*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Fondo de Cultura Económica.
- Pareja, N., & Echeverría, M. (2014). La opinión pública en la era de la información. Propuesta teórico-metodológica para su análisis en México. *Revista Mexicana de Opinión Pública*, 17, 50-68. [https://doi.org/10.1016/s1870-7300\(14\)70899-3](https://doi.org/10.1016/s1870-7300(14)70899-3)
- Pascual Gutierrez, I. (2020). *Invocando el pasado. Cine histórico y Estado en México (1971-1976)*. Unir Editorial. Universidad Internacional de la Rioja.
- Paxman, A. (2017). *En busca del señor Jenkins: Dinero, poder y gringofobia en México*. Penguin Random House.
- Peredo, F.; Narro, C. (Eds.). (2015). *José Revueltas. Obra cinematográfica (1943-1976)*. UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial.
- Pérez Montfort, R. (2016). *México Contemporáneo 1808 - 2014, Tomo 4. La Cultura*. (Vol. 4). Fondo de Cultura Económica.
- Pérez Turrent, T. (1983, 2 marzo). La viuda negra. Un buen filme de Arturo Ripstein. *Universal*. Cineteca Nacional.
- Pettiná, V. (2018). *Historia mínima de la Guerra Fría en América Latina*. El Colegio de México. Centro de Estudios Históricos.
- Quirky Films. (2014, 24 junio). *Mario Almada y las películas que no debió hacer* [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=I9md29PtMSg&ab\\_channel=QuirkyFilms](https://www.youtube.com/watch?v=I9md29PtMSg&ab_channel=QuirkyFilms)
- Revueltas, A., Cheron, P. (Eds.). (2001). *Conversaciones con José Revueltas*. Ediciones Era.
- Revueltas., J. (1968, julio). *¿Quién es Juan de la Cabada? José Revueltas le rinde homenaje en estas líneas*. Revista de la Universidad de México. Recuperado 4 de abril de 2022, de <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/5bb83c8b-0b3a-471d-ac0e-d11a69b7bbc3/juan-de-la-cabada>

- Robles de la Rosa, L. (2016, 11 septiembre). *La reforma que dio paso al CEU; 30 años del movimiento del 86*. Excélsior. <https://www.excelsior.com.mx/nacional/2016/09/11/1116229>
- Rodríguez Kuri, A. (2012). *Población y sociedad. En México*. La búsqueda de la democracia (1.a ed., Vol. 5, pp. 191-227). Taurus.
- Rodríguez, I. (2022). Renovación filmica y autoritarismo en México, 1970-1976. En *Historia y Grafía*, 58, pp. 87-131. <https://doi.org/10.48102/hyg.vi58.397>
- Rodríguez, O. (2000). *El 68 en el cine mexicano*. Universidad Iberoamericana-Plantel Golfo Centro.
- Rojas Limón, A. (2014). *¿Qué paso en Canoa? Análisis de un hecho histórico a partir de una película de memoria*. Tesis para obtener licenciatura en Historia. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Facultad de Filosofía y Letras. Colegio de Historia.
- Rosas Mantecón, A. (1998). El cine y sus públicos en México. Un balance bibliográfico. En *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, 8, pp. 227-247.
- Ruiz V, A. (2018, 23 julio). *La viuda negra*. Recuperado 5 de mayo de 2022, de <https://cineclasificado.blogspot.com/2018/07/la-viuda-negra.html>
- Ruiz V.A. (2011, 14 agosto). *Isela Vega 2 No lo cuentes* [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=5n26TZ2nJbU&ab\\_channel=Adri%C3%A1nRuizV](https://www.youtube.com/watch?v=5n26TZ2nJbU&ab_channel=Adri%C3%A1nRuizV)
- Saldívar, A.; Semo, E. (1998). *México, un pueblo en la historia. Fin de siglo*. (Vol. 7). Alianza Editorial.
- San Román González, M. (2016). *El viejo (nuevo) cine mexicano durante el sexenio de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976). Análisis de la producción cinematográfica*. Tesis para obtener licenciatura en Ciencias de la Comunicación. Universidad Nacional Autónoma De México. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.
- Sánchez Ruiz, E. E. (2005). Los medios de comunicación en México 1968-2000. En *Una historia contemporánea de México. Tomo 2 actores* (Vol. 2, pp. 403-448). Océano.
- Sánchez, D. (1976, abril). El apando. *Revista Otro Cine*, 6. Cineteca Nacional.
- Sánchez, F. (2002). *Luz en la oscuridad. Crónica del cine mexicano 1986-2002*. CONACULTA.
- Sandoval Luna, F. (2018). *Dices que quieres una Revolución, bueno, sabes que todos queremos cambiar al mundo. Las revueltas estudiantiles en la UAP, México y el mundo, 1966-1968*. Tesis para obtener licenciatura en Historia. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Facultad de Filosofía y Letras. Colegio de Historia.
- Schmidt-Welle, F.; Wehr, C. (Eds.). (2015). *Nationbuilding en el cine mexicano: desde la Época de Oro al presente* (Vol. 4). Bonilla Artigas Editores.
- Serdio, A. (2020, 25 julio). *García Márquez y el cine*. Grupo Milenio. <https://www.milenio.com/cultura/laberinto/gabriel-garcia-marquez-y-el-cine>
- Serna, A. M. (2014, enero-junio). *La vida periodística mexicana y el movimiento estudiantil de 1968*. *Signos Históricos*, 31, 116-159.
- Smith, P. H. (2003). El imperio del PRI. En *Historia de México* (2.a ed., pp. 321-384). Crítica.
- Solana, R. (1962). *Debiera haber obispos. Edición conmemorativa de la cuarta temporada profesional de la obra*.
- Staley, D. (2009), Sobre lo visual en Historia, en *Revista Digital de Historia Iberoamericana Vol. 2 núm 1*, pp.10-29.
- Trilnick, C. (s. f.). *Nuevo Cine Latinoamericano | IDIS*. <https://proyectoidis.org/nuevo-cine-latinoamericano/>. Recuperado 4 de junio de 2021, de <https://proyectoidis.org/nuevo-cine-latinoamericano/>

- Trujillo, B. E. (2009). Aproximación teórica al concepto de violencia: avatares de una definición. *Política y cultura*. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0188-77422009000200002&script=sci\\_abstract](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0188-77422009000200002&script=sci_abstract)
- Valdez, C. (2013). La guerrilla urbana en México, retórica de la lucha armada: Liga Comunista 23 de Septiembre. En *XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.
- Vázquez, A. (2012). *El cine súper 8 en México (1970–1989)*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Vidal Bonifaz, R. (2017). *Cinematográfica Marte. Historia de una empresa filmica sui generis*. Secretaría de Cultura. Cineteca Nacional.
- Villafañe, L. V. (1986). *La formación del sistema político mexicano*. Siglo XXI Editores.
- Villamil, J. (2018, 18 septiembre). *El 68 y los medios de comunicación: los gritos del silencio*. Proceso. <https://www.proceso.com.mx/opinion/2018/9/18/el-68-los-medios-de-comunicacion-los-gritos-del-silencio-212261.html>
- Violencia. (2020, 14 agosto). Concepto.de. <https://concepto.de/violencia/>
- Watson, P. (2002). *Historia intelectual del siglo XX*. Crítica.
- Yunes Islas, M. E. (1998). *La incidencia del CUEC y CCC en el actual cine mexicano*. Tesina para obtener licenciatura en Ciencias de la Comunicación. Universidad Nacional Autónoma De México. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.
- Zavala, L. (2017): Los estudios sobre cine en México al inicio del nuevo siglo en *Miguel Hernández Communication Journal*, No.8. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). 51-84.
- ZEPfilms. (2019, 12 septiembre). *LA NOUVELLE VAGUE | Historia del Cine* [Video]. YouTube.[https://www.youtube.com/watch?v=nhc82d9L3aA&ab\\_channel=ZEPfilmsZEPfilmsVerificada](https://www.youtube.com/watch?v=nhc82d9L3aA&ab_channel=ZEPfilmsZEPfilmsVerificada)
- Zermeño, G. (1997) Cine, censura y moralidad en México. En torno al nacionalismo cultural católico, 1929-1960, en *Historia y Grafía No. 8*, Revista del Departamento de Historia, México: Universidad iberoamericana.
- Zermeño, G. (2012). La Cultura. En *México. La búsqueda de la democracia* (1.a ed., Vol. 5, pp. 127-226). Taurus.
- Zinn, H. (2006). *La otra Historia de los Estados Unidos*. Siglo Veintiuno Editores.

## Anexos



Imagen 1 y 2. Carteles publicitarios de la película El apando (1975)

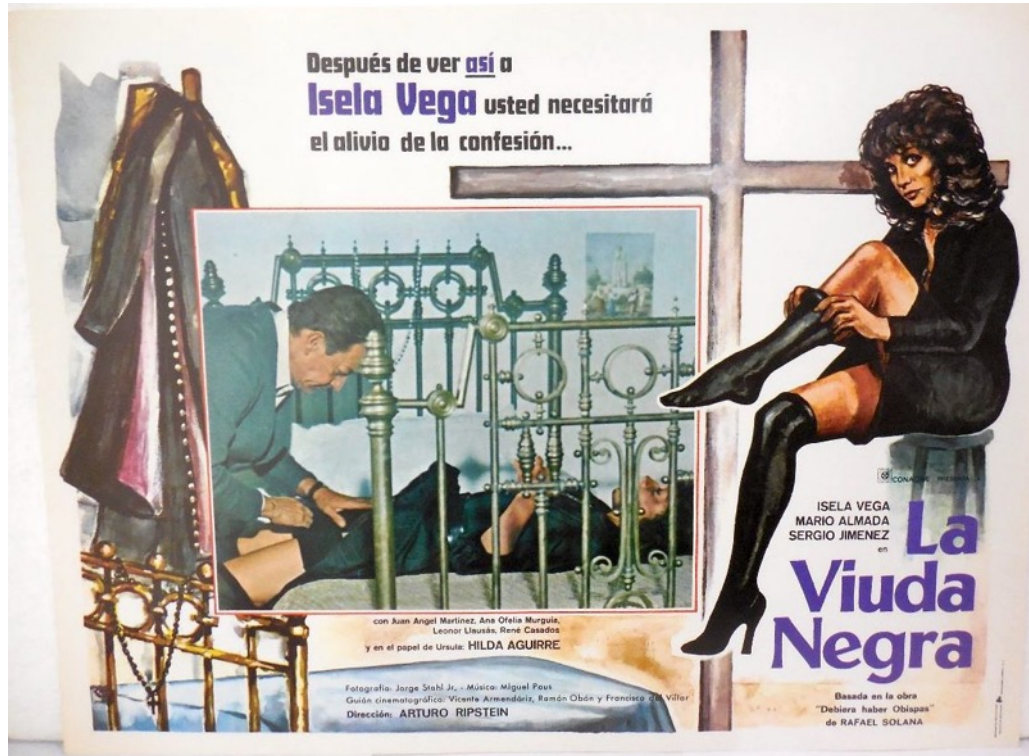


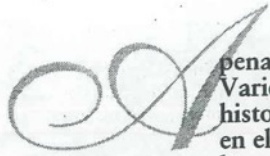
Imagen 3 y 4. Carteles publicitarios de la película La viuda negra (1977).



Imagen 5 y 6. Carteles publicitarios de la película Llovizna (1977).

# Cazals y el cine de la corrupción

Mañana se estrena una versión remasterizada de El apando



penas 25 días después de que *El apando* se estrenó en el cine Variedades (el 23 de agosto de 1976), las pruebas del historial de corruptelas y sadismo que a diario se cometían en el Palacio Negro habían desaparecido y se inauguraban los nuevos reclusorios; “en efecto Lecumberri desapareció, pero hoy los presos están más abrumados y hundidos que en el apando”, declara el director del filme Felipe Cazals.

Jesús Hernández

“El cine de Felipe Cazals es el de la corrupción, nadie como él ha retratado esa parte de la vida de los mexicanos”, explica María Rojo, actriz que hiciera su primer estelar cinematográfico en *El apando* (México, 1975), filme de Felipe Cazals, que relata las incidencias de la vida diaria dentro del Palacio Negro de Lecumberri, que se reestrena este viernes en su versión remasterizada.

*El apando* es la segunda de 24 cintas de la década de los setenta que serán restauradas por el Instituto Mexicano de Cinematografía y la filмотeca de la UNAM para su “revaloración cinematográfica”. La primera, *Canoa*, contó con 52 mil espectadores en su reestreno y aún se exhibe en diferentes ciudades del país.

“El hecho de que en los setenta el cine retomara las problemáticas sociales —comenta José Carlos Ruiz, quien interpretara a *El carajo*—, se debe a que el sindicato de directores abrió la puerta a nuevos realizadores. Eso fue el equivalente al destape que se dio en España después de la muerte de Franco. En México había mucho que decir y Felipe Cazals lo hizo. *El apando* es como enfermedad, es como una panza abierta donde se muestran las vísceras de forma sorda y muda. Mostrar ahora este filme es rescatar el hecho de que lo que hicimos sí valía la pena.

“*El apando* fue super exitosa en su primera corrida comercial —recuerda Delia Casanova, amante de Polonio (Salvador Sánchez) en el filme—. A una semana de su estreno en el DF ya había recuperado su inversión; eso fue algo insólito en el cine mexicano”.

Según explica Felipe Cazals hacer el filme no fue fácil: “Octavio Senties, que era regente de la ciudad en 1975, hizo todo lo posible para que la película no se filmara, pero yo le mandé un papelito en el que le explicaba que lo que intentaba era mostrar la forma en que se rehabilitaban los presos. Cuando las autoridades vieron la cinta terminada se escandalizaron y se apresuraron a vaciar Lecumberri para que cuando los periodistas llegaran no hubiera un solo vestigio de aquella cárcel.

“Los primeros tres días de filmación se hicieron en Lecumberri —continúa Cazals—, pero las muchachas (Casanova y Rojo) se empezaron a sentir incómodas. Me puse a investigar y me di cuenta que lo que ocurría es que en cada pasada por los pasillos del penal, los reclusos las habían dejado como cebras a puros pellizcos”. La filmación con-

Fecha: 11.10.120-99  
Sección: Espectador  
Página: 59

A-00040

tinuó en los estudios Churubusco, donde el fotógrafo Alex Phillips recreó la cárcel de Lecumberri.

“Yo no quise que Silvestre Revueltas hiciera la adaptación de su cuento —continúa Cazals—, así que le pedí a José Agustín que también estuvo preso en Lecumberri que elaborara el guión. Fue curioso: Revueltas pasó la mitad de su vida en la cárcel y decía que ahí supo quién era él, mientras que José Agustín relataba que en Lecumberri supo que no era nadie. Creo que gracias a eso logramos un guión muy equilibrado.

“Parece que Revueltas se adelantara a lo que iba a pasar —explica María Rojo, novia de *Albino* (Manuel Ojeda) en *El apando*—, ahora hay cada mes un motín en las cárceles mexicanas y eso se debe a que el sistema de justicia no ha funcionado. No están todos los que deben, si alguien se roba una antena de televisión lo encierran, pero quien hace un fraude multimillonario sigue paseando por Australia como si nada.

“Las tres últimas páginas de la obra de Revueltas —en las que relata cómo Polonio pelea con los policías hasta quedar entreverado en medio de unos tubos— es también la secuencia final del filme y son relatadas con todo detalle por Cazals. Gracias a eso hoy el filme aún tiene vigencia”, dice Delia Casanova.

“Desde las primeras escenas —continúa Casanova—, en las que un policía recibe billetes de un interno, Cazals retrata la corrupción en la que vivimos. Ahora las formas son diferentes, las cárceles son más «bonitas», pero están sobrepobladas y, por desgracia, no ayudan en nada a la rehabilitación de los internos”.



Fecha: \_\_\_\_\_  
Sección: Cult.  
Página: \_\_\_\_\_

Imagen 6 y 7. Crítica realizada en el periódico *El financiero* sobre la película *El apando* (1999). Acervo Hemerográfico (Cineteca Nacional).

Manifiesto de un espectador

EL primer sentimiento que produce "El apando", esta nueva y magnífica película realizada por Felipe Cazals, es de culpabilidad. Al menos para quienes conocimos a José Revueltas y fuimos sus amigos. No sé si ese mismo sentimiento sea experimentado solamente por solidaridad, por aquellos que, aun no habiéndolo conocido o tratado en alguna época de su vida, pertenecen de una u otra forma al quehacer literario o artístico. Esa cabeza que vemos casi al principio de la película, asomada desde la tétrica ventana —agujero espantoso— de la prisión del "apando", donde un reo cumple doble pena de cárcel dentro de la cárcel misma es simbólicamente, documentalmente tal vez, la cabeza de José Revueltas hombre bueno, escritor notable hombre rebelde contra

ral, de la privación ilegal de libertad —violando todos sus derechos y las leyes vigentes— a que fue sometido nuestro compañero, nuestro compatriota, nuestro amigo! ¡Y no nos unimos para exigir su libertad, aunque ello significara la pérdida de la nuestra! Fuimos ti-

el terreno estético y en el ideológico, debemos insistir en que nunca será suficiente la denuncia y la condena que tenemos el deber de hacer a través del cine, del teatro, de la prensa, de la TV y de cualquier medio de comunicación, no sólo de esas cárceles cuya existencia es como

cesaria, de baja calidad expresiva, que no añade ningún elemento dramático, ambiental o social a todo ese muro de oprobio pintado por los autores y por el realizador

PARRAFO aparte merece la intervención de la "santa madrecita" mexicana que, en esta cinta, no aparece con tales atributos convencionales, melodramáticos, aunque reales en nuestra vida cotidiana. "El apando" nos presenta una madre a la que aplicaríamos el adverbio, si el mismo no desvirtuara o confundiera lo que tratamos de subrayar en el carácter de este personaje, de esta matrona —mejor llamarla así— altiva, introvertida, heroica, admirable en su estoicismo, de pueblo mancillado, pisoteado, sacrificado y sin embargo en pie. Madre telúrica, amparadora, llena de una seca y terrible ternura que parece emerger de siglos de miseria, de mugre moral y material. Madre que nunca termina de parir y que jamás rompe el cordón umbilical. Madre admirable, conmovedora en su amor torpe y ciego, en su complicidad, en la aceptación sin reservas de la naturaleza miserable, suicida y cobarde de su hijo. Madre cuya figura majestuosa y siniestra llena la pantalla y la desborda, en ese final inmejorable encontrado por Cazals, cuando ni siquiera ella se salva de la venganza de Caín. Formidables actuaciones las de Salvador Sánchez —sin recurso alguno de falsedad o de artificio—, Manuel Ojeda (perfecto en su vivencia) y José Carlos Ruiz en una caracterización repulsiva y convincente en el más mínimo detalle. También María Rojo y Delia Casanova en otra medida, merecen nuestro aplauso, por su sinceridad y por su apasionada entrega a esos personajes, cuya ciega y viciosa fidelidad al macho tiene, a pesar de todo, cierta nobleza.

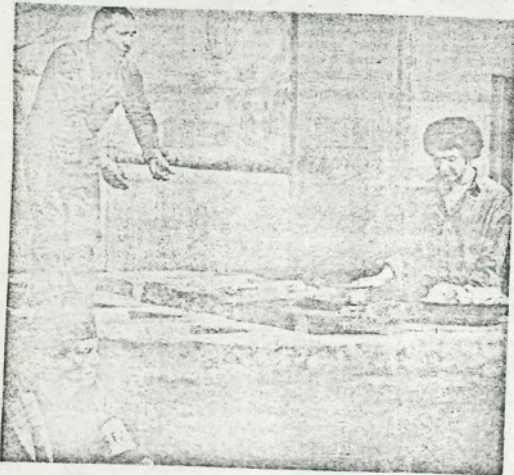
¿Qué decir de la señora —seguramente no debe ser actriz profesional— que vive plenamente, deslumbradoramente, esa madre que puede compararse sin blasfemia a la mujer fuerte del Evangelio? Su sola estampa es insustituible. Pero hay algo más: alienta en toda ella como un hábito de misterio y de grandeza. Como una enorme y mexicana indiferencia ante la vida y ante la muerte. Como un soplo trágico que le infunde calidad de heroína clásica a contrapunto.

Hablé de la mujer fuerte del Evangelio, olvidando, naturalmente, la corteza de podredumbre que parece tener este personaje de "El apando", pero que en realidad no posee. Es el mundo que la rodea el corrompido, mugroso malofente. Ella parece limpia, ajena al infierno en que ha de naufragar para seguir pariendo eternamente (hasta que él muera), a su hijo.

Si en "Canoa" Felipe Cazals se afirmó como uno de nuestros mejores directores, en "El apando" corrió la prueba de fuego del realismo crítico, documental, y le infunde una amarga, violenta estrujante y brutal poesía. Además de su denuncia, de su testimonio en favor del HOMBRE.

# "Las prisiones de José Revueltas"

Por Luis G. Basurto



una llaga abierta y acusadora, sino de todas las que aprisionan, vejan, degradan nuestra dignidad y nuestra libertad.

EN el estreno de la estupenda obra "Vine, vi... y mejor me fui", de Willebaldo López, una mujer inteligente, profunda, sincera, Rosa Elena Luján de Traven —viuda del famoso escritor— confesó: "Tenemos que ver obras como la de Willebaldo, para recordar que esta miseria, estos vicios, esta ignorancia, esta espantosa realidad, existen muy cerca de nosotros, aunque nos tapemos los ojos para no verlas".

"El apando" la última novela escrita por Pepe Revueltas sirvió de base a esta película, cuyo guión cinematográfico escribió él mismo, con la muy lúcida colaboración de José Agustín que siendo muy joven conoció también los rigores —de alguna manera hay que llamarlos para no agotar los adjetivos del horror— de estas cárceles que (en los últimos tiempos nos lo anuncian, y queremos creerlo desesperadamente) van a desaparecer. Empezando por el Palacio de Lecumberri, que pasará al capítulo más negro de nuestra historia como una parte del infierno. Aunque haya habido ya voces que claman porque ese "palacio" de larga tradición, sea conservado seguramente en calidad de monumento a los sacrificios humanos, patrimonio telúrico de nuestra raza.

Alguien podrá criticar que no haya una anécdota, un hilo argumental, una viga maestra conductora en la trama que presenciemos en "El apando". No es necesaria su existencia para mostrar todo ese subsuelo en que podemos contemplar desde la abyección policiaca más desahogada y veraz hasta el que un gran pintor —Rodríguez Lozano— llamó el "complejo de Caín" del mexicano, pasando por el machismo adolorado de la "santa madrecita", traicionada y sacrificada en un final que tiene medida de tragedia.

Imágenes, visiones casi increíbles, que parecen pesadillas, sueños eróticos, reunión brutal de pasiones y de sufrimientos inhumanos desfilan ante nuestros ojos, conducidas con mano maestra por Felipe Cazals, a quien sólo podríamos reprochar, en esta producción estupenda, la escena de la "danza del viento", de una pornografía inne-

todas las injusticias; criminalmente perseguido y atormentado en diferentes épocas de su vida, sólo por el delito de querer un mundo mejor para sí mismo y, sobre todo, para sus semejantes.

Aparte toda posición política, ya que Revueltas, marxista declarado jamás fue dogmático —nor lo cual se separó o fue separado en diferentes ocasiones del Partido Comunista dentro del cual se sentía seguramente preso también—; aparte cualquier clasificación ideológica a que pudiera someterse, Revueltas fue un gran humanista, un defensor de los más elementales derechos del hombre y sobre todo, de su dignidad. Por ello, la sensación de culpabilidad que uno siente al recordar que estuvo preso, ya en la última época de su vida, hace ocho años, enfermo, debilitado físicamente, aunque firme y enhiesto en sus convicciones, culpabilidad nacida de la conciencia de que hicimos poco, muy poco para lograr su liberación, no tiene raíz ideológica ni política, sino amplia y terriblemente humana. ¡Fuimos cómplices con nuestro silencio con nuestras pequeñas protestas, con nuestras pobres firmas estampadas en papeles inútiles de la feroz injusticia, de la calamidad, de la persecución física y no-

bios, fuimos débiles, fuimos cómplices. Como lo somos con nuestro silencio, con nuestra indiferencia ante todas las violaciones que día a día sufren el orden moral y la convivencia en el mundo que habitamos. Y al decir esto último no me refiero ya a escritores ni artistas que puedan ser víctimas o testigos pasivos de estos crímenes. Hablo de cualquier ser humano con un mínimo de dignidad y de conciencia de lo que sucede a su alrededor. Es necesario hablar, señalar, protestar, denunciar. Es preciso luchar con la violencia activa y pacífica de la palabra, de la protesta —como quiere el ilustre Helder Cámara— contra la violencia pasiva institucionalizada por sistemas represivos. Y, naturalmente, contra la violencia asesina de las feroces dictaduras que no disfrazan siquiera sus instrumentos de tortura ni su odio a cualquier forma de libertad, de inteligencia y de independencia crítica.

He oído decir que ya son muchas las películas del estilo de "El apando" que denuncian sistemas carcelarios degradantes en otros países y en el nuestro; que el cine mexicano debe tratar otros temas, inculcación en otros campos. Sin excluir la posibilidad de esa amplitud necesaria y hasta recomendable en

EXCELSIOR 16-V-111-76

Imagen 8. Crítica realizada en el periódico Excelsior sobre la película El apando (1976). Acervo Hemerográfico (Cineteca Nacional).

# el apando

Poli Délano

Difícil que leyendo *El apando*, el relato de José Revueltas, pudiera de buenas a primeras, un lego imaginárselo como película. De prosa apretada, pura síntesis, sin dejar tiempo para el respiro, *El apando* cumple fielmente las normas que Edgar Allan Poe le adjudicara al cuento y se deja leer de una sola sentada, repleta de tensión. Tal vez al emprender una segunda lectura se fueran ya separando las imágenes y encontrándose el *tempo* para poder configurar personajes, palabras y acciones proyectados en la pantalla. Habiendo conocido primero el guión y después el libro, vimos ahora la película, en la creencia ya definitiva —y ésta razón entra por los ojos— de que no había historia más apta para ser llevada al cine. Tampoco había un par de escritores más adecuados para idear y trabajar en conjunto el argumento cinematográfico. Tanto Revueltas como José Agustín conocían al dedillo y muy directamente los usos y vicios de Lecumberri y estaban bien armados (al margen de sus talentos) para hacer de esta historia una violenta denuncia contra un sistema inhumano, caduco y corrupto.

El argumento se desarrolla en base a una serie de *flash-backs* que se dispara desde el momento en que tres "apandados" (presos confinados por castigo en una celda especial) esperan con las ansias y el nerviosismo del drogadicto la llegada de las visitas. Estas son: Meche, la mujer de Albino, la Chata, mujer de Polonio, y la madre de *El Carajo*, la cual dentro de su sexo —todo debidamente planificado y llevado a cabo con la ayuda de las otras dos— debe llevar la carga de cocaína. Desde el instante de la espera va pues conociéndose, en sucesivos vaivenes, el pasado necesario, las razones por las que estos tres personajes están en el apando, sus relaciones humanas —sobre todo eróticas—, los usos corruptos de la cárcel y los motivos centrales de cada uno.

Polonio, obsesionado por la ira impotente de saber que cada vez que la Chata lo visita, una de las celadoras marimachas de la prisión tiene que desnudarla y esculcarle el sexo, "meterle el dedo" en busca de droga, por ser mujer de vicioso. Y la escena —magistral a nuestro juicio— en que la celadora "viola" a Meche demuestra que de algún modo la reacción de Polonio da en el clavo. La celadora —madura ya— introduce su dedo y desata un verdadero coito, un acto sexual despiadado que se resuelve mediante enfoques de su rostro morbosos y cruel y del rostro angustiado de Meche y de la cópula que con Albino, su hombre, ella imagina a manera de defensa.

Albino, obsesionado hasta el descontrol por la presencia de *El carajo*, es brutal en su trato, golpeador despiadado, mariner de otros tiempos que en un prostíbulo de oriente se dejó tatuar en el vientre una figura brahmánica representando a una pareja desnuda que mediante contracciones musculares simula una relación sexual perfecta en todos sus detalles. Bella escena de la película cuando ante sus ojos dos compañeros, más las tres mujeres que los visitan, el Albino realiza la "danza del vientre".

*El Carajo*, desdichado paria nutrido del desamparo, obsesionado por el misterio de su propio origen, siempre gimiente, tuerto y por añadidura cojo ("no hay cojo ni tuerto bueno", reza un dicho popular), infestado de llagas, se corta las venas con un vidrio cada vez que ya no aguanta la ausencia de droga, no para matarse, sino para que lo trasladen a la enfermería; carente de todo afecto, sin otro ser cercano que una madre que se estremece de sólo recordar su engendro, resignada, estoica, dispuesta al riesgo por ayudar a su siniestro "aborto".

Especialmente bueno, diríamos, el trío femenino. La vieja, una especie de tótem de pocas palabras y una vida interior compleja: "Parecía una mole de piedra, apenas esculpida por el hacha de pedernal del periodo neolítico, vasta, pesada, espantosa y solemne. Su silencio tenía algo zoológico y rupestre, como si la ausencia del órgano adecuado le impidiera emitir sonido alguno, hablar o gritar, una bestia muda de nacimiento". Y las dos muchachas, vulgares y simples, rateras, también marginales, pero hermosas de alma y de risa. ("Yo soy mujer honrada —dice Meche—, cuando me acuesto con otros hombres lo hago por gusto, no por dinero"), amantes decididas de sus hombres y dispuestas a luchar por ellos hasta las últimas consecuencias. Otra de las mejores escenas de la película: cuando van llegando a la cárcel y la Chata le pide a Meche que la deje —sin "fijón"— acostarse un par de veces con Albino.

Concluye la serie de *flash-backs* —para que la película se convierta en presente puro— con la ida a la

prisión de las tres mujeres el día de visita, el día clave, mientras las "apandados" aguardan ansiosos la llegada de la droga. Ahí la acción crece vertiginosa para conducirnos al desenlace. En la puerta misma de la celda las tres mujeres arman un griterío — isá-quen-los, sá-quen-los! — que estimula a los demás presos a sumarse y que concluye la escena final, de un realismo petrificante, de una crueldad salvaje. Los hombres son encerrados en un pasaje entre las rejas y se baten furiosamente contra los guardias. Afuera, las mujeres quieren apoyarlos, pero nuevos contingentes de uniformados las reducen.

Se ha comentado que esta escena final de la pelea se complace en forma excesivamente sádica en las imágenes de sangre. Es posible que haya cierta exageración, pero es preciso advertir que esta sangre, por mucho que arranque gritos espantados de las buenas almas, no es gratuita — como podríamos decir de la sangre de Andy Warhol en *Drácula* y en *Frankenstein*, que es meramente escenográfica, decorativa — sino que está puesta al servicio del horror ante algo real y palpable, apoya la denuncia, aprieta el nudo en la garganta y va acentuando el sudor con que se termina de ver esta película donde una buena novela, un buen guión, un director — Felipe Cazals — que desde *Canoa* se perfila como de primera línea, un elenco de actores frescos y sobrios, sin exageraciones ni retóricas, y una digna y bien estudiada fotografía, se dieron la mano para entregarnos arte legítimo, hondo y vital.



En primer plano,  
Manuel Ojeda y  
Delia Casanova,  
en *El Apando*

## el apando

*Douglas Sánchez*

En *Canoa*, la anterior película de Felipe Cazals, se utilizaron una diversidad de avanzados procedimientos técnicos que sirvieron para impedir de modo contundente la identificación irracional con los hechos de sangre que narraba el filme. Particularmente significativo en el paréntesis que se abre en medio de la secuencia de violencia con que culmina la historia: cuando un hacha penetra la puerta de la choza donde se encuentran resguardados los empleados universitarios, hay un corte al que siguen dos secuencias: el Testigo (Salvador Sánchez) habla a cámara estableciendo que el cura fue responsable del crimen por agitar a los habitantes del pueblo, y luego el cura mismo (Enrique Lucero), en falso cine directo, se lava las manos y culpa del hecho al clima de violencia prevaleciente. En el contexto total del filme, este montaje de secuencias inculpa definitivamente al sacerdote. Mediante la utilización precisa del distanciamiento brechtiano, se impidió la posibilidad de gozar de la violencia pasiva, enajenadamente, arrancando al espectador de la fascinación de la *puesta en escena* para mostrarle las relaciones *reales* de la estructura social.

*Canoa* fue el gran logro del cine industrial de la apertura democrática. Salvador Sánchez, en efecto, representó al campesino mexicano poseedor de conciencia crítica, aunque ésta se limite a un escepticismo ladino e irónico.

A-00040

Lo anterior nos sirve para establecer los problemas básicos de que sufre la siguiente película de Cazals, *El apando*, basada en la novela homónima de José Revueltas, en adaptación del propio Revueltas y de José Agustín. Nos referiremos principalmente a la incapacidad de crear un relato propiamente fílmico y de establecer una distancia crítica en relación a los hechos narrados.

En entrevista con los miembros del Centro de Investigación Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana, se le hizo a Revueltas la siguiente pregunta: "¿Cómo fue ordenando usted las escenas y las anécdotas de *El apando*, para que resultara esta textura tan ágil, tan cinematográfica?"; Revueltas respondió: "...previamente hice una selección de los puntos álgidos, de los puntos culminantes del relato, y luego llené los intervalos con la narración misma. De tal suerte que eso hizo que la fluidez adviniera de manera espontánea. Como el material era tan compacto, eso impidió hacer lo que en el cine se llama 'disolvencia', de modo que ahora, al hacer la adaptación de *El apando al cine*, no hubo necesidades de modificar casi nada." Tanto Revueltas como los miembros del CILL caen en una trampa tan vieja como el cine mismo: el mito de la adaptación literaria; el suponer que lo que funciona en la literatura puede ser trasladado mecánicamente al cine; dicho de otro modo, considerar que lo específico literario puede ser traducido en lo específico fílmico.

Los guionistas Revueltas y Agustín pensaron el guión en los anteriores términos, lo cual es comprensible pues se trata de escritores literarios. Le tocaba al director, al productor y a los editores, bregar críticamente con esta materia prima, en las diversas fases correspondientes. Pero en la película se sigue efectivamente la estructura temporal de la novela —los tres hombres se encuentran ya apandados y esperan la llegada de las mujeres con la droga—, y en efecto se llenan los intervalos con el cuerpo mismo de la narración. La diferencia cualitativa estriba en que, donde en la película sí debieran haber disolvencias o algún procedimiento análogo, se hace cortes directos a planos temporales diversos, y todo ello en base a relaciones harto abstractas o imprecisas, llegándose así a una desorganización en el montaje que, por momentos, raya en la incoherencia.

Donde en la novela un narrador comienza una digresión que se convierte en el cuerpo de la narración, Cazals pasa directamente del presente a un pasado no precisado, clara e inmediatamente, por la estructura misma del filme. Ejemplo: estando en el apando, el *Carajo se toca las cicatrices de sus muñecas* y luego pasamos a una escena donde de hecho se corta una vena, es conducido a la enfermería y ahí recibe la proposición de usar a su madre para introducir droga al penal, proposición que le hace Albino. Pero lo que en el papel tiene cierta lógica, en la película es confuso debido a la amplia digresión en torno a los carceleros, que constituye el preámbulo del filme. Mucho más acá de las ambientaciones digresivas, la película debió comenzar estableciendo con claridad que los tres hombres se encontraban ya apandados y que las demás secuencias constituirían flashes retrospectivos.

La desorganización se acentúa a mitad de la película, cuando se pasa del apando (presente), a la sala de visitas (pasado lejano), luego a la inspección vaginal de la *Chata* (pasado cercano) y finalmente a un *flash* fantasía de ella mientras la inspeccionan; además, un momento (indeterminado) en el que Meche dice directamente a cámara: "sí, nos meten el dedo", única secuencia brechtiana que es rápidamente eliminada. Y aquí encontramos el otro aspecto en el que la película falla notoriamente. Se trata de la ausencia de distanciamiento crítico que sirva con eficacia para romper la fascinación que puede ejercer la degradación de los personajes; fascinación que el filme, por la omisión señalada, se dedica a explotar. La novela de Revueltas sugiere que la cárcel es, por extensión, la sociedad entera, lo que genera una metáfora de la opresión; la película, en cambio, sólo establece que los carceleros viven pobres y enajenadamente, y no ofrece mayores elementos para comprender los fenómenos descritos en un contexto social y político definido.

Pero si no existen distanciamientos críticos (aparte de la truncada declaración de Meche), sí existen distanciamientos de otro tipo, totalmente opuestos a los primeros, que son sintomáticos de la postura ideológica del filme. Estos son los que se le encargan al preso interpretado por Pérez Turrent (a quien, en cambio, debieron dejarle que revisara el guión). El torrente de violencia represiva con que culmina la historia es preambulado en clave humorística por la escapatoria de Pérez Turrent, que se come un taquito robado a los presos ricos, y epilogado tempranamente por su figura complaciente meándose en los pantalones mientras duerme, ajeno a lo ocurrido. En suma, hay un largo trecho regresivo entre la conciencia crítica del campesino (Salvador Sánchez) en *Canoa*, a la inconciencia complaciente del preso (Pérez Turrent) en *El apando*.

Por último habría que elogiar el adecuado reparto del filme, pues la labor realizada por los actores y actrices es excelente. En este sentido, se logra ilustrar en buena medida la novela de Revueltas, pero ello pone más de relieve el problema fundamental: haber logrado sólo una muy degradada ilustración de una novela excelente.

Imagen 9,10 y 11. Crítica realizada en la revista *Otro Cine* sobre la película *El apando* (1976). Acervo Hemerográfico (Cineteca Nacional).

Había Felipe Cazals:

## El Caso de "El Apando", el Jurado, Dolores...

A-0040/25

El realizador analiza la situación: evidentemente se violó el reglamento: dos películas ganadoras no tenían derecho a concursar.— Si Dolores se salió de la proyección, es algo grave.

Nota de ALCANTARA Fotos: MEJIA

Felipe Cazals, realizador de la película "El Apando", está indignado por lo sucedido en el reciente festival de San Sebastián. ESTO sostuvo ayer una breve entrevista con él, y al respecto declaró lo siguiente:

"Que mi película no haya ganado ningún premio, pues ya es decisión del Jurado. Lógicamente, no sé por qué. Que la crítica española la haya elogiado, es un hecho real. Aquí tengo un compendio donde están todas las críticas, aunque considero que son de orden meramente subjetivo, pues los periodistas podrán apreciar "El Apando" de una forma, y el jurado tiene el legítimo derecho de que no le guste. Lo que es cuestionable es que la película que ganó el Gran Premio ya había concursado en Berlín, donde fue derrotada por "Canoa", otra cinta mía".

"Hay una nota periodística que dice: 'discutible resulta también el doble premio San Sebastián a la mejor interpretación y el premio especial del Jurado a "Cadi", del australiano Donald Cromb, especialmente si tenemos en cuenta que esta última película participó en contra del reglamento del festival puesto que fue estrenada en varias naciones europeas y del resto del mundo antes de tomar parte en el concurso de San Sebastián". Así pues, "Cadi" y la soviética que ganó el Gran Premio, son películas que estaban fuera del reglamento.

"Es aquí donde llego a la gran pregunta: ¿Cómo es posible que los jurados no conozcan los estatutos de los festivales?"

"Si la señora Dolores del Río fue presidenta de ese jurado, en honor a la imparcialidad me parece muy bien, pues es una forma de homenaje. Lo que me inquieta es que los miembros del Jurado y su presidente, en esta ocasión, demostraron que no conocen los reglamentos del festival, en cuanto a la selección de las películas".

Cazals indicó en seguida haber sido enterado de un hecho deplorable por parte de doña Dolores del Río, al haber abandonado la sala donde se proyectaba "El Apando", apenas transcurrida la mitad del filme.

"Si esto es cierto, es grave. Habrá que comprobarlo. Porque el reglamento internacional de los festivales dice también que el Jurado no puede manifestarse durante las proyecciones. Deberá ser el primero en entrar en la sala y el último en abandonarla, así como ejercer una imparcialidad total.

Ahora, el presidente del Jurado, que es la máxima autoridad de ese grupo, la responsabilidad al respecto es mayor".

El realizador indicó que sobre lo anterior no hay pruebas, salvo las notas periodísticas que ha recibido.

"En caso de confirmarlo —dijo—, yo, en lo personal, creo que no haría nada, pero si confir-

Sebastián, en las carteleras y en las entradas de nuestro país, así como en las críticas. Negar esa evidencia, es una forma un poco hábil, de poco tacto".

Curiosamente, "El Apando" se exhibe actualmente en esta capital en la sala que precisamente lleva el nombre de Dolores del Río. Ahí también se proyectó "Canoa", y



EL REPORTERO frente al cineasta. Los hechos están ahí.

maria también que el cine mexicano actual, cuya existencia tanto niegan, precisamente está confirmando su existencia, pues es bien evidente que quien rechaza la presencia del actual cine mexicano no está haciendo más que afirmarlo más. Lo grave, repito, es que se premió a una película que por reglamento no debió estar en el festival. No hablo del gusto del Jurado, eso es subjetivo; hablo de los estatutos que hace que el Festival sea o no respetable. Hubo un comportamiento discutible, porque se que también hubo otra persona del Jurado, un señor Ruiz Iriarte, que salió de la proyección de la película, junto con Dolores del Río. Y no es el hecho de que ella sea mexicana, pues eso sería hacerla parcial; era presidenta de un jurado, y al contrario, habría que exigirle imparcialidad. Ahora que, los gustos personales, de la señora, para mí son muy respetables.

"Lo que es un hecho, y debe quedar bien asentado, es que el actual cine mexicano existe, y existe en Berlín, en Pesaro, en San

con bastante buenas entradas.

"Es una circunstancia, pues meramente curiosa, y debo decir que estoy orgulloso que mis películas se exhiban en una sala que lleva nombre tan lustre para el cine mexicano. Y digo bien: un nombre. Debo aclarar que tener una presencia en pantalla, o haberla tenido, no quiere decir de ninguna manera que sea autoridad en el cine. Y es el momento de establecer esta aclaración, de situarnos", dijo Felipe Cazals.

Para concluir, el realizador se mostró incrédulo respecto a que la comisión de premiación de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas lo tenga en la "lista negra". "No lo creo —manifestó—. Lo que pasa es que, indiscutiblemente, esa comisión tiene su propio criterio, repartido en un número impar y considerable de gente. Yo me limito a creer que hasta la fecha mis películas no les han gustado, y muy respetable. Ahí sí no podemos hablar de 'tirria'. No creo siquiera que existe esa lista negra. Soy bien optimista".



FELIPE MOSTRO recortes y documentación llegada de España.

Imagen 12. Crítica realizada en un periódico (sin nombre) sobre la película *El apando* (1976). Acervo Hemerográfico (Cineteca Nacional).

A-1252/12 **UNO MÁS UNO**  
21-0111-83

Sin duda fueron años difíciles: cuando se calmen las justas iras y se despeje el panorama —la famosa "perspectiva histórica"— se reconocerá como una de las etapas más interesantes del cine mexicano la de los años de transición del echeverrismo al lopezportillismo, esos dos o tres años pantanosos e indefinidos durante los que la administración de Rodolfo Echeverría heredó a Margarita López Portillo el acabado o la exhibición de un bloque muy apreciable de cintas: de esa etapa son *Raíces de sangre* de Treviño, *Los indolentes* de Estrada, *La guerra santa* de Taboada, *El lugar sin límites* y *Cadena perpetua* de Ripstein. Si las obras eran dignas, no lo fue su destino; su presencia era excepcional y hasta afrentosa para una administración hostil y caótica. Ninguno de esos cineastas repitió su acierto y aún las fieras domesticadas como *La viuda negra* (1977, Arturo Ripstein), fueron vistas como actos de irreverencia a la nueva dinastía.

Sin duda fueron años difíciles: debieron serlo para que Arturo Ripstein eligiera la obra de teatro *Debiera haber obispos*, de Rafael Solana, como base para su película, y para que el proyecto, iniciado durante la titularidad en Co-

## Butaca *Fieras domesticadas*

Gustavo García

nacine de Francisco del Villar (quien firma el guión), acabara siendo vetada por Solana, subdirector de la productora en 1978 (suerte parecida sufrió, por cuenta de Agustín Yáñez, la adaptación que Rafael Corkidi filmó de *Al filo del agua*, que no pasó ni cambiándole el título a *Deseos*). De ese veto arrancó el mito de *La viuda negra*: lo cierto es que Ripstein se había reivindicado de los pecados de *El Santo Oficio* y *Fox trot* con *El lugar sin límites* y *Cadena perpetua*, que lo definían como un cineasta al borde de la madurez en momentos nada propicios. El congelamiento de *La viuda negra* parecía reforzar esa solidez (si no le gustaba al régimen, a lo mejor era buena); por el contrario, es una pieza de fractura, la que explica el declive hacia *La tía Alejandra*, *La ilegal*, *La seducción* y *Rastro de muerte*, es decir, su retor-

no a una seriedad obligada que quiere disfrazar una absoluta falta de humor (bueno o malo) y de punto de vista.

*La viuda negra* quiere contar una historia distinta a la que narra: el prólogo, que detalla la infancia y adolescencia de Matea Gutiérrez (Isela Vega) como una perpetua irreverencia (come hostias en el patio, les quiere ver el pajarito a los santos de una iglesia, arma un escándalo en una primera comunión, se baja la pantaleta ante los seminaristas) anuncia un personaje muy distinto al de la beata sólo sexualidad ante el padre Feliciano (Mario Almada) del resto de la película; la seducción de éste sólo parece escandalizar a los feligreses (Feliciano se lo pasa de lo mejor, sin una sola duda teológica o vocacional) en términos de reparto de indulgencias: lo que les duele es

que el padre ya no diga misa ni conceda confesiones. Sólo a una censura tan bruta como la mexicana podía indignar esta maniobra de fortalecimiento de la imagen del sacerdote: la sexualidad que se atribuye a Feliciano, toda vez que está cuidadosamente deserotizada, inmovilizada, tiene un efecto tan positivo en el papel del padre como sujeto vital apasionado, como los chistes y bravuconadas de cintas como *El padre Pistolas* y *El padrecito*.

*La viuda negra* es un gesto de debilidad cultural: lo que daba vigor a *Tiempo de morir*, *El lugar sin límites* y *Cadena perpetua*, era que Ripstein le apostaba al cine malo, al clase B, al de matiné, para revalorar un mundo definido por su violencia. Ahora apuesta a un cine viado: no se refiere a una provincia real sino a rancho Grande, en un estéril alegato contra un mundo filmico ya autodevaluado. El producto murió de asfixia durante el parto.

*La viuda negra*, película mexicana dirigida por Arturo Ripstein según guión suyo, de Ramón Obón y de Francisco del Villar sobre la obra de teatro de Rafael Solana; fotografía de Jorge Stahl hijo; edición de Rafael Ceballos; música de Miguel Pous; con Isela Vega, Mario Almada, Sergio Jiménez, Hilda Aguirre y Juan Angel Martínez. Conacino. 1977.

Maxi Carmen Figueroa Pezesa

Imagen 13. Crítica realizada en el periódico *Uno más uno* sobre la película *La viuda negra* (1983). Acervo Hemerográfico (Cineteca Nacional).

H-1252/10

UNIVERSAL

2-1X-23

**Cinecrítica**

# La viuda negra

Un buen filme de Arturo Ripstein

Por TOMAS PEREZ TURRENT

Realizada por Arturo Ripstein en 1977, entre *El lugar sin límites* y *Cadena perpetua*, dos de los mejores títulos de su filmografía, se ha estrenado después de haber estado prohibida casi seis años *La viuda negra*. Las razones de esta prohibición: la mojigatería de las autoridades cinematográficas que podría calificarse como "mojigatería selectiva", puesto que en ese mismo periodo decenas de películas nacionales empleaban exclusivamente el desnudo, el silicón y la palabreja sin ningún problema. Quiere decir que una película con contenidos sexuales, eróticos o pornográficos es prohibible en cuanto va más allá de la masturbación complaciente, facilona e inofensiva. Está también, claro, aquello de que "ofende las creencias de la gran mayoría de los mexicanos" y por último el llamado "estilo personal de gobernar" (mientras yo esté esa película no sale).

Veamos qué es lo que asustaba tanto y podía ofender a tantos mexicanos. Matea (Isela Vega) ha sido criada entre monjas y sacerdotes, moviéndose siempre entre el impulso y su represión. Recomendada por el obispo llega a la parroquia del padre Feliciano (Mario Almada) para ser su ama de llaves. Es un pueblo típico con personajes arquetípicos: el médico-boticario, el presidente municipal, el líder agrario, las beatas, las damas prominentes esposas de los hombres prominentes. Sus actividades son también típicas: ellos el dominó, ellas el chisme, la murmuración, el bordado del manto del Sagrado Corazón.

Las cualidades físicas de Matea pronto conmueven a los machos del pueblo. El médico (Sergio Jiménez) trata de poseerla por la fuerza durante un paseo. Ella

(CONTINUA EN LA PAGINA 9)

## Cinecrítica.— La viuda negra

(CONTINUA DE LA PAGINA 1)

se defiende con rara violencia y lo hace huir. El médico reacciona acusándola de "mujer fácil" y acompañado por los otros personajes del pueblo, entre ellos la beata Ursula (Hilda Aguirre), a la que hemos visto ofrecerse al padre Feliciano, exigen a éste la expulsión de la mujer. Feliciano se niega indignado y los echa. Esto acaba por empujar al cura y a la mujer uno en brazos de la otra. Su relación es frenética, se aman día y noche, la iglesia se cierra, se acaban misas y confesiones. Feliciano cae enfermo, el médico y las damas del pueblo se niegan a ayudarlo. Matea sola cuida de su agonía, le da los santos óleos y lo entierra. Para su venganza tiene un arma terrible: conoce los secretos de confesión de todo el pueblo.

Para quien ha tenido que ver como este cronista las películas mexicanas estrenadas el año pasado por cuenta de la Academia, es un placer encontrarse por fin con una bien hecha, donde los actores están bien dirigidos, la cámara está siempre en el (único) lugar adecuado, el relato se desarrolla con la mayor coherencia y sugiere todo tipo de connotaciones, los planos, las escenas y las secuencias se enlazan dentro de la más perfecta lógica. Pero, por favor, no se vaya a creer que pretendo decir que *La viuda negra* vale por comparación a *Jacinto el tullido*, *El sexo de los pobres* o *41 el hombre perfecto*. Flaco favor estaría haciéndole a la excelente película de Arturo Ripstein.

No se trata sólo de corrección y oficio. Tomemos por ejemplo la secuencia cuando el doctor trata de violar a Matea, resuelta en tres escenas. Los encuadres elegidos por Ripstein y la distancia entre la cámara y personajes impide toda complacencia, toda demagogia, todo sensacionalismo. La manera de filmar evita los elementos melodramáticos que contiene el material (ignoro si provienen de la obra original, Debiera haber obispas de Rafael Solana que desconozco, o de la adaptación) y que están implícitos en las situaciones (amores pecaminosos entre un cura y una mujer, reprobación del pueblo, etcétera), así como el uso de arquetipos no desemboca en una alegoría unívoca tipo *Las fuerzas vivas*.

Pero lo que resulta en verdad sorprendente es descubrir en Ripstein un inesperado sentido del humor. Dejemos el hecho de que todas las monjas del prólogo — siempre vistas de espaldas — estén interpretadas por hombres, para quedarnos con el uso (magistral) de la

música de Luis Arcaraz: "Bonita", "Viajera", "Fruta verde", "Muñequita de Esquire" y "Sombra verde", que sirven siempre de comentario irónico (aunque nunca de manera burda, obvia). Por ejemplo la secuencia que contiene la serie de posiciones amorosas (se supone que suceden a lo largo de varios días) entre el cura y la ama de llaves es acompañada por "Muñequita de Esquire" y "Sombra verde", cuyos compases se confunden con los suspiros de los aman-

tes. Por otra parte, la gran carcajada de la cumbancha que cierra el filme señala una metáfora premonitrice (la película fue hecha en 1977) sobre el México de unos años después.

Cines: Rogis, Savoy, Géminis 2, Nacional, Tauro, Piscis, V. Lindavista, Premier, Neza 2002.

de Carmen Figueroa Pérez

Imagen 14. Crítica realizada el periódico *El Universal* sobre la película *La viuda negra* (1983). Acervo Hemerográfico (Cineteca Nacional).

A-1252/9

DIA  
1-IX-83

# CINE

## La viuda negra

por Patricia FERNANDEZ  
DE RAMIREZ

Anterior a *Cadena perpetua* (1978), *La viuda negra* resulta ser un importante trabajo fílmico que gana por fin la guerra a la censura (fue realizada en 1979, pero desenlatada y estrenada hasta ahora por obra y gracia de una anterior política cinematográfica que confirma, entre otras cosas y con este tipo de "detalles", su carácter, apático y represivo).

Esta película, tardíamente ofrecida, nos ha hecho olvidar sin embargo, del director de un desastroso melodramón sellado por Televisión (*La ilegal*, 1979) o del realizador de un acartonado proyecto gobernista de cine pseudohistórico (*Rastro de muerte*, 1980) para hacernos reconocer nuevamente al autor de filmes tan importantes como *El castillo de la pureza* (1972) y *El lugar sin límites* (1977).

En *La viuda negra* las constantes temáticas de Arturo Ripstein toman contornos claros y tienden a constituirse plenamente en sus inquietudes formales.

De esta manera, por ejemplo, las coordenadas morales de la intolerancia religiosa respecto a la natural manifestación sexual de Matea (Isela Vega) —una mujer crecida y educada entre curas y monjes— se expresa en esa atmósfera asfixiante que respira cuando cumple su castigo por transgresión infantil contra los objetos de la liturgia, cuando reza, ya adolescente, para ver perdonados sus pecados que no son otra cosa que la aceptación sincera de su cuerpo o la agresión sexual contra el prejuicio machista.

Basándose en una adaptación libre que sus galonistas (Vicente Armendáriz, Francisco del Villar, Ramón Obón) han hecho de la obra de Rafael Solana *Debiera haber obispas*, el prólogo que Ripstein presenta atestigua su soltura para manejar el contraste de ambientes y la delineación acertada de la fuerza dramática de su personaje femenino. Ripstein recurre al álbum fotográfico precisamente para acceder a la evolución de su personaje como ser humano sexualmente reprimido. En este mismo orden y de modo también sustancial, Ripstein recrea espacios como sitios contrastantes, lugar de pecado lugar de castigo y purificación ante Dios.

Así, la casa parroquial a la que llega Matea para servir de ama de llaves al cura Feliciano (Mario Almada en el papel del padre apodado Feliz que piadosamente esconde tras su hábito sus pensamientos liberales y el desprecio experimentado hacia sus feligre-

ses) se convierte en espacio de purificación frente al espacio de pecado que conforma el pueblo exterior (en contraposición a las secuencias del prólogo) mostrándolo en la totalidad de sus habitantes que mueven su apego a la iglesia, y su "fe" a la medida de su conveniencia terrenal.

Paulatinamente, Ripstein suma a las atmósferas y espacios los tonos. Acude a un tono irónico para describir el espacio exterior mientras ofrece un tono erótico para mostrar el desarrollo de las relaciones sexuales de la protagonista con el cura. Relaciones que solo llegan a consumarse —después de los pecados de tentación del sacerdote— cuando el rumor (producto de desechos personales) se transforma en difamación y oprobio.

A lo largo de la trama, *La viuda negra* se va constituyendo como una crítica corrosiva; no tanto a la abstracción de una iglesia católica entendida como institución represiva (como sucede primariamente) sino como una crítica ácida a lo concreto entendido como ambigüedad moral de los creyentes católicos —presentes en el filme— y que manejan los preceptos religiosos de la iglesia de acuerdo a sus intereses personales.

Los espacios de transgresión resultan entonces ambivalentes tanto como las atmósferas o la villanía o bonanza de los personajes. Los villanos no son los pecadores perseguidos y acorralados en su *Castillo de la pureza*. Sino los perseguidores que se desentienden de sus graves culpas (cuando dejan de ser secretos de confesión) y convierten en demencia las acusaciones y maldiciones de Matea.

Así, formalmente, el final de *La viuda negra* se asemeja al de *Cadena perpetua* en cuanto logra ese tono psicológico para expresar el encierro, destierro e impotencia que vive el personaje central cuando, con la verdad en la mano, intenta luchar contra el poder y la hipocresía.

Un poder político bien expuesto en sus distintos niveles de realidad y articulación, los cuales se retrata patéticamente en *La viuda negra* de Ripstein.

*La viuda negra*. P. Conacine, México, 1977 / Arturo Ripstein / Guión: Vicente Armendáriz, Francisco del Villar, Ramón Obón basado en la obra de Rafael Solana *Debiera haber obispas* / Fotografía en Color Jorge Stahl Jr. / Música: Miguel Pous / Edición Rafael Ceballos / Con Isela Vega, Mario Almada, Sergio Jiménez, Ana Celia Murgula, Juan Angel Martínez, Leonor.

Ani Carmen Figueroa Perez

Imagen 15. Crítica realizada el periódico *El Día* sobre la película *La viuda negra* (1983). Acervo Hemerográfico (Cineteca Nacional).

Butaca

## Llovizna\*

Eduardo de la Vega Alfaro

A-01236

**Llovizna**, película mexicana de Sergio Olhovich, sobre un argumento suyo basado en el cuento *La llovizna* de Juan de la Cabada. Producción: Conacine y DASA films S. A. (1977). Foto: Rosalío Solano. Edición: Augusto Valenzuela. Música: Raúl Lavista. Interpretada por: Aarón Hernán (Eduardo), Salvador Sánchez (campesino), Delia Casanova (Luisa), Amado Zumaya (Campesino), Silvia Mariscal (Patricia).

La línea argumental de *Llovizna*, quinto largometraje de Sergio Olhovich, es sumamente interesante; se trata de exponer a través de una historia obsesiva, las consecuencias a que puede llegar el conformismo pequeño-burgués. Eduardo (Aarón Hernán), es el mediocre agente de ventas cuya vida es un cúmulo de los actos más convencionales y característicos de su clase (tener una familia y una casa en Cd. Satélite, pasar los fines de semana con su posesiva amante, comer en lujosos restaurantes, etcétera). Paralelamente, se retrata un hecho común en las áreas rurales mexicanas: el entierro de una niña campesina cuyo padre y hermanos tienen que regresar con urgencia a la capital para continuar desarrollando las labores propias de los emigrados. Circunstancias triviales harán que el agente de ventas se vea forzado a regresar a los campesinos en su camioneta y con ello, comienzan a surgir los temores y las angustias propias de una clase insegura; esa profunda inseguridad será el factor determinante para que Eduardo asesine a sus acompañantes ocasionales.

En primer lugar, es justo reconocer que por primera vez Olhovich nos habla en un lenguaje directo y perfectamente reconocible. No es ya el fracasado cine intimista de *Muñeca reina* (1971), ni la mediocre reacción

contra la injusticia social de *El encuentro de un hombre solo* (1973), ni esas especies de alegorías que fueron *La casa del sur* (1975) y *Coronación* (1976). Por el contrario, en *Llovizna* la alegoría es clara: la polarización de dos clases y de dos grupos étnicos hace imposible cualquier intento de comunicación entre ellas.

Pero el hecho de que ahora la alegoría sea clara, no es suficiente. Al lado de indudables méritos (como las escenas del entierro, como casi todas las escenas del interior de la camioneta, o como los *flash backs* en los que la cámara asume la visión del protagonista) se encuentran enormes errores de realización y muchos momentos de profunda debilidad que actúan en contra del filme y del realizador. El trazo superficial y anecdótico de los personajes, las situaciones meramente circunstanciales en que se desarrolla el drama, el empleo constante de la *voz en off* y el mismo asesinato de los campesinos, hacen que *Llovizna* se derrumbe estrepitosamente, quedando el asesinato como un problema de conciencia individual. Cierta mezquina publicidad ha afirmado que *Llovizna* "es una película que puede salvarle la vida". Viendo los resultados en pantalla nosotros nos preguntamos: ¿Es que después de ver esta cinta, los pequeño-burgueses ya no van a dar "aventones" en la carretera, por temor a que asesinen a sus acompañantes?, o en su defecto, ¿después de ver *Llovizna*, los campesinos ya no pedirán "aventones" por miedo a ser asesinados?.

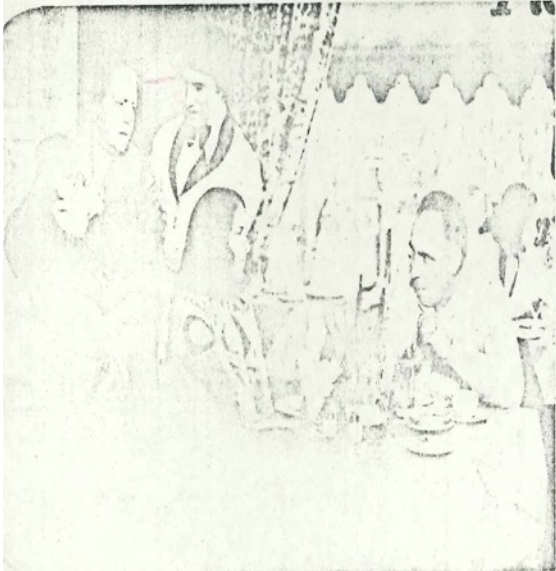
En suma, Sergio Olhovich sigue sin poder expresar cabalmente sus obsesiones en el terreno cinematográfico y sus preocupaciones en el terreno sociopolítico.

\*Ver cartelera cinematográfica

Imagen 16. Crítica realizada el periódico *Uno más uno* sobre la película *Llovizna* (1978). Acervo Hemerográfico (Cineteca Nacional).

A-1236/4

Martes 4 JUL. 1978  
Día  
Cine



LLOVIZNA: el contraste entre la miseria y la opulencia. En la mesa, Silvio Mariscal y Aarón Hernán.

# Llovizna

por Patricia CABRERA

Saber de antemano que esta última película estrenada de Sergio Olhovich se basa en un cuento de Juan de la Cabada constituye el primer atractivo, pero a la vez puede despertar cierta desconfianza ya que no siempre las versiones cinematográficas de obras literarias se logran. Claro, la adaptación puede enriquecer ciertas obras al situarlas en un ambiente diferente pero sin perder de vista aquello que Goldmann llamaba la estructura significativa, es decir, la presencia omnipresente en toda la obra de una idea central que da razón de ser a toda la trama; y esto se vio en *El lugar sin límites*, de Arturo Ripstein. O a veces se circunscriben a seguir paso a paso la novela, reproduciendo lo más fielmente posible lo que el escritor dijo, tal como acabamos de verlo en *Los de abajo*.

Ahora bien, inspirarse en un cuento puede resultar más sencillo, hasta cierto punto, pero también más limitante, dado que la estructura del cuento exige coordenadas espacio-temporales muy concretas, en tanto que el cinematógrafo debe ofrecer la posibilidad de múltiples planos y de movimiento, todas las cosas que sustituyen lo que en el texto es una reflexión psicológica profunda de los personajes.

Pero Olhovich comprendió a la perfección las implicaciones que se derivan del breve cuento de De la



Cabada, *Llovizna*, y de lo que originalmente es una narración lineal en primera persona, que recoge el estado psicológico angustiado de un individuo que instintivamente experimenta un miedo de clase, el cineasta hizo una anécdota que tiene múltiples connotaciones hacia el exterior, es decir, hacia las clases sociales, la ideología dominante, la situación de virtual estado de sitio que prevalece en algunas zonas del país, etcétera.

En el libreto desarrolló muchos elementos que en el cuento están sugeridos, como paries de la personalidad social del protagonista, interpretado en la película por Aarón Hernán con felices resultados. El actor logró proyectar —y esto lo pone en evidencia el *close-up*— la mediocre personalidad de un agente de ventas, su miedo instintivo a los desheredados, la farsa de su vida amorosa y familiar, en fin, todos los aspectos que confirman a un prototipo de lo que algunos llaman la "clase media".

La confrontación de ideologías —más que de clases sociales en el sentido estricto del término— que surge a partir del fortuito encuentro del protagonista con unos campesinos que vienen a trabajar como asalariados al Distrito Federal, es la más importante aportación de Olhovich. Porque está claro que el protagonista, con todo y ser un empleado bien pagado, y que no tenga para nada conciencia de ser trabajador, no es menos humillado y explotado por los patronos que los peones. Lo más odioso en él es que desprecia a los otros por su pobreza y su origen indígena, hasta el grado de matarlos sin razón, simplemente porque la sola presencia de éstos constituye una amenaza que él supone de clase.

Si el film se limitara a retratar lo anterior no superaría al anecdótico. Pero al situarlo en el contexto mexicano, con sus policías corruptos, la Hora Nacional transmitiendo propósitos, los retenes militares en las carreteras, todo lo que es México en estos momentos, el cineasta muestra un panorama más amplio de la sociedad mexicana, de sus contrastes, inclusive es tan claro el contraste que en las secuencias que corresponden a la vida miserable de los campesinos, la luminosidad de lo que éstos hablan en mixtli, porque es precisamente la in-comunicación entre los mexicanos de tan distintos estratos sociales lo que interesa evidenciar.

También tiene buenos logros estéticos el film, pues la escena del velorio de la niña campesina es tan patética, que en mucho recuerda el Totó Jesucristo del maestro Gollia. Además de que el cuadro de campesinos indígenas, inexpressivos, sabedores de que son incomprendidos, cuenta con la presencia de ese excelente actor que es Salvador Sánchez.

*Llovizna* es una muestra de que se puede hacer un cine mexicano de buena calidad técnica, profundamente enraizado en nuestra realidad (tal como dicen las declaraciones de las autoridades cinematográficas), y al que es necesario apoyar.

Natali Cabrera Figueroa, Puebla

Imagen 17. Crítica realizada en la sección *Martes Día Cine* sobre la película *Llovizna* (1978). Acervo Hemerográfico (Cineteca Nacional).

A-1236/7

PROXIMO ESTRENO

**LIN REVERENDO... TRINQUETERO**

• VAQUERO LOCO •



Presenta:  
**"EL MUNDO DEL CINE MEXICANO AL DIA"**

CONTINUA EXHIBIENDOSE

EL ARTE DE LA ACTUACION Y EL SECRETO DE LA MUJER

**PEDRO ARMENDARIZ JR. y HUGO STIGLITZ**

**LOS PEQUEÑOS PRIVILEGIOS**

PRODUCCION MEXICANA... DISTRIBUCION MEXICANA...  
 AZTECA FILMS, Inc.

Vol. I No. 5 Los Angeles, CA Semana del 24 al 29 de Octubre 1983

**"COMO SI FUERAMOS NOVIOS"**  
 LA PELICULA MAS CONMOVEDORA  
 DE PEDRITO FERNANDEZ  
 Y ANA PATRICIA ROJO

En un mundo de problemas, conflictos y presiones, es tonificante disfrutar de hora y media de una historia que nos habla de todo lo contrario: del amor, la bondad y de la sana alegría de vivir entre dos personajes que ganarán su corazón por su sinceridad para actuar como son Pedrito Fernández y Ana Patricia Rojo.



Pedrito realiza sin duda el mejor papel de su carrera, quizá con el que esta más a tono, porque refleja sus auténticas emociones de adolescente y en donde el director del film Sergio Vejar no tuvo que batallar para que cada escena el muchacho la sintiera y diera lo mejor de su talento como pequeño actor. Y para no desligar al jovencito de su personalidad de intérprete, el argumento incluyó algunos temas pero no nada mas porque si, todos tienen su justificación en la historia.

Por su lado la pequeña Ana Patricia Rojo, hace estupenda pareja con Pedrito. Ella es hija del también actor Gustavo Rojo y en su familia sus tíos Ruben Rojo y Pituka de Foronda también pertenecen al medio por lo cual la preciosa chiquilla ya trae en las venas el arte y lo pone de manifiesto en "Como si fuéramos novios" donde personifica a una pequeña niña falta de la vista que encuentra en su mundo de obscuridad, la felicidad conociendo el otro mundo por los ojos de su gran amigo, su primera gran ilusión Pedrito Fernández.

AL REVERSO...

**EL CINE ES CULTURA**



**CAMISETAS Y CALCOMANIAS GRATIS EN LA CARAVANA DE RADIO KALI**

La Caravana KALI con Pepe Reyes y Mario Talbott a la cabeza estarán este miércoles 26 de octubre en el Million Dollar y el 27 en el Teatro United Artists de 7 a 8 de la noche celebrando el estreno de la película "Como si fuéramos novios".

Los populares locutores de "Radio Variedades" estarán obsequiando discos y otros regalos sorpresas al público. Además por cortesía de Azteca Films, los dos días se obsequiará a las primeras 300 personas que compren su boleto de 6 a 8 P.M. con camisetas o T-Shirts con la leyenda de "Como si fuéramos

novios", además de las ya famosas calcomanias del amor "Como si fuéramos novios", muy propias para su automóvil o recámara.

A los chicos y chicas de 5 a 99 años se les invita a pertenecer a el Club de Admiradores de Pedrito Fernández "Como si fuéramos novios", enviando una tarjeta postal con su nombre, dirección, teléfono y edad a Azteca Films, Inc., 555 N. La Brea, Hollywood, CA 90036 y a vuelta de correo recibirán 3 calcomanias 12" x 4" y su credencial numerada que le acreditará para futuras promociones de Azteca Films.

**"LLOVIZNA"-- SUPER ESTRENO DE HALLOWEEN**

La tradicional fiesta de brujas "Halloween", trae a la pantalla la cinta mas espeluznante del cine mexicano, "Llovizna". Una película que reta al espectador a verla de principio a fin sin perder su capacidad para soportar el terror.

Para quienes gustan del género de películas de suspenso...de intranquilidad y de angustia, "Llovizna" será muy de su gusto.

Imagínese usted viajar de noche, lloviendo y en una

carretera solitaria y de pronto ver anuncios que digan: **Disminuya su Velocidad; Hay Sangre en la Carretera... Despacio, Hay Cuatro Cadaveres en la Carretera. Precaucion, Asesinato a 500 Metros.**

Lo mejor es disminuir la velocidad y detenerse a ver "Llovizna", una película que puede salvarle la vida.

Estreno de SUPER MIEDO, Miércoles 26 de Octubre en su cine o autocinema favorito.



## Colorea a "Cantinflas" y Gana Diversión Para Toda la Familia!

Todavía es tiempo de participar en el concurso "Colorea a Cantinflas" para que ganes diversión para toda la familia como boletos para Disneylandia Knott's Berry Farm y Montaña Mágica. El concurso se cierra el día 25 de octubre. Envía HOY MISMO tu dibujo coloreado a AZTECA FILMS, Inc., 555 N. La Brea, Hollywood, CA 90036 y no te olvides de invitar a tus amiguitos y a tus papás a ver la película de Cantinflas, "ASI ES MI TIERRA" desde el 19 de octubre. Alla nos vemos!



## AZTECA FILMS SOLICITA COLABORACIONES

Si Ud. vá al cine, seguramente tiene sus propias opiniones de las películas que vé y Azteca Films, Inc. tiene interés en saber sus comentarios o críticas de las películas que distribuye.

¿Porqué no nos envía estos comentarios o críticas? Si se publican en este Boletín usted ganará atractivos premios.

Sea nuestro colaborador. Envíe hoy mismo sus críticas a AZTECA FILMS, Inc., 555 N. La Brea, Hollywood, CA 90036. Estas pueden ser unas cuantas líneas, o bien un pequeño artículo. De antemano, gracias por su colaboración.

## EMPIEZAN A APARECER LOS DOBLES DE LOS "GRANDES" DEL CINE DE ORO MEXICANO

La campaña de Azteca Films, de encontrar las personas parecidas en lo físico o en su forma de cantar a los grandes del cine de oro mexicano, protagonistas de la película "Aquel Mexico Lindo", es todo un éxito y día con día se reciben llamadas para inscribirse como cantante parecido a Libertad Lamarque, Jorge Negrete o Pedro Infante, así como de quienes dicen tienen cierto parecido con Arturo de Cordova, Maria Felix, Pedro Armendariz, etc.

El Sports Arena de Pico Rivera también se suma a esta promoción y esta haciendo la misma invitación a través de sus programas a control remoto desde el lienzo charro donde se presentan los mejores espectáculos. Dicho control remoto pasa los domingos a las 10 A.M. a través de Radio KWKW.

Las personas inscritas serán llamadas oportunamente para pasar una audición... y las seleccionadas recibirán premios tal como cámaras fotográficas, TV, radios y además serán las personalidades invitadas al estreno de "Aquel Mexico Lindo" en el mes de noviembre.

Inscribase hoy mismo. Llame a Azteca Films, de 9 a 5, teléfono (213) 938-2413.



Alejandro PARODI  
José Carlos RUIZ  
Rebecca SILVA  
**EL AÑO DE LA PESTE**

### Proximos Estrenos:



VALENTÍN TRUJILLO  
LETICIA PERDIGÓN  
**MUCHACHOS DE BARRIO**

### Como si fuéramos Novios

#### ...DEL FRENTE

Al lado de Pedrito y Ana Patricia actúa un gran señor del cine y del teatro, don Manuel Medel, abuelo cinematográfico de las películas actuales donde ha encontrado su segundo aire. Comparten créditos también Maria Sorte, Tony Bravo y Mary Montiel.

NOVIEMBRE 19  
**ROCIO DURCAL**  
EN CONCIERTO  
PICO RIVERA SPORTS ARENA



## CUESTIONARIO

Queremos que Ud. no se pierda ninguna de nuestras películas; por lo cual le pedimos nos ayude a seleccionar los medios apropiados para que usted sepa de nuestros estrenos. Conteste este cuestionario marcando el medio por el cual usted se entera o cree que sea el mas apropiado para saber de las películas que se exhiben o están por estrenarse. Mandelo a AZTECA FILMS, Inc., 555 No. La Brea, Hollywood, CA 90036 con su nombre, dirección y teléfono y a vuelta de correo le enviaremos un regalito por su ayuda y atención. Muchísimas gracias.

- PERIODICO: "La Opinión"  "Mundo Artístico"  "Mini Ondas"  Otros
- RADIO: KWKW  KALI  KTNQ  KLVE  XEPRS
- TELEVISION: KMEX Canal 34  CANAL 18
- VOLANTES: De mano en mano  En su domicilio
- POSTERS:
- PUBLICIDAD EN EL CINE:
- RECOMENDACION DE AMIGO O FAMILIAR:
- O VA AL CINE NADA MAS POR EL GUSTO DE IR SIN SABER QUE EXHIBEN:

Imagen 18 y 19. Crítica realizada en el boletín Azteca Films, Inc. sobre la película Llovizna (1983). Acervo Hemerográfico (Cineteca Nacional).

9.02536/8.3  
A.07945

CIMEX, S. A. de C. V.      PELICULA: "EL APANDO"      ROLLO No. 1      HOJA No. 1

DIALOGO No.	PRINCIPIO	FINAL	MEDIDA DE DIALOGO	D I A L O G O S	PERSONAJE
	0-0	0-0	0-0		START
1				CARCEL PREVENTIVA DE LA CIUDAD DE MEXICO	TITULO
2				EL ESCRITOR JOSE REVUELTAS HA PADECIDO PRISION EN VARIOS PERIODOS DE SU VIDA A CAUSA DE LA INTEGRIDAD DE SUS CONVICCIONES. LA ULTIMA VEZ QUE ESTO OCURRIO FUE DURANTE EL AÑO DE 1968 CUANDO REVUELTAS FUE ACUSADO SER AUTOR INTELECTUAL DE LOS DISTURBIOS ESTUDIANTILES QUE EN ESE AÑO TUVIERON LUGAR. DURANTE SU RECLUSION EN LA CARCEL DE LECUMBERRI ESCRIBIO SU NOVELA "EL APANDO".	
3				¡Eses putes menes, hijes de su pinche -- madre !	POLONIO
4				Abre cempa, tengo que salir.	PRESO
5				Es que no se puede.	POLICIA I
6				Cómo no se va a peder, si para ese traes- las llaves... Además, me dey per bien ser vide.	PRESO
7				Pes si pere pes es que'l otro día ya me -- arrestaren.	POLICIA I
8				¡Cómo te das a querer...!	PRESO
9				Ahí me llevas.	POLICIA II
10				¡Huu que la ch...!	POLICIA I
11				¡A ver si te fijas babese, se te pedría -- escapar toda la cárcel sin que te dieras- cuenta!	JEFE VIGI- LANCIA
12				¡Nos salvames de la visita! Que se flete- etra cempaña.	POLICIA II
138				¡Pinche Jefe de Vigilancia!	POLICIA I
14				Te trae de encargo.	POLICIA II
15				Clare.	POLICIA I
16				Este cuate es tira, hijo.	MUCHACHO

Imagen 20. Fragmento de guion de la película *El apando* (1975). Acervo Bibliográfico (Cineteca Nacional).

239 Cont.-

LEONARDO

... No, no pienso volver a salir con ---  
ella. Yo la consideraba una mujer digna,--  
decente... pero no vale la pena.

C O R T E A:

INT. SALA CASA DOÑA EMEDINA. PUEBLO. NOCHE

240. DOÑA EMEDINA, DOÑA AURORA, RAQUEL, PILAR y algunas más que --  
241 forman círculo en una sesión de tejido, escuchan a URSULA. --  
que...

... sin dejar de tejer con sus agujas, les habla con tono de  
chisme:

URSULA

-Demasiado joven para ser ama de llaves --  
de un párroco... Es vivir junto a la ten-  
tación... y el hombre es débil.

C O R T E A:

INT. COMEDOR CASA PARROQUIAL. DIA

242. EL PADRE FELICIANO, sentado ante la mesa.  
243 MATEA viene con una fuente con comida.  
244 Se detiene al lado del SACERDOTE para servirle.

En PT, la SUGESTION del cuerpo de MATEA, medio inclinada, --  
sirviendo.  
En SEGUNDO TERMINO, el PADRE FELICIANO mira, contenido, el --  
contorno del seno de la MUJER. Percibe el olor de hembra de-  
su limpia axila.  
De pronto, el HOMBRE toma conciencia de sus pensamientos y --  
baja la vista.

C O R T E A:

INT. BAÑO RECAMARA MATEA.- CASA PARROQUIAL. DIA

245. MATEA bajo la regadera, bañándose. Se enjabona el cuerpo.

C O R T E A:

EXT. HUERTA CASA PARROQUIAL. DIA

246. La ventanuca que da al baño. Entreabierta.  
y  
247 Se escucha el ruido de la regadera.

EL PADRE FELICIANO está regando el aguacate.  
De pronto, detiene su acción atraído por el caer del agua de  
la regadera. Voltea el rostro hacia...

... la ventanuca.

C O R T E A:

EDUARDO no contesta.

JUAN

-... ya no pasan camiones.

EDUARDO, asustado, niega con la cabeza al mismo tiempo que trata de subirse a la COMBI.

JUAN le dice algo (en náhuatl) a JOSE.

Otro de ellos se adelanta rápidamente y lo detiene.  
Es PEDRO.

PEDRO

-Patrón, llévenos... por favor.

El "por favor" es lento, dicho con dignidad.  
Pero a EDUARDO le parece amenazante.  
EDUARDO titubea. No sabe qué hacer.  
JOSE se adelanta.

JOSE

-Sólo somos albañiles...

En el rostro de JOSE se esboza una sonrisa burlona al sentir el miedo de EDUARDO.  
EDUARDO nota la burla.  
Piensa en su pistola guardada en la cajuela guantera.

El VIEJO, borracho, quiere adelantarse; pero JUAN lo detiene. La mirada del VIEJO es una mezcla de reto y dolor.

EDUARDO resiente la mirada.  
PEDRO retira al VIEJO, diciéndole algo que no se entiende.  
Empieza a llover levemente. Urge una decisión.

JUAN

-Le ayudamos a sacar su coche...

EDUARDO entiende que no le queda otra alternativa.

EDUARDO

-Está bien, empujen...

Los INDIGENAS toman las palabras de EDUARDO como un permiso para subirse y rápidamente se movilizan.  
Cuando EDUARDO se sube, al VIEJO ya lo han sentado en el asiento de adelante.

Imagen 22. Fragmento de guion de la película *Llovizna* (1977). Acervo Bibliográfico (Cineteca Nacional).