

EL CINE EN MÉXICO: ALGUNOS ANTECEDENTES*
(COMENTARIO)

Emilio García Riera

Bien, lo que ha dicho Federico, a partir de su propia experiencia como cineasta, me parece en términos generales bastante irrefutable; ha sido, en su mayor parte, un conjunto de verdades apodícticas.

Yo creo que en todo caso un comentario, el que se supone debo dar en esta plática, podría ser el de señalar algunos antecedentes históricos y sociológicos que explicaran por qué el cine mexicano está ahora en una situación gravísima.

Decía Federico, por ejemplo, que el cine nacional se hace con una mira elitista, para los privilegiados que pueden pagar los precios de entrada, que ya no son los de cuatro pesos que mantuvo el cine durante tanto tiempo. Pero no es elitista la actitud propia, específica, del autor frente al mundo: su estilo, con todo lo que entraña de afinidades, divergencias y dudas frente al complejo social. Es elitista en todo caso la posición social desde la que el autor debe manifestarse y la posición cultural desde la que nos vemos forzados a reconocerlo. El pago del boleto, por ejemplo, simboliza la barrera que los poderes (Estado, burguesía, censura, etcétera) interponen en una comunicación cuya libertad debiera ser tanto mayor en cuanto sirve a un contraste crítico, solidario, frente al complejo social en que se produce. El boleto es el símbolo de la actuación de las leyes de la propiedad en una comunicación que atenta espiritualmente contra la propiedad misma. Pagar por hipnotizarse, por identificarse melodramáticamente con la proyección de nuestros deseos enajenados, es perfectamente coherente. Pagar por rebelarse, por oponer nuestra visión crítica a otra, la del autor, que la enriquece por vía de la contradicción, puede fortalecer nuestra conciencia de la enajenación y, por ende, de la necesidad de actuar contra ella.

Negar, por lo tanto, que el cine mexicano no es elitista, sería falsear la realidad; yo diría más bien que sí, que naturalmente el cine mexicano tiende a ser elitista como todos los cines de los países capitalistas.

* Comentario a la ponencia de Federico Weingartshofer.

Este cine elitista, por lo tanto, sólo podrá ser destruido con la llegada de un socialismo universal, en donde la abundancia de bienes y el fin consiguiente de la propiedad privada destruyan la idea de *masa* y hagan posible la identificación entre autor (director del filme) y espectador.

Véamos ahora cuál es el origen del cine en México: la industria cinematográfica mexicana se desarrolla desde sus inicios con una suerte de mentalidad pequeño burguesa. Fíjense en la mentalidad con que se invierte el capital: inversión a corto plazo para su recuperación rápida, explotando el folklore, los sentimientos; en pocas palabras, el éxito comercial, el taquillazo que les reditúa ganancias rápidas para invertir en otros negocios más productivos (bienes raíces, por ejemplo, y es que los productores son más expertos en bienes raíces que en cine y eso se nota claramente en las películas). Por ejemplo en los años treinta, cuando se funda la industria a partir de éxitos como *Allá en el rancho grande* que explota el folklore, la música, y que crea toda una secuela de películas de tema campirano que, parece ser, deja una gran utilidad a los productores. Porque para los productores un buen film no es el que posee calidad artística, sino un producto de amplio éxito comercial. Se trata no sólo de la fe en el dinero, sincero y profundamente enraizada en ellos, sino también de un gusto y un nivel cultural que se identifican con los más bajos (después de todo, son comerciantes).

El adjetivo taquillero ha encontrado su justa expresión en el cine. Algunos productores y directores justifican sus realizaciones con esta exigencia: serían capaces y estarían dispuestos a hacer lo que pudiesen si el público les siguiese, al fin que "para qué vale un buen film si nadie va a verlo". Estos productores, en vista de que no se creen capaces (¿o no son capaces?) de asegurar una continuidad industrial en la industria por ellos mismos creada, se enfrentan a problemas financieros graves que no pueden resolver, hasta que se presenta, a principios de los 40', una situación favorable para la expansión del cine nacional, esta situación es, obviamente, la Segunda Guerra Mundial.

Pero por qué favorece a México esta situación; México es el único país de lengua castellana que ve amigablemente a los aliados, que posee una incipiente industria cinematográfica que pone al servicio de los aliados, etcétera. Los otros dos países con las características de México son España y Argentina que, por razones obvias, no se puede decir que estén con los aliados, España mucho menos que Argentina incluso (primero por el acuerdo entre la Alemania nazi y la España franquista y segundo por la guerra civil que puso fin a la naciente industria cinematográfica española).

Entonces hay una ayuda norteamericana (dinero, máquinas, técnicas, etcétera) en caso eventual de que el cine mexicano deba ser utilizado en favor de la causa de los aliados. La industria nacional se revitaliza, es la época de las "vacas gordas", cuando surgen las grandes estrellas: Cantinflas, Negrete, Arturo de Córdova, María Félix, Dolores del Río, Pedro Armendáriz, etcétera; cuando se filman adaptaciones literarias de todas partes del mundo; es cuando surgen también los grandes directores, o los directores tenidos por tales: el "Indio" Fernández, Gavaldón, Bracho, Arturo B. Crevena, Galindo, Ismael Rodríguez, etcétera.

Posteriormente, cuando termina la situación de privilegio, el cine mexicano debe dedicarse a su primera vocación: la de hacer un cine dedicado a las capas más humildes de la población, no solamente mexicana, obviamente, sino hispano-hablante de todo el continente, incluyendo la muy considerable de los Estados Unidos.

Por lo tanto, la segunda mitad de los años cuarenta se caracteriza por las películas de 3 semanas, inversiones que no pasan de los 700 000 mil pesos para aquella época; se puede decir que es un cine previsto, diseñado, como se dice hoy, concebido exclusivamente para un público de clase baja principalmente y posteriormente de clase media.

Por esos años se producen dos fenómenos casi simultáneos en México:

1. El crecimiento de la clase media;
2. La aparición de la televisión.

A partir de los años del gobierno de Alemán (1946-1952) crece en cantidades enormes una clase media que es la que tiene el poder adquisitivo para sostener un espectáculo de inversiones tan grandes como efectivas.

Se realizan películas enfocando a la típica familia clase-mediera (*Una familia de tantas*, de A. Galindo; *Cuando los hijos se van*, de Bustillo Oro, etcétera), tratando de atraer a un público que crece y que se supone está siendo reflejado en la pantalla; el cine nacional, podría decirse, se enfrenta ante la tarea, el día de hoy diríase que imposible, de ganarse a una clase media en constante crecimiento, una clase media compuesta, en su gran parte, por una juventud cada vez más inquieta, de receptores más inquietos, menos enajenados.

Es por esto que el cine mexicano forzosamente trata de luchar contra esta apatía del público clasemediero: ofrece supuestos atractivos, temas que puedan interesar, atraer público, crea esquemas, estereotipos que puedan identificarse con esta clase; por ejemplo, en los años 60's proliferan las películas que trataban de remitir a los jóvenes universitarios (a los que los antecedieron a ustedes en estas aulas) a las imágenes muy convenientes de César Costa y Enrique Guzmán, con sus "U" y sus "P" en los suéteres, locos por el partido de fut-bol americano del domingo, no pensando más que en música, etcétera.

Con este tipo de películas, muy evidentemente inspiradas por modelos norteamericanos, se trataba de ganar a ese público de clase media, que a pesar de los esfuerzos de los productores se mostraba renuente y que en el propio 68 se mostró renuentísimo, ¿verdad?

Ante estos fracasos, los productores del cine nacional empiezan a retraerse en el sistema de estrellas, el *Star System* inventado por los norteamericanos, que en la década de los cuarentas les dio grandes frutos a los productores nacionales.

El *Star System*, tal y como se entendía en Estados Unidos, sería una forma de racionalizar compensatoriamente las extrañas relaciones y comunicaciones afectivas establecidas por el público con personajes tan próximos como fantasmales. Así, el *Star System* pudo asegurar en el público un máximo de concernencia con un mínimo de juicio. Esto se logró por la identificación total del actor con el personaje.

Pero este sistema ya no funciona en Estados Unidos y menos en México, evidentemente. Por lo tanto, el público de clase media, que tiene la ventaja que le da el poder leer los subtítulos, compara, contrasta, las películas mexicanas con las de otra procedencia y naturalmente entre el churro mexicano y el churro norteamericano prefiere el norteamericano, porque tiene más "producción", porque tiene más "lana" y porque tiene estrellas.

Todo lo expuesto hasta aquí nos lleva a la conclusión de que el cine nacional se convirtió en un cine que no supo, ni pudo, ni quiso aprovechar las excepcionales ventajas que le concedió la situación de guerra mundial; es evidente que el fin de ésta, de la guerra, tenía que acentuar su miedo pequeño burgués. El espíritu regresivo se manifestó en una brutal voluntad de encierro.

Pasemos al punto dos antes mencionado, a la aparición del gran competidor del cine (esto no solamente en México, sino en el mundo entero) y que ha determinado el rumbo y los cambios del cine en los últimos 25 años, se debe evidentemente a la televisión.

Una gran campaña al nuevo medio hace que incluso ese público popular, en buena medida analfabeta o semianalfabeta que sostenía al cine mexicano, encuentre más factible adquirir a plazos un aparato de televisión (ya saben ustedes, el clásico jacal que le falta lo más indispensable, la tortilla, el frijol, etcétera, sin embargo está la antena de la televisión, etcétera), por que se le antoja que una vez hecho el gasto todo lo demás que le venga será gratis. Naturalmente la televisión procura dar esa imagen desde el momento en que ésta es la gran vendedora de productos comerciales, así la competencia se agravó, perjudicando y sumiendo en una crisis más profunda al cine nacional, crisis agravada al término de la Segunda Guerra Mundial, que es cuando se le termina la época de la bonanza a los productores nacionales.

Por otro lado, la poca variedad en los temas presentados provoca que esa gran masa que sostenía al cine nacional abandone las salas y empiece hacerse clásica la presunción, por parte de una persona mínimamente ilustrada, que haya hecho la primaria nomás ¡eh!, no más que la primaria, de que "yo no veo películas mexicanas".

Pero, ¿cuál ha sido el papel del Estado en la formación de la industria cinematográfica nacional? Ustedes saben que el Banco Cinematográfico es único en el mundo, porque no hay otro banco en ningún país capitalista dedicado exclusivamente al financiamiento de la industria cinematográfica.

Yo creo que ha sido mal entendido, a pesar de lo mucho que se ha insistido en ello, en lo referente a la diversidad de estatización de la industria del cine mexicano como producto de un plan del gobierno, como del hecho concreto de que el Estado siempre ha estado manteniendo a la industria capitalista del cine, como ha mantenido a tantas industrias capitalistas del país, ustedes lo saben también como yo; cobra impuestos bajísimos, con toda suerte de facilidades, con toda suerte de alicientes, etcétera. Por lo tanto, al retraerse la inversión de los productores (porque ya no encontraban aliciente económico en producir películas) el Estado, se puede decir, tenía la obligación, contraída por todo un aparato sindical, por todo un complejo de trabajo, de mantener a la industria cinematográfica, que por el momento se dedicaba

a la distribución y exhibición, de donde obtenían la parte del León, sin necesidad de arriesgar su dinero.

El Estado, para mantener a la industria cinematográfica, tenía que hacer un cine que le interesara a la clase media, a esa clase media que tan renuente se había mostrado en interesarse por el cine mexicano.

Para atraerse a esta clase media, el Estado tenía que darle confianza a realizadores capaces de abordar aunque fuera en una forma levemente distinta los temas clásicos, que fuera capaz de enfrentar las convenciones típicas del melodrama, que fuera capaz, en otras palabras, de asumir lo que se entiende como funciones del autor de cine, del hombre que impone su punto de vista a la obra creada. De igual manera que el músico hace con su obra; o el pintor con sus cuadros; o el literato con su novela, etcétera.

La proliferación de películas dirigidas por nuevos realizadores como Alberto Isaac, Jaime Humberto Hermosillo, Paul Leduc, etcétera, es significativo de esta política estatal enunciada por Echeverría.

Esta política cinematográfica tan objetable (Federico, por ejemplo) hacía objeción a *Canoa*, cuyo contenido es interesante; pero lo que sí es evidente es que *Canoa*, entre otras tantas películas, se sustraía a los guiones, a los esquemas rudimentarios del melodrama convencional.

Este cine (que evidentemente no creo que hubiera llegado a provocar la revolución, lo digo con toda sinceridad y con dolor en el alma, me encantaría la idea de decir que provocaría la revolución, pero francamente no puedo creer en eso; tampoco puedo creer en Dios, ni modo) de cualquier manera es suficiente con sus atrevimientos, con sus rupturas de los melodramas convencionales para inquietar el poder; inquietaron tanto estos temas a los realizadores, al grado de que hay el cambio de sexenio, y termina la demagogia tercermundista echeverrista y se acaba ipsofacto este cine, para dar lugar a "Los japoneses que no esperan", a "Las mariposas que están disecadas" y a todos esos neochurros que invaden ahora la pantalla cinematográfica en nombre de la industria filmica nacional.

Evidentemente, estamos ante un retroceso del cine nacional, volvimos a los melodramas, al enclaustramiento antiguo de la producción nacional.

En la actualidad se han hecho como 700 llamados a la iniciativa privada para que se reincorpore a la producción cinematográfica y de esta forma el cine mexicano pierda ese feo aspecto de cine estatizado (para los productores privados evidentemente socializante).

Ahora bien, si se le han otorgado facilidades, créditos, etcétera, ¿por qué los productores no vuelven al cine? No vuelven, están renuentes simple y sencillamente porque no es negocio y no es negocio porque quieren volver al sistema del *Star System*, quieren hacer creer a la gente que no pueden estar sin ver la última película de Julio Alemán, de Jacqueline Andere o de Sasha Montenegro. Lo que ellos no comprenden, es que la gente insiste en no quererlos ver como los ídolos que fueron Pedro Infante o María Félix.

Lo que pasa realmente es que el sistema de estrellas no funciona en el plan de reincorporar a los productores privados al cine. Hasta aquí lo referente a los productores privados.

¿Qué pasa con los directores que están dentro de la producción cinematográfica, ellos realmente tienen la libertad para crear, para filmar temas? No, para los directores lo que funciona es una férrea ofensiva establecida en el nivel de la preparación previa de las películas, impiden a los realizadores filmar lo que ellos quieren.

El Estado, aunque siempre ha mantenido a la industria cinematográfica, ejerce una férrea censura en contra de los realizadores que se salen de los parámetros convencionales marcados por el Estado, de esta forma hemos comprobado que las noticias de no filmación han sido más abundantes que las noticias de filmación en los últimos meses.

Lo que me parece bien importante es que esos nuevos realizadores (Alberto Isaac, Felipe Cassals, Jaime Humberto Hermosillo, Alfredo Joskowicz, etcétera), con las limitaciones ideológicas que ustedes quieran, que han sido llamados por la nueva situación, tenían en sus manos la posibilidad de plantear una seria y grave crisis al cine nacional; esto es, un movimiento solidario por parte de ellos hubiera podido, en algún momento, poner en crisis esa manipulación llevada a cabo por el Estado con el cine.

Estando así la situación con los realizadores, quisiera referirme a algo que dijo Federico, al problema del cine alternativo (me gusta bastante el término, más que el de marginal, que siempre da una idea de clandestinidad, de la que yo no voy a tomar parte; me gusta el término y lo voy a adoptar), yo creo que el problema del cine alternativo no es tanto la producción, como Federico cree, sino la distribución, la difusión.

Aquí yo entiendo que la difusión de ese cine sólo será posible en el marco de un desarrollo social-político de parte de amplios sectores de la población mexicana, y muy concretamente de la izquierda (porque no veo por dónde sería deseable y positivo un desarrollo de la derecha, pues la derecha ya está bastante desarrollada en el poder desde hace tiempo), en el área de los partidos políticos, de la masa, frente a las acciones de masa de los sindicatos; para mí sería el requisito *sine qua non* para que en el marco de ese proceso general pudieran crearse los instrumentos de difusión, que ya apuntaba Federico, en el medio estudiantil, en el medio de los trabajadores, se hiciera posible esa proyección del cine alternativo y tuviera, además, una continuidad y un ritmo que hasta ahora no ha tenido.

En el cine industrial, por el contrario, la aparición de un autor capaz de romper de alguna manera los condicionamientos, las conversiones de ese sistema de adoctrinamiento del público que se efectúa a través del melodrama, de los géneros más comerciales y demás.

Yo creo que la presencia del autor cumple una función aunque sea mínimamente subversiva, por la misma razón por la que Engels, citando a Balzac, decía que cualquier autor (se refería al literato, pero esto podía ser obviamente referido al cineasta, Buñuel lo ha citado muchas veces como tal), aunque ideológicamente no

participe de los anhelos de las masas, aunque no esté del lado del socialismo, aunque su ideología pueda ser incluso de derecha, pero que rompa de alguna manera con la idea de que estamos —decía Engels— en el mejor de los mundos posibles, ya está cumpliendo de alguna forma una función revolucionaria subversiva y se opone a todo ese mecanismo de enajenación.

Reafirmo, entonces, que en el cine industrial cabe la lucha estrictamente en los terrenos de rehabilitación del cine de autor, que ahora está siendo brutalmente detenido, no solamente se detiene y obstaculiza a los realizadores, sino además no se le permite filmar lo que ellos quieren, sino se les obliga incluso a filmar toda clase de películas “correctas”, que, digamos, no desean realizar demasiado.

El Estado ha logrado agilizar a la iniciativa privada; ha logrado agilizar la actitud gremial de los directores, estos últimos, por ejemplo, se han visto obligados a hacerla de esquirols al filmar inmundicias que otros han dejado; cineastas que hasta hace poco eran amigos nuestros, que compartíamos ideales y principios y que por necesidad de practicar, de filmar, realizan verdaderos bodrios.

Ahora bien, sería erróneo que viéramos sólo como culpables a los directores, hay que analizarlos como víctimas de una situación que afecta a todos nosotros.