



Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Posgrado en Humanidades

La construcción de la categoría “cine de oro” en historias del cine mexicano (1970-1980)

TESIS

Que para obtener el grado de:

Maestro en Humanidades

PRESENTA

Lic. Marlen Roman Carrillo

Directora de tesis:

Dra. Laurence Coudart

Cuernavaca, Morelos, noviembre del 2019.

Para Jovita y Tony

Agradecimientos

Esta tesis no habría sido posible sin cada una de las personas que me acompañaron durante el Posgrado en Humanidades. Gracias a mi comité, integrado por el Dr. Luis Gerardo Morales quien me sugirió perspectivas y rumbos para la investigación desde el principio. A la Dra. Martha Santillán Esqueda por sus intervenciones, comentarios, sugerencias bibliográficas y perspectivas analíticas, gracias por sus seminarios, asesorías y, sobre todo, por su claridad en clase y a la hora de guiar mi investigación. Gracias a mi directora de tesis, la Dra. Laurence Coudart, sin su apoyo, explicaciones y las horas y horas de asesorías esta investigación no se hubiera logrado. Gracias por tanta paciencia e impulso, espero que el resultado esté a la altura de todo el esfuerzo que ambas le imprimimos a la investigación. Agradezco también a la Dra. Beatriz Alcubierre y al Dr. Rodrigo Bazán por su tiempo y su interés para leerme, gracias por los consejos, por el apoyo y porque siempre me dieron ánimo y confianza.

También quiero agradecerle a mi familia por su particular modo de apoyarme durante los más de dos años que duró este proyecto, esto es para ustedes. A mi madre Celia y mi padre Honorio, gracias por inculcarme el amor por el conocimiento, por darme estudios y por respetar mis decisiones y sueños. David, Cecilia y Víctor, gracias hermanitos por su sentido del humor, por comprenderme y por todas las veces que no los dejaba dormir por tener la luz encendida. Para mis tíos y tías, quienes siempre me preguntaban cómo iba y entendieron mi ausencia en muchas reuniones. A todos mis primos y primas, espero esto sea un ejemplo de que las metas se pueden cumplir, aunque esto también dependa de otras cosas. Esto también es para mi abuelo Hilario, él siempre me motivó a estudiar, a valorar la escuela y a mis padres. A mi abuela, mi mamá Jovita, quien falleció en febrero del 2018. Gracias por todas las tardes que veíamos juntas “cine de oro” mexicano. Por sus anécdotas, por sus sencillez y porque hasta el último día me enseñó algo.

Gracias Tamara y Mario Jocsán por todas las horas que hemos platicado de medios de comunicación e historia. Sus comentarios y compañía son muy importantes para mí.

Y gracias a ti, Alberto. Sigues teniendo las palabras precisas para tranquilizarme y darme ánimos. Gracias por tanta paciencia y por escucharme. Esto también es tuyo.

Índice

Introducción	1
Capítulo I. La transición del cine mexicano: características de la “época de oro” y sus transformaciones	9
1. El cine de la llamada “época dorada”	10
2. La agenda política de un medio de comunicación: de Ruiz Cortines a López Portillo	29
3. Momento de transición: medios de comunicación, urbanización y productos culturales	38
Capítulo II. Cine, sociedad y profesionalización en los estudios cinematográficos	49
1. El cine como oferta educativa: la profesionalización del cine de la Ciudad de México	52
2. Objetivos y alcances de análisis de los investigadores del cine mexicano	58
Capítulo III. El “cine de oro”, una categoría flexible	69
1. La llamada “crisis” del cine mexicano	71
2. Las películas que se volvieron referentes de la “época de oro” del cine mexicano	89
3. Expresiones de un cine “vulgar”: García Riera y el cine de ficheras	98
4. De los Reyes y los antecedentes de la historia del “cine de oro”	104
Conclusiones	111
Anexo. Listado de Estudios Cinematográficos de la Ciudad de México	119
Siglas y abreviaturas	120
Fuentes y bibliografía	121

Introducción

Hasta hace relativamente poco tiempo, la programación de la televisión abierta en México continuaba transmitiendo películas del “cine de oro” mexicano.¹ Este cine se explotaba, sobre todo, en el mes de septiembre, mes de las fiestas patrias, por los discursos cinematográficos que hacían alusión al nacionalismo y la mexicanidad en películas cuya producción se remonta a las décadas de 1930 a 1960. Así, el “cine de oro” se convirtió en una categoría reconocible para la mayoría de los mexicanos que consumieron los productos culturales ofrecidos por la empresa Televisa desde su fundación en la década de 1970. Pero quizá hay otros factores que lograron hacer identificable esta categoría, pues evocar la “época dorada”, ya sea a través de la cinematografía, la televisión o el radio, a través de la música y/o las artes, es brindar características que vuelven a esta clasificación reconocible para el público, en la medida en que se va afianzando sin saber a ciencia cierta a qué se refieren.

Esta constante representación y reproducción de un México en blanco y negro, con música tradicional y con ídolos del *star system* nacional, forman la concepción de un “cine de oro” como algo fijo, inamovible e inmortal, y, paradójicamente, algo incomprensible y vago. En esta paradoja, hay deslices que merecen ser explicados, ya que se encuentra tan arraigada que muy pocas veces nos detenemos a repensar en los usos diferenciados y la significación de esta categoría. Por ejemplo, desde los años de 1960 hasta la primera década del siglo XXI, existen generaciones que crecieron usando la categoría de “cine de oro” y para los que muy

¹ En 2016, según una investigación que involucró a Aristegui Noticias y el diario holandés Trouw, los derechos de transmisión de 253 películas del “cine de oro” fueron adquiridos por el empresario mexicano Carlos Slim Helú. Véase: Sebastián Barragán y Karlijn Kuijpers, “Slim compró parte del tesoro cinematográfico de México, en operación manchada por evasión de impuestos”, *Aristegui noticias* fecha de consulta: 8 de junio de 2018, disponible en: [<https://aristeguinoticias.com/0604/kiosko/slim-compro-parte-del-tesoro-cinematografico-de-mexico-en-operacion-manchada-por-evasion-de-impuestos/>]. Hasta el año de 2016 se mantenía la oferta del “cine de oro” en la programación de la empresa Televisa. Este cambio de dueño forzosamente transformará la idea de la “época de oro” y los referentes de la misma.

probablemente, el significado que le dan a ese término depende también del propio contexto en que se emitió y explotó dicho cine.

Hablamos de una herencia que se comenzó a formar y que se transmite desde los años de 1960 a la fecha, en la que se involucran tanto medios de comunicación como quienes escribieron los textos que motivan la presente investigación. Por la explotación comercial de ciertas películas realizadas entre 1930 a 1960, damos por sentada la significación de la categoría de “cine de oro”. Sin embargo, existe aquí una paradoja consiste en entender a qué nos referimos específicamente, qué películas son o qué periodo es, por qué ciertos actores o actrices, hablamos exclusivamente de la industria cinematográfica o de factores que tienen que ver con la sociedad mexicana de la primera mitad del siglo XX.

En este trabajo me interesa explorar la construcción de lo que consideramos una categoría que se utiliza para caracterizar al cine mexicano de la “edad dorada”. Partimos de la década de 1930 para marcar el despegue de la industria cinematográfica en México y porque no existe un consenso específico sobre cuándo o en qué años inició este tipo de cine. Como se dijo anteriormente, pensar el “cine de oro” puede ser tan concreto como impreciso. De hecho, son dos contextos que nos interesan, uno de producción y creación cinematográfica, y otro de elaboración académica de los discursos que abordan esta categoría. El primer periodo es el momento en el que se crea y se exhibe el “cine de oro”, y en el segundo es cuando se construyen las reflexiones sobre este cine.

Entre las décadas de 1930 y 1940 se afianza el cine mexicano como una industria nacional, con el apoyo del aparato gubernamental y sectores sociales que están en vías de constituirse como los empresarios de los *mass media*. Ambos se encargaron de regular la

producción, exhibición y reproducción en las pantallas de las salas de cine en la Ciudad de México. Si bien la categoría “cine de oro” parece engloba todo el cine nacional, llaman la atención que son narrativas producidas en la Ciudad de México, representaciones del país y miradas de éste desde la capital. Por otra parte, es en la década de 1940 cuando se consolida el discurso y las narrativas nacionalistas en las artes y los medios de comunicación que identifican al Estado mexicano como eje rector de la vida política, económica y sociocultural del país. Es en este periodo que surgieron las características del mundo del cine que ahora se valora como “clásico”.

A partir de su llegada a México, el cine se mantuvo presente en todas las transformaciones del país. Desde el final del régimen porfirista, pasando por la Revolución mexicana, la reconstrucción del Estado nacional en la posrevolución y el afianzamiento de los medios de comunicación hacia la década de 1940, que consagró al cine como espectáculo masivo y lucrativo. Por otra parte, es a partir de la década de 1960 cuando las investigaciones sobre cine comienzan a considerarlo como un medio de comunicación que merece ser historiado.

Para acercarnos a este periodo de construcción de las historias sobre el cine mexicano de los años 1960 y 1970, la presente tesis busca rastrear la manera en como tres investigadores construyeron y dieron forma a la categoría del “cine de oro”. Las investigaciones de Emilio García Riera, Jorge Ayala Blanco y Aurelio de los Reyes reflejan la manera de ver al cine en un momento específico. Son tres autores con visiones sobre “la época de oro” que coinciden en primera instancia pero no por las mismas razones. Se trata de observar cuándo y a través de qué discursos académicos se acompaña y se populariza esta categoría, y como esto da cierta validez a un discurso mediante una ratificación académica. Esta tesis recurre a las primeras investigaciones, que por cierto, conjugan método histórico y trabajo periodístico para elaborar

los primeros trabajos eruditos sobre la historia del cine nacional. De hecho, nuestros tres investigadores produjeron obras que se convirtieron hasta la fecha en bibliografía imprescindible para el estudio del cine mexicano, tanto en la disciplina histórica, como en comunicación y periodismo. Así, por ejemplo, estas primeras historias del cine se elaboraron en las universidades que comenzaron a incluir el análisis cinematográfico en su oferta educativa a mediados del siglo XX. También, estos autores fueron los fundadores de cine-clubes, de certámenes universitarios que se apostaban por la construcción de un “cine de calidad”. A su vez, tenían cierta cercanía con el ámbito periodístico, lo que les permitió criticar la industria desde el ámbito educativo y desde la prensa, dando así una plataforma más amplia a sus indagaciones y análisis.

Emilio García Riera fue un crítico de cine, actor y escritor mexicano que publicó artículos sobre el séptimo arte en periódicos y revistas especializadas. Sus obras que utilizamos en esta tesis son *Historia documental del cine mexicano* y *Breve historia del cine mexicano: primer siglo, 1897-1997*.² La primera es una verdadera obra monumental del cine nacional: en no menos de 19 tomos García Riera reseñó 3500 películas producidas entre 1929 y 1976. En su segunda obra, llama la atención la extensión temporal del estudio que busca ofrecer un balance general y, el hecho que especifique que es el “primer siglo”, es como una invitación abierta a tomar esa obra como base y continuar la investigación del cine nacional.

Por su lado, Aurelio de los Reyes es un historiador que ha enfocado sus investigaciones en las primeras etapas de la cinematografía mexicana. Su primer publicación aparecida en 1979 se

² *Historia documental del cine mexicano* se publicó por primera vez en 1969. A su vez, *Breve historia del cine mexicano: primer siglo, 1897-1997* se incluye pese a que se publicó en 1998. Lo anterior responde a que es un libro de consulta básico para los estudios de cine. Otras de sus obras se centran en el fenómeno *westerns*, en biografías sobre actores y productores, lo que habla de la versatilidad del autor y sus intereses a la hora de investigar el cine. Véase: Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano, 1938-1942*, México, Universidad de Guadalajara, 1993; Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano, 1943-1945*, México, Universidad de Guadalajara, 1993; y Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo: 1897-1997*, Instituto mexicano de cinematografía/Ediciones MAPA, S.A. de C.V., México, 1998.

titula *Vivir de sueños*, primer volumen de *Cine y sociedad en México, 1896-1920*. Su libro *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)* se publicó en 1987 con motivo del centenario del cine en México. En esta obra indaga en las narrativas o argumento que ha explotado la cinematografía mexicana hasta mediados del siglo XX.³ Por otra parte, Jorge Ayala Blanco publicó en 1968 *La aventura del cine mexicano*, obra que inauguró su “abecedario” del cine mexicano y, en 1974 publica *La búsqueda del cine mexicano*. De igual forma, atrae la atención el término “abecedario”, que implica organizar lo que se sabe sobre el cine y establece cierta jerarquía en la manera como debe ser presentado para otorgarle un sentido. Ahora bien, las obras antes mencionadas son investigaciones panorámicas que pretenden hacer un balance y tienden a ser obras monumentales. Son una suerte de inventario y/o balance general de lo que hay sobre la historia del cine. A su vez buscan crear cánones y sentar las bases para el estudio de este medio de comunicación.⁴

Entonces ¿por qué esta categoría surge con mucha fuerza a partir de los años 1960? y ¿Por qué razones específicas se afianza en las generaciones posteriores? La idea de un “cine dorado” previo supone la existencia de un pasado glorioso, en el que la industria mexicana del cine se desarrolló de manera espectacular. Los discursos de los investigadores que alaban, o no, al “cine de oro” y que usan esta categoría, hablan también del contexto en el que produjeron dichas obras, es decir, un periodo de vicisitudes y transición para el cine mexicano. Por ello, puede ser

³ Véase: Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vivir de sueños*, volumen I (1896-1820), Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1996; Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Bajo el cielo de México*, vol. II (1820-1924), Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 2010; Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Editorial Trillas, 1997; y Aurelio de los Reyes, *Orígenes del cine en México (1896-1900)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013.

⁴ Véase: Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, México, 2017 y Jorge Ayala Blanco, *La búsqueda del cine mexicano*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, México, 2017.

revelador de dicho periodo la identificación y la caracterización por parte de estos autores en torno al cine mexicano.

Es importante hablar de la formación de una idea del “cine de oro” porque nos permite observar la transición que sufre el cine y la su relación con el medio de comunicación emergente: la televisión. También, porque en este mismo periodo están surgiendo espacios para la conservación del cine como la Cineteca Nacional que se fundó en 1974 y que buscaba exponer y ser un depósito del cine. La televisión en expansión en la segunda mitad del siglo XX, cambió paulatinamente el modo en que se relacionaba el público con el espectáculo. Estas transformaciones tienen que ver con el acceso a la información y también con la relación entre el cine, el espectáculo público y privado.

Para intentar indagar cómo es que desde las historias del cine mexicano se construye la categoría “cine de oro”, tan ambigua como específica, utilizamos las obras antes mencionadas de Emilio García Riera, Jorge Ayala Blanco y Aurelio de los Reyes. No sólo se busca identificar qué dicen sobre el “cine de oro”, sino cómo hablan de ese periodo, qué destacan de esas narrativas, cómo hablan del cine de su contexto, cuáles son sus intereses y método de estudio. Nuestras fuentes son básicamente bibliográficas, con excepción de los manifiestos y artículos breves en las que se abordan ciertas problemáticas como la “crisis” del cine en la década de 1960.

Uno de los principales intereses de esta tesis es que dichas obras son a la vez fuentes y objetos de estudio. Como se dijo anteriormente, constituyen la bibliografía de consulta básica para cualquier investigación sobre cine porque aportan una perspectiva panorámica del tema. Por otro lado, son nuestro objeto de estudio porque es a través de ellas que se construye la categoría que intentamos analizar. Esta tesis presenta así un ejercicio cuyo objetivo es demostrar que lo

ambiguo de la categoría “cine de oro” radica en que se construye desde las investigaciones de los estudiosos del cine mexicano quienes pertenecen a centros de investigación cinematográfica que surgieron en la Ciudad de México en la segunda mitad del siglo XX. De modo que esta categoría es dada por hecho, se usa y se caracteriza, pero también se encuentra en constante construcción por factores que se explicarán a lo largo de la investigación pero, sobre todo, por lo que dicen las investigaciones sobre el “cine de oro”.

La tesis se divide en tres capítulos. El primero se titula “La transición del cine mexicano: características de la “época de oro” y sus transformaciones”. Se inicia con la caracterización de la llamada “época dorada” de 1930 a 1960. Se aborda la relación del Estado mexicano con el cine desde el periodo presidencial de Adolfo Ruiz Cortines hasta José López Portillo. Posteriormente se expone la situación de los medios de comunicación y el crecimiento urbano en la Ciudad de México hacia 1960 y 1970. En el capítulo II “Cine, sociedad y profesionalización en los estudios cinematográficos”, nos centramos en el arribo del cine a las aulas universitarias de la Ciudad de México, las particularidades de la sociedad mexicana, la transformación y el acceso a ciertos productos culturales. También, en esta sección caracterizamos a los autores, su formación y demás producciones académicas. Finalmente el capítulo III “El ‘cine de oro’: una categoría flexible” busca descifrar los discursos de cada investigador acerca de nuestro objeto de estudio para identificar cómo cada uno establece criterios propios con los que analiza dicho término. Posteriormente, se habla de la manera en que Emilio García Riera construye “la crisis” del cine desde finales de 1950, así como su crítica a ciertos contenidos. Otro tema importante es la construcción de esta categoría a partir de su explotación comercial en la televisión, la crítica a ciertas narrativas y la historia de los antecedentes del “cine de oro” que permitieron que sucediera esa época gloriosa.

Los capítulos se ordenaron de lo general a lo particular. Parten de los contextos generales como lo fue la “época de oro” y el periodo de producción académica de los investigadores que utilizamos, y se dirigen a caracterizaciones específicas, como la relación cine-televisión, la idea de “crisis”, las narrativas transgresoras y los antecedentes, anacronismos y la importancia de las maneras de hablar en el cine. Esta jerarquía pretende lograr una comprensión tanto de los periodos de estudio como de las temáticas que los autores destacan a la hora de hablar sobre el “cine de oro”. Todo esto para entender que el “cine de oro” es una categoría abierta y flexible.

Capítulo I. La transición del cine mexicano: características de la “época de oro” y sus transformaciones

Durante la primera mitad del siglo XX mexicano, la Ciudad de México sufrió una serie de transformaciones que la hicieron transitar hacia la modernidad. Una vez finalizado el conflicto revolucionario de 1910, el Estado mexicano intentó fortalecerse desde la década de 1920 hasta lograr la institucionalización de la revolución por medio de un proyecto y partido político único. Para la década de 1930, se transitó hacia la corporativización de la sociedad mediante una política de masas que pretendió controlar, desde el centralismo de Estado, tanto a organizaciones sociales como a los representantes del ejecutivo en los estados. Para 1940 inició un periodo de unidad nacional, de conciliación y pacificación de la sociedad a través de las instituciones creadas y administradas por el Estado. Además, en esta década, a la par de la expansión de la economía mundial, en México se dio un crecimiento económico sostenido en el que se afianzó el Estado benefactor. Hacia 1950, el discurso modernizador y la promoción a la industrialización del país construyeron y afianzaron tanto a la élite gobernante como al sector empresarial gracias al modelo de crecimiento basado en créditos y subsidios. Esto provocó que desde 1950 y 1960 surgieran empresas paraestatales y organismos descentralizados. Sin embargo, el Estado continuó siendo el eje rector del país.⁵

Para establecer una temporalidad que intente englobar los estudios sobre la historia del cine en México, la “época de oro” se acostumbra ubicar entre la década de 1930 y 1960. Durante este periodo, el cine en tanto industria y disciplina artística, creció y se consolidó como un medio de comunicación importante pues brindó al país una derrama económica significativa por los éxitos o los llamados *taquillazos*; por otra parte, México se posicionó como un país productor de cine y, a su vez, creó y consolidó paulatinamente el *star system* mexicano. Por medio de la

⁵ Soledad Loaeza, “Modernización autoritaria a la sombra de la súper potencia, 1944-1968”, *Nueva historia general de México*, El Colegio de México, México, p. 671.

cosecha más o menos habitual de éxitos taquilleros, la creación de premios al interior del país (que propició la tradición de premiar a lo “mejor del cine” nacional) y a la recepción de galardones internacionales, la industria cinematográfica mexicana gozó durante estas tres décadas de una época de bonanza gracias al contexto nacional e internacional. En este apartado me interesa resaltar los elementos que caracterizan a la llamada “época dorada del cine nacional”, esto para establecer el contexto de dicho periodo y encontrar convergencias, contradicciones o elementos que tengan mayor preponderancia entre este momento histórico y los discursos de los investigadores.

1. El cine de la llamada “época dorada”

Una característica del cine desde su llegada a México a finales del siglo XIX es que este medio de comunicación se encontró permanentemente ligado al Estado. A su vez, el Estado intentó controlar la producción, exhibición y difusión de películas por medio de reglamentos cinematográficos. Decimos que se pretendió poner en marcha estrategias para vigilar y limitar al cine porque una característica de este tipo de restricciones es que, en la medida en que ambicionaron controlar totalmente a este medio de comunicación, también se generaron las vías para la exhibición y comercialización de películas consideradas prohibidas a través de organismos no del todo formales. Conforme avanzó el siglo XX, la tentativa de vigilar y controlar al cine se volvió más y más complejo debido la democratización de la técnica y el aumento en la capacidad adquisitiva de la clase media urbana. A su vez, en cada periodo presidencial, tanto el Presidente de la República como la Secretaria de Gobernación, dictaron las normas de la relación Estado-cine, pues el poder ejecutivo fue el órgano encargado de regular qué sí y qué no ver en el cine.

Durante la “época de oro” (1930-1960) se produjeron alrededor de 2,154 cintas, muchas de ellas sufrieron los mecanismos de control, vigilancia y/o censura del Estado mexicano posrevolucionario, incluso algunas películas desaparecieron y las cintas más afortunadas se lograron rescatar de archivos privados hasta finales del siglo XX.⁶ Algunas consecuencias de la aplicación de los reglamentos de censura y de regulación cinematográficas fueron el poco tiempo en cartelera o que definitivamente algunas cintas no llegaron a la gran pantalla. El contraste entre el número de películas producidas entre 1930 y 1960 y la cantidad de cintas que son representativas del cine de oro mexicano es significativo pues corresponde al 8.2% de los filmes producidos en tres décadas.

El cine sonoro llegó a nuestro país partir de 1929 pero *Santa* (1931) fue la primera película sonora que se realizó en México. Con ello, el cine nacional comenzó a competir con el cine sonoro de Hollywood y a satisfacer la demanda de cine en Hispanoamérica. Además, en 1931 se fundó el primer Cine-Club Mexicano⁷ y la Compañía Nacional Productora de Películas,⁸ donde se filmó *Santa*. Cabe subrayar que el cine era un espectáculo básicamente urbano y que no se contaba con la infraestructura para llegar a todo el país; sin embargo, la producción de películas a partir de 1931 fue creciendo, lo que comprobó que existía un mercado fuerte para el cine mexicano. Otra de las películas señalada como un parteaguas en el cine nacional es *Allá en*

⁶ Decimos que algunas películas desaparecieron por motivos desconocidos o porque fue difícil encontrar lugares que se encargaran del cuidado y la catalogación de algunos filmes durante la primera mitad del siglo XX. Por ejemplo, la película *La mancha de sangre* filmada en 1937 y dirigida por Adolfo Best Maugard, se estrenó por razones de censura hasta 1943, y actualmente se encuentra dentro del acervo de la Filmoteca de la UNAM, lugar al que arribó en 1993, faltándole el rollo 6 de sonido y el rollo 9 de imagen.

⁷ Este primer Cine-Club era filial de la Film-Society de Londres y de La Ligue de Cine-Clubes de París. En este primer cineclub estaba integrado por intelectuales que tenían como propósito colocar a México en la vanguardia del cine internacional. Sus publicaciones periódicas consistían en exponer el status del cine mexicano en publicaciones periódicas. Véase: Francisco Peredo Castro, *Historia sociocultural del cine mexicano. Aportes al entretendido de su trama (1896-1966)*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.

⁸ La Compañía Nacional Productora de Películas estaba conformada por personalidades del cine y del periodismo, esta compañía estaba ubicada frente al bosque de Chapultepec, fue sede de la Universidad Cinematográfica hasta 1940, cuando sus terrenos se expropiaron. Véase: Francisco Peredo Castro, *Historia sociocultural del cine mexicano. Aportes al entretendido de su trama (1896-1966)*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.

el Rancho Grande de Fernando de Fuentes, filme que le “dio al cine mexicano su primer premio internacional: el de fotografía otorgado en 1938 a Gabriel Figueroa en el Festival de Venecia”.⁹ Esta película para autores como Aurelio de los Reyes marcó el inicio de la “época dorada” del cine mexicano. Además, con la producción y exposición de esta cinta se inauguró un estilo que se repitió a lo largo de la década de 1940: el melodrama ranchero.

Para hablar tanto de los reglamentos como de la prohibición cinematográfica debemos ir al año de 1913 cuando se publicó la primera legislación en materia de cine en México. Resulta sumamente interesante lo temprano de esta legislación, pues recordemos que el cine llegó a México en 1896 durante el gobierno del General Porfirio Díaz Mori y, para 1913, en pleno conflicto revolucionario el surgimiento de una legislación del cine nos habla de la importancia de esta industria para el país y de la necesidad del Estado de controlar dicho espectáculo. La legislación nació de la necesidad de reglamentar un medio de comunicación emergente. Así que durante el gobierno del General Victoriano Huerta (1913-1914) proliferaron las primeras normas de distribución cinematográfica o el primer reglamento cinematográfico.

Ahora bien, me baso en la obra de Virgilio Anduiza, *Legislación cinematográfica mexicana* ya que el autor menciona que se “prohibía las vistas de escenas en las que se cometían delitos y los culpables no tenían castigo”.¹⁰ Es decir, en un periodo turbulento en la historia de México era preponderante para el gobierno de Huerta no presentar al público historias en las que un crimen o una falta moral no obtuviesen castigo, y de representarse, la sanción tenía que verse

⁹ *Ibid.*, p. 211.

¹⁰ Virgilio Anduiza V., *Legislación cinematográfica mexicana*, Filmoteca UNAM, México, 1983, p. 16.

explícitamente en la pantalla y podía ejercerse solamente desde los mecanismos del Estado o de la sociedad.¹¹

Otra de las características de este primer reglamento es que “contiene sobresalientes atribuciones al gobernador del Distrito Federal para suspender la exhibición de cintas que contengan o representen un ataque a las autoridades, a terceros, a la moral, a las buenas costumbres, la paz y al orden públicos”.¹² Asimismo, resalta la presencia de la palabra “censura” que en ese contexto no tenía la carga negativa con el que a mediados del siglo XX se le identificó, en ese sentido, observamos transformaciones en el propio concepto de “censura”, de ahí la necesidad de aclarar qué se entiende por censura en la “época de oro”. Hacia 1920 era menester del gobierno mexicano condenar todo aquello que dañase la imagen del Estado o lo que afectara las “buenas costumbres” de la sociedad mexicana.

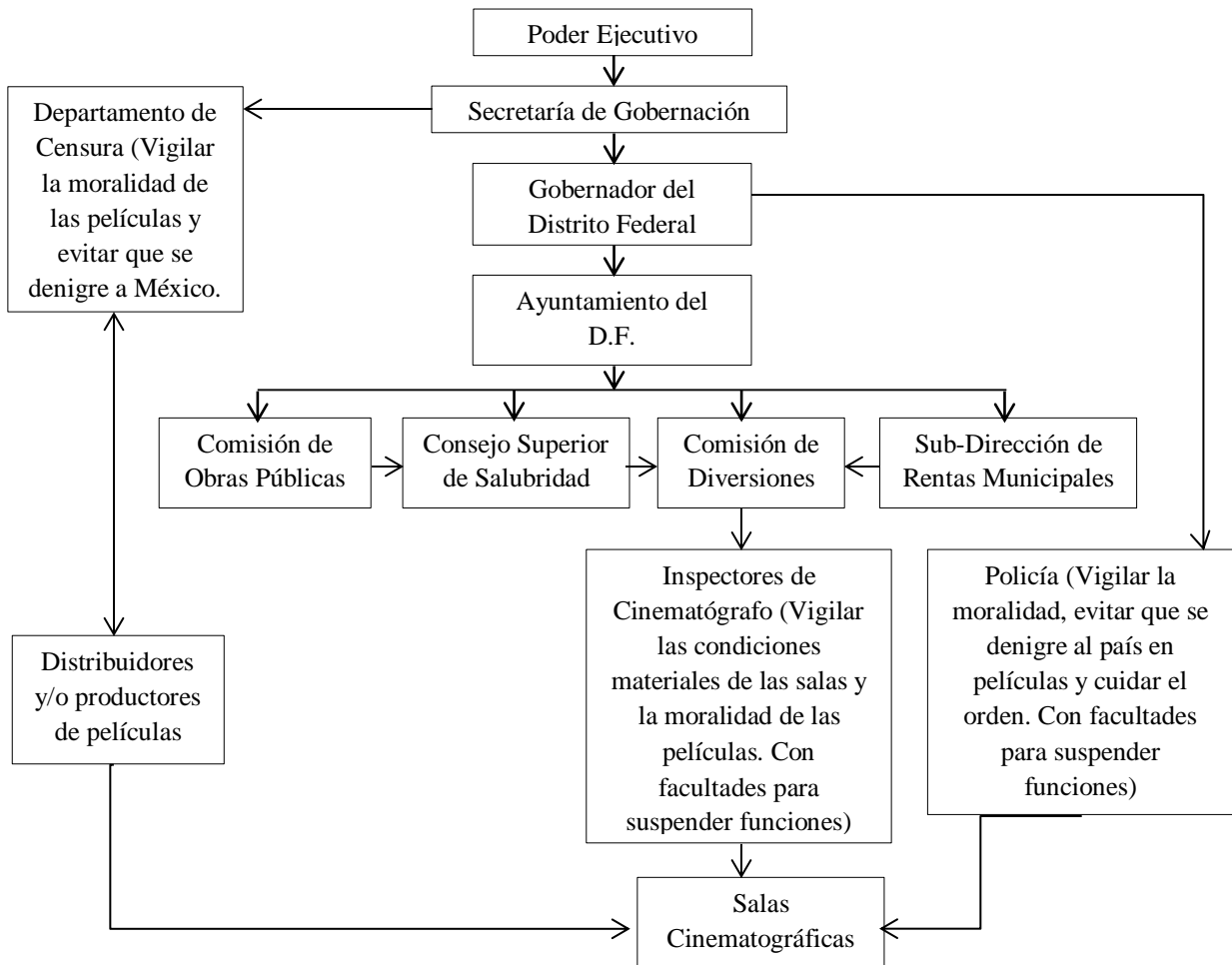
Desde 1919 hasta 1941, México contó con la misma reglamentación cinematográfica, con algunas reformas por ejemplo en 1935 se reformó el artículo 7° donde se subrayaba el carácter federal de la industria cinematográfica. En el Esquema 1 podemos evidenciar el papel que desempeñó cada organismo gubernamental para regular el espectáculo cinematográfico. En 1941 se publicó el *Reglamento de Supervisión Cinematográfica* pero ¿por qué cambió en ese año? La respuesta podría apuntar a que la industria mexicana se encontraba en despegue, el cine ya era una de las principales economías del país y comenzaba a recibir premios nacionales e internacionales (por ejemplo el caso de *¡Allá en el Rancho grande!* de 1936). Además, México comenzó a transitar por un periodo de acelerada modernización conocido como “milagro mexicano”, de ahí la necesidad de reformular y/o actualizar leyes y reglamentos que permitieran

¹¹ *Idem.*

¹² *Ibid.*, p. 17.

la pacificación y control del sector obrero, de los sindicatos y del campo.¹³ El cine resultó ser una pieza importante para el apaciguamiento del país por medio de los discursos y representaciones nacionalistas en películas del “cine de oro”

ESQUEMA 1. EL ESTADO Y EL CINE EN 1919



Fuente: Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vivir de sueños*, volumen I (1896-1820), México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, p. 234.

¹³ Soledad Loeza, “Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia, 1944-1968”, en *Nueva historia general de México*, El Colegio de México, Ciudad de México, 2010, p. 653-662. La autora apunta que durante la toma de posesión, el presidente Miguel Alemán habló de la necesidad de la industrialización de México, “si sus palabras hubieran podido ser cuestionadas por más de 18 millones de habitantes del campo, que representan 70% de la población total. La mayoría vivía en comunidades pobremente comunicadas, al margen del mercado, no tenía acceso a la educación ni a los servicios públicos y esperaban todavía los beneficios de la reforma agraria. En cambio, la propuesta encontró apoyo en las ciudades: en la capital de la República, en Monterrey, Guadalajara y Puebla, y entre los empresarios y obreros que serán principales beneficiarios del proyecto”, p. 667.

Ahora bien, el reglamento de 1941 mostró la aceleración con la que hasta ese momento crecía la industria cinematográfica así como el comercio y el usufructo de la misma.¹⁴ Es decir, que de fondo, el apoyo del Estado mexicano al cine fue por la ganancia económica y por la capacidad de emitir ciertos discursos o mensajes a nivel masivo por la popularidad del cine. Se especificó que el organismo que se encargaría de velar por su cumplimiento a partir su publicación el 1 de abril de 1941, sería el Departamento de Supervisión Cinematográfica que formaba parte en la propia Secretaría de Gobernación. El control de esta Secretaría sobre el cine se extendió al menos hasta la década de 1980, lo que es interesante es el cambio en el vocabulario, se pasó de “censura” a “supervisión” y “autorización”. Me parece importante señalar este aspecto porque el término “censura” se comenzó a usar de forma negativa por lo que en 1941 se transformó en “autorización”, permitiéndole al Estado legitimar y controlar la circulación de discursos cinematográficos cuya motivación era, decía, cuidar de la sociedad y garantizar que el Estado es el único organismo que puede, legítimamente, negar la circulación de una obra cinematográfica.

En la década de 1940 se consolidó la industria cinematográfica en México sobre todo por el apoyo gubernamental. El Estado mexicano heredero de la Revolución Mexicana ubicó al cine como un agente potencial para la pacificación y unidad del país después del conflicto armado. El reconocimiento de la importancia del cine en la construcción y la unificación de una nación a partir del cine nacionalista de las décadas de 1930 a 1950 justificaron el apoyo del mismo para financiar cintas que posicionaron a México como un país productor de cine. Podemos decir que a través de algunas cintas el Estado representó una imagen ideal de lo que era México durante ese

¹⁴ Virgilio Anduiza V., *Legislación cinematográfica... op.cit.*, pp. 261-262.

periodo y esta representación intentó convertirse en un referente sobre la mexicanidad, tanto dentro del territorio como hacia el ámbito internacional.

El sexenio presidencial de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) permitió ver el esfuerzo hecho por la clase política mexicana para lograr la “unidad nacional”. Las instituciones se fortalecieron e intentaron organizar la vida de los grupos sociales y las asociaciones de trabajadores. En el caso del cine, el *Reglamento* estableció en su artículo 3º las clasificaciones del público:

- a) Películas permitidas para niños, adolescentes y adultos;
- b) Películas permitidas para adolescentes y adultos;
- c) Películas permitidas únicamente para adultos; y
- d) Películas permitidas para adultos en exhibiciones especialmente autorizadas.¹⁵

En esta clasificación el Estado delimitó los tipos de público o públicos del cine al mismo tiempo que intentaba regular qué se podía ver y a qué edad. La supervisión fue permanente. Si no se cumplía con lo dispuesto en el reglamento, se sancionaba a los establecimientos con “cien a un mil pesos”.¹⁶ A su vez, toda película tenía que pasar por un proceso de autorización: se hacía una solicitud, esperar la evaluación con el fallo correspondiente y, de ser aprobada, se podía reproducir. Se castigaba la reproducción pública sin la correspondiente autorización. Todas las películas para exhibición e importación tenían de presentar las autorizaciones correspondientes por lo que es plausible hablar de una doble censura por parte de la Secretaría de Gobernación: la del guion y la película final.¹⁷ Esto demuestra el espíritu de control del Estado mexicano, más no quiere decir que se lograra controlar la circulación y la reproducción de cualquier material cinematográfico.

¹⁵ *Ibid.*, p. 262.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra. La construcción de una imagen (1939-1952)*, El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer/Instituto Mexicano de Cinematografía, México, 1998, p. 228.

Así, entre la censura y construcción de la mexicanidad, la década de 1940 se convirtió en el periodo en el que se acostumbra ubicar al “cine de oro”, pese a la dificultad de precisar una temporalidad específica. Un elemento que caracteriza la categoría de la “época dorada” del cine mexicano fue la promoción de estrellas que protagonizaron los “éxitos cinematográficos” o los “taquillazos” es decir, el *star system* mexicano. José Agustín apunta:

En 1942, el cine mexicano se hallaba en plena expansión. El gran fenómeno del año fue la aparición de María Félix, quien filmó *El peñón de las ánimas*, a lado de Jorge Negrete. El charro cantor sin duda era el amo del cine, el más popular, entre otras cosas por su relación con Gloria Marín, y era famoso por mandón y arrogante. María Félix, por su parte, llegaba cuando quería, no obedecía a nadie y hacía lo que se le pegaba la gana [...] Al año siguiente la fama vertiginosa de María Félix se consolidaría con el estreno de *Doña Bárbara*.¹⁸

Jorge Alberto Negrete Moreno comenzó su carrera como actor de cine en 1937 pero, desde 1931 ya figuraba como cantante en la radio XETR y en la XEW.¹⁹ Debutó en *La madrina del diablo* y su carrera la desarrolló entre México y Estados Unidos. En 1941 Negrete filmó *Fiesta. Rancho de las flores* en Hollywood producida por los estudios Hal Roach y filmada en Technicolor, lo que dotó de reconocimiento y estatus al actor mexicano. Además de ser actor y cantante, Negrete, junto con Mario Moreno “Cantinflas” y Gabriel Figueroa, promovieron y fundaron un nuevo Sindicato: el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República

¹⁸ José Agustín, *Tragicomedia Mexicana I*, Debolsillo, México, 2013, p. 37. Gloria Méndez Ramos mejor conocida como Gloria Marín fue una actriz mexicana famosa por su papel en *¡Ay Jalisco, no te rajes!* en 1941, en *Si Adelita se fuera con otro* en 1948 y en *Mecánica nacional* en 1972.

¹⁹ Ricardo Pérez Montfort menciona que “la segunda mitad de los años treinta también fue uno de los periodos de mayor gloria en la radio en México. Convertido, hacia un poco más de un lustro, en el electrodoméstico más codiciado de los sectores medios, populares, aristocráticos, campesinos y urbanos, el aparato de radio fue un miembro más en la vida de quienes integraban a la llamada “gran familia mexicana”. La expansión de la radio fue vertiginosa. En 1934 el país contaba con 57 radiodifusoras. Par 1940 ese número prácticamente se había duplicado.” Véase: Ricardo Pérez Montfort, “La cultura”, en Alicia Hernández Chávez, *México mirado hacia dentro, 1930-1960*, Fundación MAPFRE, Taurus, México, 2012, p. 293. A su vez, José Agustín menciona que “en la radio, después de la XEQ, la estación más poderosa era la XEW, que en la década anterior había tenido una participación esencial en el surgimiento de los ídolos populares. Los aparatos de radio se colocaban donde quiera que llegaba la electricidad, y las radiodifusoras del interior empezaron a surgir por todas partes, pero la XEW de Emilio Azcárraga pronto alcanzó una cobertura razonablemente nacional y sin duda constituía el máximo poder de la radio, que transmitía canciones, información, entrevistas y también radionovelas diarias y las series de radio, que tenían pegada a la gente al aparato.” Véase: José Agustín, *Tragicomedia... op. cit.*, p. 49.

Mexicana (STPC de la RM). Intentaban acceder a mejores condiciones laborales y un salario estable como actores (más adelante hablaremos del sindicato).²⁰ De igual manera, Mario Moreno “Cantinflas” fue un actor que forma parte del “cine de oro mexicano” por sus actuaciones en *Ahí está el detalle* (1940), *Ni sangre ni arena* (1941), *El bolero de Raquel* (1952) y *La vuelta al mundo en 80 días* (1956). El *star system* creció considerablemente durante la década de 1940, consolidó a actrices y actores del cine mudo y vio surgir a nuevos integrantes:

El cine era un excelente negocio y los estudios cinematográficos no paraban de producir películas con los actores de moda: Arturo de Córdoba, Pedro Armendáriz, Emilio Tuero; los hermanos Fernando, Andrés, Julia y Domingo Soler; Joaquín Pardavé, Cantinflas, Isabela Corona, María Elena Marqués, Dolores del Río, Andrea Palma y Sara García. Era la afamada Época de oro del Cine Nacional, cuando se tenía conquistado el mercado interno y se dominaba también el Centro y Sudamérica. Las principales estrellas encarnaban fuerzas arquetípicas y eran verdaderas vasijas que recibían las proyecciones de infinidad de gente.²¹

Cabe mencionar que entre 1930 y 1960 algunas de las teorías de la comunicación apuntaban que los medios (el radio y el cine específicamente) podían ejercer algún tipo de influencia en las audiencias,²² en el caso del cine, se creía que podía provocar ciertas conductas y/o prácticas en el público o los públicos. De ahí que el Estado, a través de los reglamentos, buscara controlar qué veía la sociedad. Si bien no podemos saber en qué medida influenciaron a la sociedad, sí podemos hablar de las representaciones de la sociedad mexicana en dichas películas pues contienen temáticas nacionalistas que, se puede decir, ayudaron al Estado a construirse una narrativa y una representación en esta industria. Algunas de las películas antes mencionadas

²⁰ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. primer siglo: 1897-1997*, Instituto mexicano de cinematografía, Ediciones MAPA, S.A. de C.V., México, 1999, p. 122.

²¹ José Agustín, *Tragicomedia... op. cit.*, p. 37.

²² Armand y Michele Mattelart hacen una recopilación de las teorías de la comunicación que en este periodo están enfocados en la gestión de las multitudes. Hacia 1930, los *Mass communication research* estaban orientados en la trasmisión y recepción de contenidos dirigidos a las masas. Estos estudios tienen como finalidad analizar la interacción entre los medios de comunicación y los públicos, así como el impacto de la propaganda. Se menciona la obra de Harold D. Lassewell quien se centra en el uso de los medios en la “gestión gubernamental de las opiniones”. Véase: Armand y Michele Mattelart, *Historia de las teorías de la comunicación*, Editorial Paidós, Barcelona, España, 1997.

forman parte del listado del “cine de oro” y es por ello que se considera que existe una curaduría en torno a esta categoría, que no sólo los investigadores van a recuperar en sus estudios, también los medios de comunicación y la prensa cinematográfica generaron discursos que clasificaron y enlistaron qué sí es cine de oro y qué no. Por ejemplo, el escritor mexicano José Agustín menciona:

En 1943, Emilio Fernández filmó *María Candelaria*, taquillazo indiscutible, y *Flor silvestre*, una de sus obras más significativas. El Indio sin duda contribuyó a la mitificación del cine mexicano de los cuarenta. Sus películas tuvieron éxito de taquillas y recogieron premios importantes en los más prestigiosos certámenes europeos, donde complacía enormemente la imagen que el Indio daba de México pues esta fortificaba los más feroces estereotipos del “país de la muerte, el paraíso infernal” que muchos extranjeros gustaban.²³

Extraigo la anterior cita para mostrar que ciertos criterios como la fama y el éxito en taquilla serán elementos que tanto los investigadores, los medios de comunicación y quienes se encuentren en contacto con la agenda cultural de la Ciudad de México, recuperarán a la hora de elegir qué cintas pertenecen al “cine de oro”. *Flor silvestre* (1943) y *María Candelaria (Xochimilco)* (1944) fueron protagonizadas por Dolores del Río y Pedro Armendáriz, la segunda película es un drama rural fotografiado por Gabriel Figueroa que permitió ganar la Palma de Oro en el Festival de Cannes. El Indio Fernández es de los productores más reconocidos de este periodo, con sus películas pretendió fortalecer el nacionalismo y la representación de un país en calma.

Otro director que se consolidó en este periodo fue Ismael Rodríguez. En algunas ocasiones en colaboración con su hermano José Luis “Joselito” Rodríguez, produjeron filmes como *Los tres García* y *Vuelven los García* ambas de 1946, protagonizadas por Pedro Infante, Sara García y Marga López. Estas dos películas narran la historia de tres primos: un licenciado,

²³ José Agustín, *Tragicomedia... op. cit.*, p. 38.

un terrateniente y un charro quienes buscan conquistar a su prima norteamericana para casarse con ella. En *Los tres huastecos* (1948), Ismael Rodríguez vuelve a darle el papel protagónico a Pedro Infante, quien personifica a trillizos: un militar, un cura y un bandolero. Podemos encontrar en los tres ejemplos anteriores correspondencia con el contexto mexicano de mediados de la década de 1940 y sobre todo con el pasado revolucionario, pues nos presentan la interacción entre la milicia, el campo y las clases letradas y el Estado. Muchos filmes se situaban en un contexto rural idealizado, donde las acciones de los protagonistas tenían recompensa o castigo según criterios morales, impartidos por la autoridad o por la justicia social.

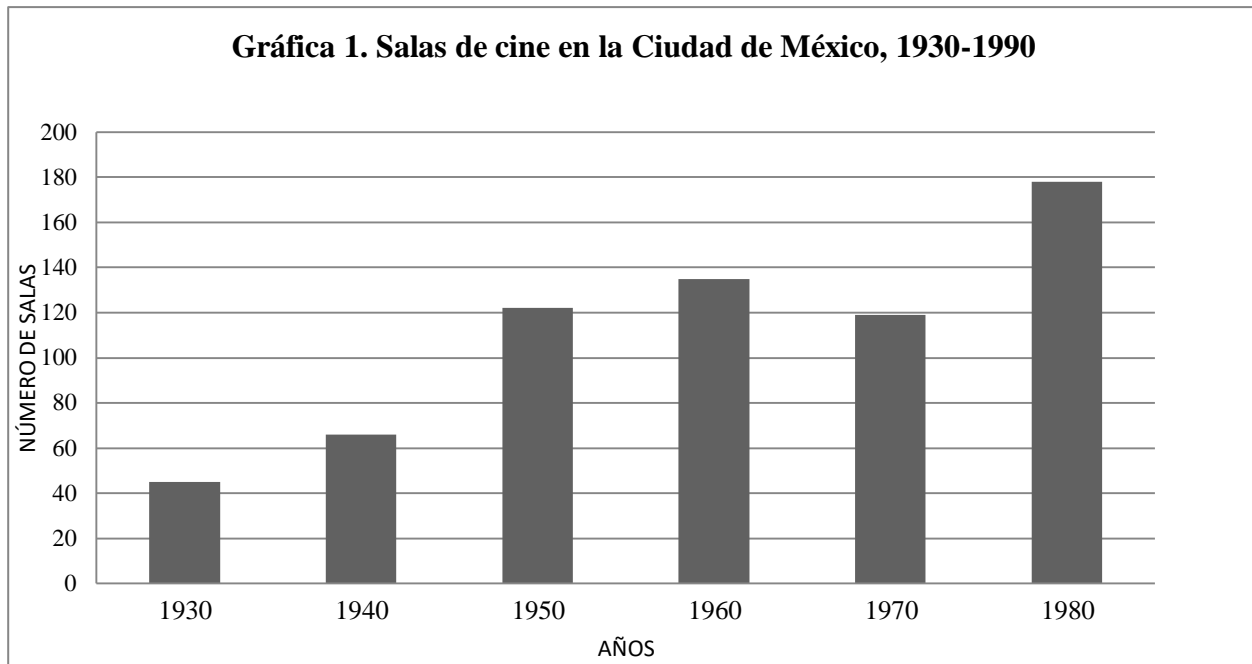
Como antes mencionamos, la década de 1940 representó un parteaguas en el desarrollo del cine nacional gracias al apoyo del Estado mexicano. Si observamos parte de las publicaciones que han abordado la historia del cine mexicano²⁴ así como la historia y el desarrollo de México,²⁵ apreciamos que, conforme se avanza hacia la década de 1960, el cine se fue fortaleciendo como industria, entendida ésta como el órgano encargado del control de la producción, exhibición y distribución de films en México y, en la medida de lo posible, hacia el exterior.

El lema de “unidad nacional” durante el sexenio del presidente Manuel Ávila Camacho (1940-1946), se evidenció en películas producidas durante esta década. Muchas cintas apelaban a una unidad territorial y cultural en México. La economía regida por el Estado se encargó de generar obra pública, de comunicar las ciudades a través de carreteras, de fortalecer los núcleos urbanos consolidando la clase media que a su vez se constituyó en públicos y consumidores de los productos culturales, de bienes de consumo y servicios. La siguiente gráfica muestra el

²⁴ En el caso del cine, me refiero a obras de Aurelio de los Reyes, Emilio García Riera, Julia Tuñón, Eduardo de la Vega Alfaro, Francisco Peredo Castro.

²⁵ En cuanto al contexto histórico cito obras de autores como Ricardo Pérez Montfort, Marcello Carmagnani, Alicia Hernández Chávez y Elisa Servín.

incremento en las salas de cine en la Ciudad de México lo que nos permite evidenciar el crecimiento en la infraestructura del cine y su demanda.



Fuente: Ana Rosas Mantecón, *Ir al cine. Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, Editorial Gedisa, 2017, p. 136.

Observamos que el crecimiento en el número de salas de cine es evidente de 1930 a 1960, lo que nos permite hablar de la popularidad de este medio de comunicación en la Ciudad de México. Entonces, otra de las características de la década del “cine de oro” es que se dispara el número de espacios donde ver cine.²⁶ Esto nos refiere que el valor de “época dorada” no sólo son las películas sino el lugar donde se exhiben. Para 1970 se aprecia que este porcentaje se reduce

²⁶ Estos podían ser palacios, cines de barrio, cines ambulantes, autocinemas, se exhiben películas en cine-clubes, en centros comerciales, en salas de arte. Véase: Ana Rosas Mantecón, *Ir al cine. Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, Editorial Gedisa, 2017.

porque muchas salas de cine cerraron o se abandonaron ya que este espectáculo dejó de ser un negocio rentable para los dueños de las salas (el Estado o empresarios).

Durante la década de 1940 el interés del gobierno y del público por el cine incrementó hasta constituir una de las industrias más fuertes del país:

En 1941, fue ratificado el acuerdo cardenista que hacía obligatoria la exhibición de cintas nacionales en todas las salas del país; el 14 de abril de 1942 fue creado el Banco Cinematográfico, S. A., por iniciativa del Banco de México y con el respaldo moral del presidente. El banco, que no era aún institución nacional (lo sería hasta 1947), y que sustituyó a la Financiera de Películas, S. A., filial del Banco de México, suponía una experiencia única en el mundo: ningún cine de ningún país había contado –ni contaría, aparte del mexicano– con un banco como fuente crediticia exclusiva.²⁷

El Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) funcionó desde 1939, y en 1945 se dividió en dos: al STIC “se le encargaría la tarea de elaborar los noticiarios, cortos y cortometrajes del cine, y todo lo referente a la distribución y exhibición de películas”,²⁸ mientras que el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) “se ocuparía exclusivamente de la producción de largometrajes de ficción en estudios y exteriores”.²⁹ Estos dos organismos:

Consolidaron una de las organizaciones sindicales de trabajadores más fuertes y amplias de los medios de comunicación, pues ni la prensa, ni la radio y la televisión, pudieron crear un sindicato con la suficiente fuerza para contravenir las decisiones de los líderes o propietarios de la industria, y hasta el mismo Estado si era ello posible.³⁰

Hacia 1950 la agenda política y económica consistía en mantener una relación cordial con Estados Unidos durante la posguerra y al inicio de la Guerra Fría; también, insertar a México en el capitalismo mundial, así como establecer alianzas entre el capital privado y el Estado para lograr la industrialización del país. La economía nacional se rigió mediante la política económica

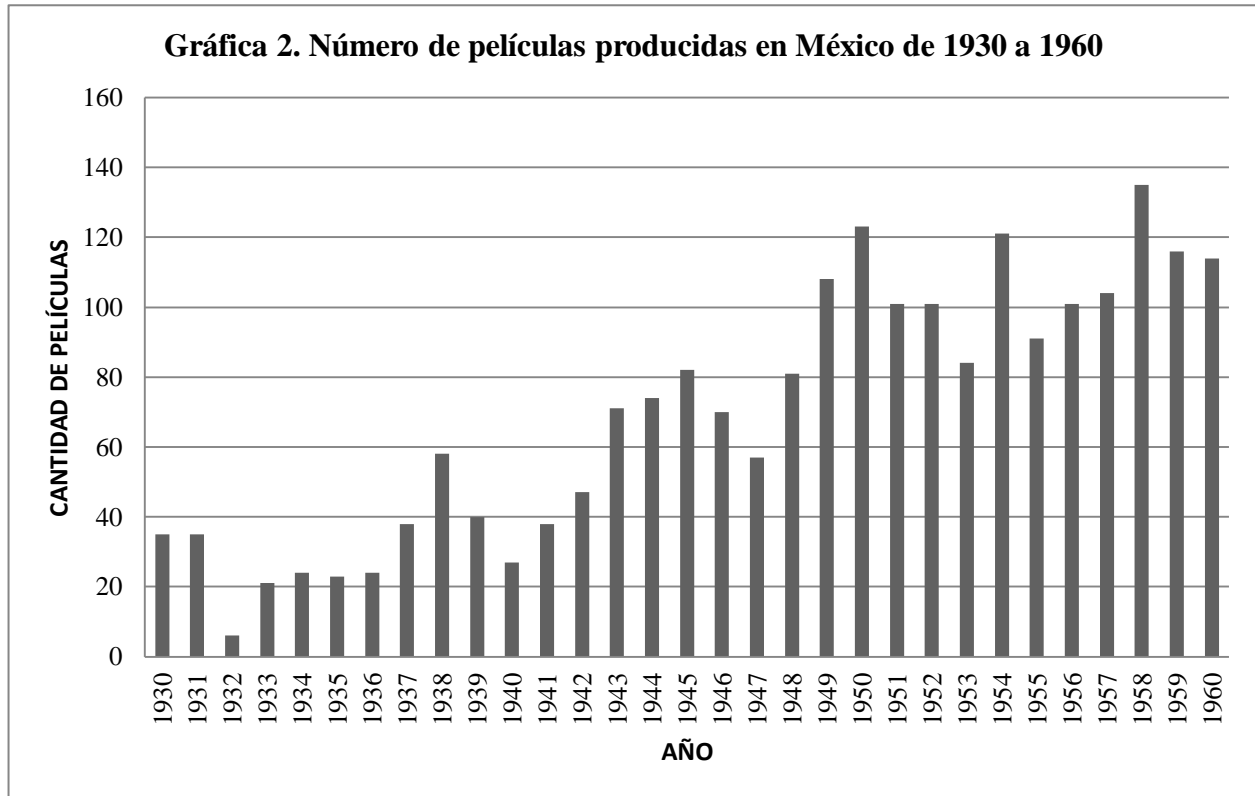
²⁷ Emilio García Riera, *Breve historia del cine... op. cit.*, p. 123.

²⁸ Omar Ali Salazar Blas, “Los noticieros cinematográficos...”, p. 20.

²⁹ *Idem.*

³⁰ *Idem.*

de la sustitución de importaciones y el llamado “desarrollo estabilizador”. Si bien siempre existieron intereses por parte de la iniciativa privada y del Estado por dominar el mercado del cine, hasta 1960 el Estado mantuvo una política antimonopolio que permitió a las empresas privadas manejar el 49% de las productoras. La siguiente grafica contiene el número de películas que se realizaron durante el periodo antes mencionado.



Fuente: Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano, primer siglo: 1897-1997*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, Ediciones Mapa S.A. de C.V., 1998.

Al igual que en la Grafica 1 donde se muestra el crecimiento en el número de salas de cine a partir de 1930, en esta Grafica 2 nos damos cuenta de la manera en que se incrementaron la cantidad de películas producidas en México desde 1930. Son momentos puntuales donde la producción baja, pero podemos decir que la tendencia es creciente. Es decir, que en la “época de oro” el cine, ya sea impulsado por el Estado o por la industria privada, creció sostenidamente.

Otro aspecto característico de la década de 1940 fue el paulatino reconocimiento de “lo mejor del cine nacional”. Para ello, y según documentos y correspondencia de la secretaria particular de la Presidencia de la República, durante el sexenio del general Manuel Ávila Camacho (1940-1946), se organizaron y entregaron premios que buscaran dar razón de lo mejor del cine nacional, entre otras categorías. Desde 1942 la Federación de Escritores Mexicanos Anti-Nazis celebra que la presidencia otorgue el premio a mejor película de 1941 y extiende la invitación a premiar también al mejor argumento y a la mejor película de naturaleza democrática producida en México.³¹

Según estos datos, se comenzó a sistematizar la entrega de premios a la “mejor película” durante los años desde 1942 a 1945. Existen documentos con algunos telegramas y cartas de la Asociación Nacional de Periodistas Cinematográficos Independientes, de la Federación de Escritores Mexicanos Anti-Nazi o de Films Mundiales, del Centro Organizador de Festivales “Carnet Cinematográfico Cine-Mex” y del Centro Organizador de Festivales Reforma. Este último se encargó de la organización de un festival el 13 de agosto de 1944 en donde se eligió a la “reina del cine nacional”. Se pide la colaboración y el apoyo del presidente “ya que ese movimiento tiene como objeto impulsar la industria filmica nacional y fomentar el deporte”³²

El Centro Organizador de Festivales Carnet Cinematográfico Cine-Mex y el Comité Pro-Reina del Cine Nacional impulsaron la celebración del certamen “Reina del cine nacional”. En la correspondencia encontrada se pidió el apoyo para llevar a cabo celebraciones en torno al cine. Esto me permitió observar la necesidad de premiar cintas dependiendo del éxito taquillero, la calidad de la cinta, la fotografía, la mejor actriz y el mejor actor. Con la creación del premio Ariel se constituyó un premio formal para premiar a lo mejor del cine en México y se otorgó hasta

³¹ AGN/Fondo presidentes/Manuel Ávila Camacho/Concursos/ Exp. relativo 135.2/86.

³² *Idem.*

1958.³³ De estas premiaciones se servían también otras industrias y sindicatos como el ferrocarrilero, pues según una carta dirigida a Manuel Ávila Camacho y fechada el 2 de mayo de 1944, se le invitaba a un festival taurino para celebrar a todo el grupo de ferrocarrileros del D.F., “en honor de todas las estrellas del cine nacional a beneficio del deporte de las 4 secciones del sindicato de ferrocarrileros”.³⁴ Aquí vemos que del espectáculo cinematográfico y del *star system* se servían otras industrias importantes para el Estado mexicano, y que a ello también se debe su popularidad. La entrega del premio Ariel en 1946 estuvo precedido por los festivales antes mencionados, esto permite observar que existió la necesidad de premiar las cintas con mayor éxito taquillero, por la calidad (dependiendo del criterio de quienes organizaban el festival), por la fotografía, la mejor actriz y/o el mejor actor. Con la entrega del Ariel se formalizó el reconocimiento a diferente películas de 1946 hasta 1958.

Tenemos que el premio Ariel fue una iniciativa para destacar lo mejor del cine nacional y, en el mismo año en que se institucionalizó (1946) se creó la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas (AMACC) para, según información de su propio sitio en internet, reconocer el “gran éxito” de las películas mexicanas durante mediados de 1940. La entrega de la presea se reanudó en 1972, año en que se realizaron críticas al cine comparándolo con los “gloriosos años dorados” de 1940, y también cuando Echeverría trató de recuperar el cine mediante financiación estatal.

De vital importancia para el cine de la “época de oro” y para su futura construcción y comercialización, en tanto producto comercial, fue la música. Los géneros explotados tanto por

³³ No se especifica porqué se dejó de repartir el premio, pero pudo deberse a intereses económicos y a la necesidad de reforzar la promisión de la industria turística pues a partir de 1958 se comenzó a entregar el premio Reseña Mundial de Cine en Acapulco. Montfort y Zermeño señalan la promoción que se hizo a partir de 1950 de la zona costera de Acapulco.

³⁴ AGN/Fondo presidentes/Manuel Ávila Camacho/Concursos/ Exp. relativo 135.2/86.

las élites políticas como los dueños de los medios de comunicación, construyeron y/o formaron la cultura popular mexicana que se afianzó durante los primeros años del siglo XX mexicano. Si bien entre 1930 y 1960 los géneros musicales ayudaron a construir el nacionalismo mexicano al igual que el cine y/o las artes plásticas, para efectos de esta investigación, presentaré los géneros que tienen una marcada influencia en el cine considerado de la “época de oro”. En la música romántica, el bolero fue un producto representativo de la música mexicana y cubana desde la década de 1930.³⁵ En México, el referente de música romántica es Agustín Lara, también conocido como “El flaco de oro” o “El músico poeta”, comenzó su vida artística en centros nocturnos y prostíbulos, hacia 1930 trabajó en la XEW y después estuvo a cargo del programa *La hora azul*.³⁶ A partir de su trabajo en la radio, Agustín Lara ingresó al medio cinematográfico y con él, una generación de compositores e intérpretes que con su voz y estilo dieron forma a la música del “cine de oro”. José Agustín advierte que

En la música popular, durante el avilacamachismo continuó el gran éxito de Agustín Lara, el músico poeta. [...] Con el jefe Lara vino también la gran popularidad de Pedro Vargas, de Ana María González y de Toña la Negra, sus intérpretes. Igualmente importante era la presencia de María Luisa Landín, con sus boleros enervantes, de los Hermanos Matínez Gil y de la extraordinaria cantante de ranchero Lucha Reyes. [...] El cine nacional detonó la creatividad de varios compositores, especialmente el dueto Esperón y Cortázar que compusieron excelentes canciones para sus películas. Ernesto Cortázar, antes de asociarse con Manuel Esperón, formó parte del excelente grupo Los Trovadores Tamaulipecos (Lorenzo Barcelata, Agustín Ramírez, Cortázar, Planes y Caballero), quienes, al

³⁵ La historia del bolero se remonta al siglo XIX latinoamericano, Ma. Del Carmen de la Peza cita la obra de Ma. Alicia Martínez Medrano *Programa de Audición de Bolero*, y menciona que “el bolero, ritmo para bailar y canción lírica, resulta de la combinación de la danza y la contradanza de origen europeo y de la música afroantillana caribeña proveniente de Cuba [...] el momento preciso de su nacimiento [del bolero] se considera, ‘fueron las compañías de circos y de revistas musicales cubanas las que dieron a conocer en Yucatán los sones, guarachas, claves y boleros’ donde Guty Cárdenas y Agustín Lara, originarios de Yucatán y Veracruz, respectivamente, recibieron la influencia de la música caribeña y, como importantes compositores e intérpretes del bolero, le imprimieron su marca”. Véase: María del Carmen de la Peza, “El bolero y la educación sentimental. Sus procesos de significación y resignificación, de lecturas y escrituras diversas”, *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, año/vol. VI, núm. 16-17, Universidad de Colima, Colima, México, 1994, pp. 297-308.

³⁶ Véase: “Nuestro socios. Agustín Lara”, en *Sociedad de Autores y Compositores de México*, [en línea] <<http://www.sacm.org.mx/biografias/biografias-interior.asp?txtSocio=08017>> fecha de consulta: 15 de mayo de 2019.

igual que Guti Cárdenas hicieron grabaciones afortunadísimas en Nueva York a principios de los años treinta.³⁷

Otros de los géneros que se explotaron en las décadas de 1940 y 1950 son la música de tríos y boleros que se incluyeron en películas de distintas temáticas, como es el caso de la canción “Aventurera” interpretada por Jorge Vargas en la película *Aventurera* (1950), interpretada por Ninón Sevilla. O “La gloria eres tú” escrita por José Antonio Méndez García e interpretada por Pedro Infante en *Dos tipos de cuidado* (1953). Manuel Esperón, músico mexicano y autor de temas como “Mi cariñito” y “Amorcito corazón” interpretadas por Infante en *Vuelven los García* y en *Nosotros los pobres* respectivamente; y “¡Ay Jalisco, no te rajes” interpretada por Jorge Negrete, a quien por su popularidad durante la década de 1940 le llevó a ser reconocido como el “charro cantor”. Negrete y su interpretación en la película *¡Ay Jalisco, no te rajes!* así como su carrera en la radio lo posicionaron como un cantante icónico de música popular mexicana. Fueron él y Pedro Infante los encargados de traer fama a la música del cine mexicano para, posteriormente, convertirse en productos.

La música va de la mano con la explotación comercial de la representación de la vida nocturna de la Ciudad de México. El cine de “los bajos fondos” incluyó al cabaret, la prostitución, las rumberas y las llamadas “exóticas”. Ricardo Pérez Montfort menciona

Se sabía de sobra que los más asiduos concurrentes al mundo prostibulario y nocturno de aquella ciudad eran precisamente algunos prominentes miembros de la clase política alemanista y ruizcortinista. La rumba fue considerada como un baile indecente, pero la música tropical provocaba a todos los sectores sociales contagiándoles su ritmo agotador. El boogie woogie y el swing norteamericano fueron paulatinamente desplazados por las estridencias de la orquesta de [...] Dámaso Pérez Prado. Los agitados bailes de Tongolele y Kalantán; el propio mambo y el subsecuente cha-cha-chá, lo que tenían de extranjero también lo tenían de “depravante”. Las cruzadas para privar a la juventud mexicana, ya plenamente

³⁷ José Agustín, *Tragicomedia... op. cit.*, pp. 38-40.

identificada con esos bailes, considerados como “música de salvajes” o “ritmo de caníbales”, no tuvieron éxito alguno.³⁸

Estos estilos se presentan en películas como *Konga Roja* (1943), *Pervertida* (1945), *La reina del trópico* (1946), *El Rey del Barrio* (1950), *Al son del mambo* (1950), *Perdida* (1950), *Aventurera* (1950), *Víctimas del pecado* (1951), *La reina del mambo* (1951), *Sensualidad* (1951), *Yambaó* (1957), entre otras. Estas películas eran protagonizadas por bailarinas y actrices cubanas, como Ninón Sevilla, María Antonieta Pons, Amalia Aguilar, Rosa Carmina y Mary Esquivel, mismas que interactuaban con Germán Valdez “Tin Tan” y Adalberto Martínez “Resortes”. Otro de los géneros populares que se ocuparon o se reprodujeron en películas entre 1940 y 1950 el danzón, el mambo y el chachachá:

La Orquesta Aragón, la Orquesta América y el trompetista Enrique Jorrín fueron los introductores de la nueva moda que, por supuesto, arrasó. Casi todos sucumbieron ante las sabrosuras del chachachá, y en las inefables fiestas de XV años (en los salones *ad hoc*) tan pronto como las “damas” y “chambelanes” despachaban el riguroso vals de Strauss (ah, “Voces de primavera”) venía lo bueno con “Los marcianos”, “El túnel” o “Las clases del chachachá”, que pronto ocuparon su bastión académico en el cine nacional.³⁹

Sin embargo, la música ranchera, el mariachi, los boleros y huapangos seguían siendo parte de la “música tradicional mexicana” y contaban con la aceptación del público que no consumía los ritmos tropicales antes mencionados.

Agustín Lara continuaba siendo el ídolo nacional. De gran éxito también fueron los boleros dolorosos de Fernando Z. Maldonado, Chucho Navarro, Claudio Estrada y la música ranchera de Felipe Valdés Leal y Chucho Monge. Este género apelaba a cierta mexicanidad rural que poco a poco se urbanizaba, tendría un éxito notable en los años cincuenta, en buena medida forjado por la figura extraordinaria de José Alfredo Jiménez. Sin embargo, otros compositores destacados como Chava Flores mostraban cierta sensibilidad urbana en la manera de percibir y expresar la vida, el amor o la desdicha, que lo alejaba de sus ya clásicos

³⁸ Ricardo Pérez Montfort (coord.), *La cultura*, de la colección *México contemporáneo, 1808-2014*, México, D.F., El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, Fundación Mapfre y Fondo de Cultura Económica, 2015, p. 198.

³⁹ José Agustín, *Tragicomedia... op. cit.*, pp. 150-151.

antecesores: Manuel Esperón y Ernesto Cortázar, quienes habían hecho las delicias de sus seguidores en las películas de Pedro Infante y Jorge Negrete.⁴⁰

Y precisamente con la muerte de Jorge Negrete en 1953 y la de Pedro Infante en 1957, se comenzó a construir una idea de la música de la “época de oro” del cine mexicano como una parte importante y lucrativa de los productos de la cultura mexicana. La música “tradicional mexicana” y la muerte de dos de sus más importantes actores e intérpretes, van de la mano de la idea de inmortalidad de esa época. Los acetatos, discos, y colecciones tanto de música como de películas, llevan por nombre de “inmortales”, lo que se interpreta como una intención de inmortalizar estos productos culturales (actor, intérprete y música) en la memoria individual y colectiva de la sociedad mexicana.

2. La agenda política de un medio de comunicación: de Ruiz Cortines a López Portillo

El contexto político mexicano en relación con el cine durante nuestro periodo de estudio, se puede dividir en dos periodos. Guillermo Zermeño Padilla señala un antes y un después del llamado “México contemporáneo”, el “antes” lo sitúa de 1945 a 1970, mientras el “después” lo ubica en 1982 y 2010. El historiador precisa:

El primer lapso está marcado por la separación creciente y constante de formas gestadas durante la segunda mitad del siglo XIX; a este periodo se lo describirá como “el milagro mexicano” el “desarrollo estabilizador”, la “era dorada del cine mexicano”, pero también como el periodo de “nacionalismo revolucionario”. Y un “después”, significado por las crisis intermitentes (económicas, políticas, sociales y culturales), por la pérdida de crédito y credibilidad frente al extranjero, y los intentos de rejuvenecimiento y restauración por medio de reformas del corporativismo sindical y político, pero sobre todo por la gestación de nuevos espacios en los que habitar y conceptualizar el cambio, significado por la noción de transición.⁴¹

⁴⁰ Ricardo Pérez Montfort (coord.), *La cultura... op. cit.*, p. 198.

⁴¹ Guillermo Zermeño Padilla, “La cultura”, en Ariel Rodríguez Kuri (coord.), t. 3, *La población y la sociedad*, de la colección *México contemporáneo, 1808-2014*, El Colegio de México/ Fundación Mapfre/Fondo de Cultura Económica, 2015, p. 227-228.

En esta caracterización, Zermeño permite establecer un periodo de auge y declive tanto del nacionalismo como del Estado corporativista mexicano heredero de la Revolución Mexicana y la Constitución de 1917 (con todo y las transformaciones que ha sufrido a lo largo del siglo XX), y otro periodo cuando las dificultades afectaron la economía de la sociedad y cuando el Estado demostró que, pese a las crisis, hizo uso legítimo de la fuerza cuando así fue necesario. En relación con el cine, el medio de comunicación en auge a partir de 1960 fue la televisión. La gráfica 3 muestra la cantidad de salas entre 1960 y 1994 que es un referente de la popularidad de la industria.

En cuanto a la relación cine y Estado, tanto Emilio García Riera como Isis Saavedra Luna señalan el inicio de la crisis en el cine mexicano a partir de 1953, año en que Eduardo Garduño dirigió el Banco Cinematográfico. Durante el sexenio del presidente Adolfo Ruiz Cortines, se puso en marcha el *Plan Garduño* que “tenía como objetivo fortalecer la unión de los productores con las distribuidoras dependientes del mismo [del Banco Cinematográfico], para restar fuerza al monopolio de la exhibición y estimular al cine al alentar el surgimiento de nuevas figuras”.⁴² Es decir, esta iniciativa y posterior ley tenían por objetivo atacar ese tipo de monopolio del cine que se encontraba en las manos del Grupo Jenkins, dirigido por el norteamericano William O. Jenkins.⁴³

El Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica mantuvo en manos de unos pocos directores la elaboración de películas y por mantener la producción de “series”, que

⁴² Isis Saavedra Luna, “El fin de la industria cinematográfica, 1989-1994”, en *Entre la ficción y la realidad. Fin de la industria cinematográfica mexicana 1989-1994*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2007, p. 108.

⁴³ Paxman menciona que el *Plan Garduño* fue “una política simbólica” para restaurar la calidad del cine y combatir a Jenkins por el monopolio que éste tenía de las salas y la exhibición. Es decir, el *Plan* fue una política imposible de aplicar pues el Estado no controlaba al sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica. Véase: Andrew Paxman, *En busca del señor Jenkins. Dinero poder y gringofobia en México*, traducción de Sandra Strikovsky, México, Penguin Random House Grupo editorial, 2016.

eran largometrajes de argumento de más de una hora, con menos operación del personal técnico.⁴⁴ Ricardo Pérez Montfort advierte que “uno de los mayores obstáculos que imposibilitaron la creación de un cine de calidad en México fue la existencia de los grandes monopolios cuyo interés en él se centraba en su condición de negocio redituable”,⁴⁵ así el cine transitó de 1950 a 1960, según Pérez Montfort y García Riera, con una “calidad inferior” en relación con el cine las décadas previas en el que se abordaban temáticas revolucionarias, con contenido argumentativo y una fuerte inversión en producción. La manera en que se refieren los autores a cada periodo del cine nacional son de vital importancia para esta investigación pues dejan ver sus expectativas y juicios que muchas veces entran en contradicción, veremos este aspecto más adelante. El cine en 1960 continuó echando mano de temáticas que en el pasado le dieron éxitos taquilleros y consolidaron tanto a directores, actrices, actores y fotógrafos. García Riera menciona que

Adolfo López Mateos asume la presidencia en 1958, mismo año en que el periodista Jorge Ferretis, Federico Heuer y Blas López Fandos fueron nombrados directores respectivos de Cinematografía, del Banco Nacional Cinematográfico y de Películas Nacionales. Eran pues ellos los funcionarios principales del cine nacional cuando el Estado compró, en 1960, las salas de Operadoras de Teatros (Manuel Espinosa Yglesias) y de la Cadena Oro (Gabriel Alarcón), o sea, los dos grandes brazos del monopolio de Jenkins en la exhibición.⁴⁶

Se trató de hacer frente al monopolio del Grupo Jenkins, pero el cine ya no era el espectáculo ni el medio masivo en auge. En ese mismo periodo comenzó a tomar forma un nuevo grupo monopolístico que incluyó al cine de la “época de oro” como parte de su programación y estaba dirigido por el empresario Emilio Azcárraga.

⁴⁴ García Riera, *Breve historia del cine... op. cit.*, pp. 210-211.

⁴⁵ Ricardo Pérez Montfort (coord.) *La cultura... op. cit.*, pp. 201-202.

⁴⁶ García Riera, *Breve historia del cine..., op. cit.*, p. 211.

El choque entre la cultura mexicana y la norteamericana se hizo patente en los medios de comunicación. Por ejemplo, en la radio se transmitían mariachis, boleros y canciones norteamericanas interpretadas por Pedro Infante, Agustín Lara, Jorge Negrete y/o Armando Manzanero. También se producían canciones que más bien eran *covers*, es decir producciones norteamericanas traducidas al español, para facilitar su entendimiento, e interpretadas por jóvenes como Angélica María, César Costa o Enrique Guzmán durante la década de 1960. Otro mercado musical fue el español con Joan Manuel Serrat, Rocío Durcal o Raphael. Es importante señalar este aspecto porque la música que se incluía en producciones nacionales continuaba apostando por las comedias rancheras, los melodramas y los dramas familiares. Pero al observar el contexto, percibimos que los programas y series producidas en Estados Unidos, importadas y traducidas para el público mexicano (principalmente por Televisa), comienzan a introducir nuevos géneros que escapan al control del Estado, uno de los más influyentes fue el “fenómeno mundial encabezado por el grupo inglés The Beatles, que impulsó la internacionalización de la vertiente musical anglosajona”,⁴⁷ y por lo tanto la introducción de anglicismos al lenguaje.

En 1968, la matanza estudiantil del 2 de octubre y la inauguración de los Juegos Olímpicos constituyen un parteaguas en la relación entre juventud, los medios de comunicación y el Estado mexicano. En la matanza del 68 se identifica y reprime a los jóvenes pues, según el Estado, necesitan ser corregidos para así mantener el “orden público”.⁴⁸ Por otro lado, los medios de comunicación permiten acceder a registros visuales de la represión estudiantil por medio de fotos y videos. Esto permite hablar de una mayor facilidad con la que la clase media joven accede a cámaras de video, microfilm, rollos fotográficos y/o grabadoras de audio (hablaremos de esta

⁴⁷ Ricardo Pérez Montfort (coord.), *La cultura... op. cit.*, p. 221.

⁴⁸ Véase: Ariel Rodríguez Kuri, “El lado oscuro de la luna: el momento conservador en 1968” en *Conservadurismo y derechas en la historia de México* coordinado por Erika Pani, México, Fondo de Cultura Económica: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009.

facilidad para adquirir estos aparatos tecnológicos en el capítulo II). Estos aparatos, a la par de la televisión, el cine y la radio, van logrando una democratización más amplia de los medios de comunicación y, a partir de este momento, el Estado se esforzó aún más por intentar regular la comercialización de estos materiales (cámaras portátiles y casetes de película) para controlar la reproducción y exhibición de los mismos.⁴⁹ Observamos las transformaciones que propició el acceso a los medios de comunicación por parte del público, mientras la televisión comienza a establecer sus bases: empresarios como Emilio Azcárraga o Rómulo O’Farril, tanto del sector privado como pertenecientes a la clase política mexicana, invirtieron en varios medios de comunicación.⁵⁰

El año de 1970 concluyó con el periodo presidencial de Gustavo Díaz Ordaz Bolaños para dar paso al gobierno encabezado por Luis Echeverría Álvarez. Este periodo está marcado por un clima de insatisfacción por parte de ciertos sectores sociales. Echeverría intentó hacer gala de voluntad y pluralismo haciendo un espacio en la burocracia a los estratos jóvenes educados: “fomentó el cambio generacional con nuevos criterios educativos y profesionales: las políticas de reclutamiento del alto personal privilegiaron a los jóvenes dotados de altos estudios universitarios”.⁵¹ El nuevo modelo de “desarrollo compartido” puso punto final al “desarrollo estabilizador” y a las políticas de Díaz Ordaz. Sin embargo, la represión del Estado se volvió a

⁴⁹ Los Juegos Olímpicos encumbraron “la consolidación del enorme poder del monopolio televisivo encabezado por las familias Azcárraga, O’Farril y Alemán. El Telesistema Mexicano no solo transmitió todos los partidos en technicolor, sino que redondeo su negocio promoviendo el espectacular Estadio Azteca, que curiosamente era propiedad de Emilio Azcárraga Vidaurreta. Véase: Ricardo Pérez Montfort (coord.), *La cultura... op. cit.*, p. 231.

⁵⁰ El caso de Azcárraga es muy interesante porque desde 1940 fue propietario de teatros y salas de cine, de la XEW, la estación de radio que llegaba a toda América Latina, invirtió en la construcción y, posteriormente en la televisión. Ya como director de Televisa logró hacerse de los derechos de reproducción de las películas de la “época de oro”. Véase: Claudia Fernández y Andrew Paxman, *El Tigre. Emilio Azcárraga y su Imperio Televisa*, Editorial Grijalbo, México, D.F., 2013.

⁵¹ Isabelle Rousseau, “Las nuevas élites y su proyecto modernizador”, en Elisa Servín, *Del nacionalismo al neoliberalismo, 1940-1994*, de la Serie *Historia Crítica de las Modernizaciones en México*, CIDE, FCE, Conaculta, INEHRM, Fundación Cultural de la Ciudad de México, 2010, p. 247.

hacer patente durante el “Halconazo” o La matanza del Jueves de Corpus el 10 de junio de 1971, cuando un grupo paramilitar reprimió y asesinó a un grupo de estudiantes.

La situación del cine en los primeros años de los de 1970 era precaria, Echeverría colocó a su hermano, Rodolfo Echeverría al frente del Banco Nacional Cinematográfico, quien ayudó a fortalecer los intereses privados en cuanto la exhibición y distribución del cine. Echeverría trató de impulsar un cine de calidad “comprometido con la tarea de reflejar los problemas y las situaciones de los mexicanos, sin recurrir a los estereotipos y temáticas tradicionales del cine nacional”.⁵² La “apertura” de su sexenio consistió en la integración de los estratos universitarios a las filas de Echeverría en pro de la modernización y del florecimiento del cine. A continuación el Cuadro 1 permite visualizar las principales innovaciones emprendidas en el sexenio de Echeverría:

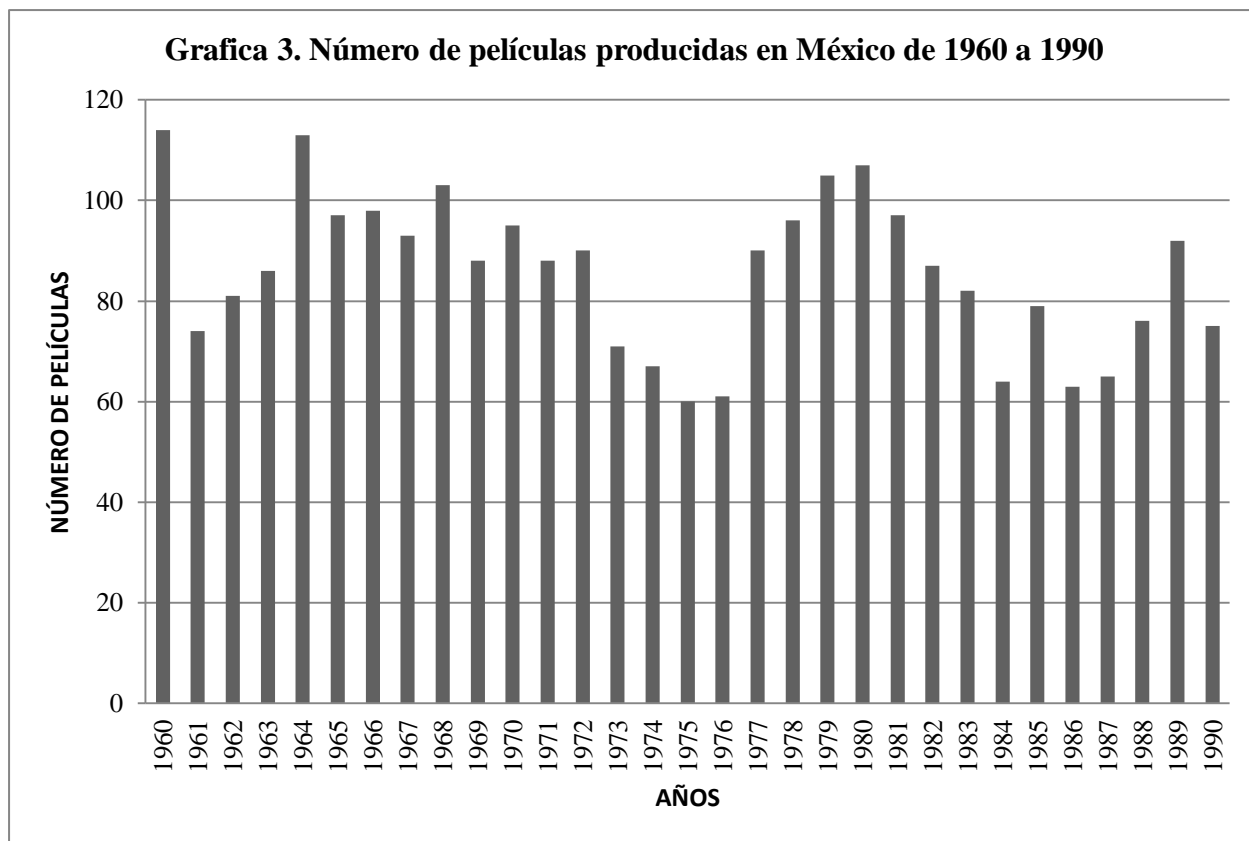
Cuadro 1. Transformaciones en el cine durante el sexenio de Luis Echeverría	
1971	Se crearon programas de radio como <i>Silencio, cámara, acción</i> para dar publicidad a las películas propiedad del Estado. También se creó la Muestra Internacional de Cine un organismo encargado de la difusión del cine mexicano a nivel internacional.
1972	Se reorganizó la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas. Esta instancia se encargó de volver a otorgar el premio Ariel.
1974	Se crearon tres compañías productoras dependientes del Estado: la Corporación Nacional Cinematográfica (CONACINE) y la Corporación Nacional Cinematográfica (CONACITE I y II).
1974	La Cineteca Nacional abrió sus puertas el 17 de enero para preservar la memoria fílmica nacional y promover la cultura cinematográfica en el país.

⁵² Ricardo Pérez Montfort (coord.), Tomo 4: *La cultura... op. cit.*, p. 241.

1975	Comenzó a funcionar el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) quien contó con el respaldo del estado para capacitar a nuevos cineastas.
------	---

Las medidas antes mencionadas respondieron a la necesidad de, podría decirse, evocar a una nueva época de esplendor del cine mexicano, con instituciones que permitan aportar académicos que investiguen a fondo la historia del cine mexicano, que contribuyan con nuevas miradas, maneras de hacer cine y que revitalicen a la industria mexicana.⁵³ El Estado se comprometió a hacer su parte, financiando filmes e inaugurando espacios donde realizar investigación y crear nuevas obras cinematográficas. Echeverría trató de emular lo realizado por Manuel Ávila Camacho en 1940, sin atender a su propio contexto, es decir, sin tomar en cuenta la crisis del “milagro mexicano” y la competencia del cine internacional y el avance de la televisión.

⁵³ Básicamente el género cinematográfico que se consolidó con Echeverría fue el cine de ficheras, que es de gran importancia si pensamos en que se dejó reproducir un cine con desnudos y lenguaje explícito. Los carteles del cine a partir de 1970 dejan apreciar lo explícito de las cintas, véase: Rogelio Agrasánchez Jr., *¡Más! Cine mexicano. carteles del cine mexicano 1957-1990*, Chronicle Books, San Francisco, California, 2007.



Fuente: Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano, primer siglo: 1897-1997*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, Ediciones Mapa S.A. de C.V., 1998.

Cuando José López Portillo tomó posesión como presidente de México (1976), según la Grafica 3, la industria cinematográfica sufrió un declive en cuanto a películas producidas. Esto alarmó a empresarios y a críticos del cine, quienes se explicaron el decaimiento por el nombramiento de la hermana de López Portillo, Margarita López Portillo, como directora de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC) que dependía directamente de la Secretaría de Gobernación.⁵⁴ En términos generales, García Riera, crítico ante las medidas de López Portillo, señala que Margarita López Portillo intentó revitalizar un cine familiar, fundamentalmente producido por extranjeros famosos invitándolos a crear películas costosas mientras se obstaculizó a cineastas mexicanos.⁵⁵ Esto impidió que se desarrollara un cine mexicano hecho por cineastas

⁵⁴ García Riera, *Breve historia del cine... op. cit.*, p. 304.

⁵⁵ *Idem.*

mexicanos quienes no pudieron poner en práctica los conocimientos adquiridos en las Universidades y centros dedicados a la enseñanza de cine. Con López Portillo se desintegró la productora estatal CONACITE I, la productora Estatal y se intentó liquidar al Banco Nacional Cinematográfico que resistió la administración de Margarita López Portillo, dejándolo sumido en una crisis que afectaba a la industria porque era la principal fuente crediticia del cine mexicano.⁵⁶ Aunque Echeverría pugnaba por la revitalización del cine nacional, en su sexenio y en el de López Portillo el dejar a la industria en manos de familiares hundió más al cine nacional, tanto Rodolfo Echeverría como Margarita López Portillo atendieron a intereses particulares, privados y evidenciaron su inexperiencia y falta de conocimiento del cine mexicano en los años de 1970.

El punto considerado más alarmante de la “crisis” del cine mexicano es el incendio de la Cineteca Nacional y la Dirección de Cinematografía el día 24 de marzo de 1982⁵⁷ cuando el fuego acabó con películas, archivos, documentos de los cuales sólo había copia en ese lugar y de los cuales se desconoce datos exactos. Los sucesos antes mencionados evidenciaron la manera en que se manejaba la industria cinematográfica desde la Secretaría de Gobernación y que, muy a pesar el discurso de intentar revivir al cine mexicano elaborado por los críticos e investigadores del cine, éste quedó a expensas de intereses comerciales. En la Gráfica 3 muestro la producción de 1960 a 1990, pese a que rebasa nuestro periodo de estudio, permite mostrar cómo se encontraba el cine en términos cuantitativos en el momento en que los académicos que analizaremos en el Capítulo III realizaron sus investigaciones.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 305.

⁵⁷ El año de 1982 también marca una profunda crisis económica en México, el presidente Miguel de la Madrid “convencido de que el carácter rector del Estado en la Economía, aunado al fuerte proteccionismo nacionalista, la falta de realismo en la política financiera (orientada hacia el gasto) y la petrolización de la política económica habían favorecido esta enorme crisis, propuso nuevos derroteros [...] planteó una política de austeridad en el gasto gubernamental, una fuerte reestructuración industrial y la apertura de la economía a los mercados internacionales”. Véase: Isabelle Rousseau, “Las nuevas élites... *op. cit.*”, pp. 254-255.

3. Momento de transición: medios de comunicación, urbanización y productos culturales

La Ciudad de México era un terreno fértil para realizar estudios sobre la historia de los medios de comunicación, para el estudio del periodismo y las ciencias de la comunicación, primero por la construcción de centros de investigación y espacios para la difusión cultural y por el incremento en nivel educativo de algunos sectores;⁵⁸ en segundo lugar, las transformaciones en la industria cinematográfica que posibilitaron la crítica a la misma y que permitieron repensar su relación con el Estado mexicano. El fortalecimiento de la clase urbana en la capital, integrada por diferentes grupos sociales entre ellos el sector juvenil universitario, comenzó a realizar investigaciones acerca del cine mexicano desde la disciplina histórica, logrando con ello la integración del cine a planes de estudio de las universidades de la Ciudad de México. Además, dentro de las transformaciones en la vida cotidiana de los habitantes del centro del país tenemos la incorporación de la televisión como un nuevo medio de comunicación que cambió la forma en que el público o los públicos interactuaban con los productos culturales.

La capital del país vivió un proceso de urbanización sin precedentes porque la población urbana se incrementó hasta separarse de la población rural dominante hasta 1960. En la Ciudad de México, se comenzaron a construir importantes obras arquitectónicas con vías de comunicación modernas, centros de entretenimiento en plazas comerciales, se amplió la posibilidad de acceder a créditos para la compra de electrodomésticos, lo que se equipara con el estilo de vida norteamericano aplicado al centro de nuestro país.⁵⁹ Se transitaba, al menos en la

⁵⁸ Néstor García Canclini hace referencia a multiculturalidad de los asentamientos urbanos de la ciudad de México, producto de la migración, del capital cultural y de la presencia de los medios de comunicación masivos. Véase: Néstor García Canclini (coord.), "El ritual de la protesta en las marcas urbanas", *Cultura y comunicación de la ciudad de México. La ciudad y los ciudadanos imaginados por los medios*, vol. II, Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, Editorial Grijalbo, S.A. de C.V., México, 1998, pp. 26-83.

⁵⁹ Me refiero a la construcción de la Torre Latinoamericana sobre parte del Convento de San Francisco que se terminó de construir en el año de 1956; el fraccionamiento Ciudad Satélite de 1957; la llegada de tiendas de

capital, hacía el “progreso” y la “modernidad” material, configurándose como centro político y económico importante por su desarrollo en infraestructura y en comunicaciones, comparándose con otras capitales del mundo como Nueva York, Londres o París. Sin embargo, no todos los habitantes accedieron a los bienes de consumo o la oferta de las industrias culturales porque esta posibilidad dependió de su nivel adquisitivo. A su vez, “influyen las dificultades de acceso a los centros culturales y la disponibilidad desigual del tiempo necesario para llegar a ellos”.⁶⁰

En cuanto a crecimiento demográfico, a través de campañas de salud pública y con la promesa de la unidad nacional bajo el Estado rector que se afianzó desde la década de 1940, la población total de la República Mexicana en dicho periodo llegó hasta los 19, 653 552 de habitantes. En 1950 eran 25, 791 017 y, para 1960, eran 34, 923 129 millones de habitantes. De ese total, la población de jóvenes entre los 15 y 29 años en 1960 era de 8, 987, 229.⁶¹ Para la década de 1960, la Ciudad de México contaba con una población total de 4, 870,876 millones de habitantes.⁶² Se estima que la población total de jóvenes en la Ciudad de México entre 15 y 29 años cerca del 1, 317,489 a inicios de 1960. Para 1970, en ese mismo rango de edad, la población oscilaba entre el 1, 995,699 de jóvenes. Finalmente, en la década de 1980 dicha población se incrementó a los 2, 797,464 millones.⁶³

autoservicio como Sears (1947) y su expansión a toda la república a partir de 1955. La construcción de autopistas y avenidas continuas que comunicaran a la ciudad como la ampliación del Anillo Periférico en 1964 o el inicio de las obras del Sistema de Transporte Colectivo en 1967. Véase más en: Alicia Hernández Chávez, t. 5, *México, la búsqueda de la democracia, 1960-2000*, España, Editorial Taurus, 2012.

⁶⁰ Véase: Néstor García Canclini (coord.), “Las cuatro ciudades de México”, en *Cultura y comunicación de la ciudad de México. Modernidad y multiculturalidad: la ciudad de México al fin de siglo*, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, Editorial Grijalbo, S.A. de C.V., México, 1998, p. 26.

⁶¹ INEGI, *Indicadores sociodemográficos de México: 1930-2000*, México, p. 3. De la población total de 1960, se estima que 17, 705,118 pertenecían al sector urbano, mientras que 17, 218,011 se encontraban en el sector rural.

⁶² De ese porcentaje, 4, 666,028 eran población urbana, mientras que 204,848 eran población rural. Lo que significa que la Ciudad de México contaba con el 95.79 por ciento de población urbana.

⁶³ INEGI, *VIII Censo general de población 1960, IX Censo General de población 1970, X Censo General de Población y Vivienda 1980*, [en línea], <<http://www.beta.inegi.org.mx/proyectos/ccpv/1960/default.htm>> <<http://www.beta.inegi.org.mx/proyectos/ccpv/1970/default.html>> <<http://www.beta.inegi.org.mx/proyectos/ccpv/1980/default.html>> fecha de consulta, 19 de octubre de 2018.

A inicios de 1960, sólo 89,241 tenían acceso a la educación profesional,⁶⁴ esto significa que aproximadamente el 1.8% de la población de la Ciudad de México contaba con estudios profesionales. Para la década de 1970, la población total es de 6, 874,165 millones de habitantes de los cuales el 3.7% contaba con educación superior. Estas cifras demuestran el crecimiento poblacional urbano, el afianzamiento de la clase media capitalina y esto también puede tener relación con el incremento en la matrícula de estudiantes en el nivel superior. El aumento en el número de estudiantes con instrucción profesional pudo deberse a dos factores: primero la creación de centros de educación universitaria y, sobre todo por la demanda educativa por parte de la clase media urbana de la segunda mitad del siglo XX. No obstante, siempre hay sectores que, por la falta de recursos, no podían acceder a la educación profesional.

La profesionalización del cine va de la mano con el creciente mercado juvenil de la Ciudad de México y el incremento en la matrícula de estudiantes universitarios. Las tensiones entre lo que se considera “la cultura tradicional mexicana” y los movimientos culturales internacionales, así como con las transformaciones políticas y económicas. Los jóvenes fueron vistos como consumidores fundamentales tanto para el cine, como para la radio y la televisión. Este sector social consumió el modo de vida norteamericano que comenzó a importar la idea de juventud, junto a referentes cinematográficos, hitos musicales y/o actrices y actores miembros del *star system* norteamericano.⁶⁵ A finales de 1950 “muchos jóvenes comenzaron a actuar de manera ajena a los patrones observados por la generación de sus padres. Este cambio originó una

⁶⁴ *Idem.*

⁶⁵ Por ejemplo el actor estadounidense James Dean o la actriz Marilyn Monroe que interpretaron personajes icónicos en la cultura pop estadounidense y quienes sirvieron de referentes para ciertos sectores sociales en México y/o América Latina.

prolongada discusión sobre ser y el deber ser del joven, al que todavía era difícil de advertir como un sujeto social”.⁶⁶

En este periodo, se establecieron formas de ser joven que, en gran medida, dependieron del nivel socioeconómico y del capital cultural de procedencia. Los comportamientos evidenciaron la articulación del sector social juvenil gracias, por una parte, al impacto de la cultura norteamericana pero, sobre todo, por la urbanización de la ciudad y al fortalecimiento de la periferia. Los medios de comunicación explotaron el surgimiento o fortalecimiento de este sector, ofertando espectáculos y mercancías para los jóvenes de la Ciudad de México.⁶⁷ Podemos decir que se afianzó la sociedad de consumo característica de la segunda mitad del siglo XX, mientras que, dentro del México, se consolidó la hegemonía de la capital respecto del país, se construyó la representación lo que se considera es la “cultura tradicional mexicana” apegada al nacionalismo. Ésta estaba compuesta en mayor medida por elementos que apelan a tradiciones culturales de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, como la vestimenta que se empezó a reconocer como “típica”, la música y la gastronomía regional y elementos de la mexicanidad que gran parte de las cintas de la “época de oro del cine mexicano” incluyeron en su narrativa.

El aprovechamiento de la juventud, como un sujeto y agente comercial en proceso de construcción, y el incremento en la oferta de nuevos espectáculos me permiten abundar en lo antes dicho sobre la “crisis” del cine mexicano, la cual obedece a otros factores como la demanda de la novedad y el abandono o la toma de distancia respecto de, lo que se cree, pertenece a otra generación. En la novela *Las batallas en el desierto*, publicada en 1981, José Emilio Pacheco

⁶⁶ Ricardo Pérez Montfort (coord.), *La cultura*, de la colección *México contemporáneo, 1808-2014*, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, Fundación Mapfre y Fondo de Cultura Económica, 2015, p. 194.

⁶⁷ El cine, la música y las series de televisión norteamericanas crearon “nuevas modas en el comportamiento, el atuendo y la música de una ominosa juventud ‘rebelde’”. Emilio García Riera, *Breve historia del cine...op. cit.*, p. 213.

menciona el uso de palabras y expresiones procedentes del inglés que “primero sonaban como pochismos en las películas de Tin Tan y luego insensiblemente se mexicanizaban”.⁶⁸ El sector juvenil educado de la ciudad, incorpora maneras de hablar, vestir y adquiere referentes de acuerdo a sus expectativas. También está al día de lo que sucede en su propio contexto y en el escenario mundial, obviamente tienen las limitaciones del acceso a la información propias de la época, ya sea por la intromisión del estado o por no poder acceder a la información. No obstante, podemos decir que tienen más contacto con los medios de comunicación masivos que les proporcionan una “alternativa”, aunque, a fin de cuentas, eran productos dentro del mercado hecho para ellos.

A su vez, en este periodo de conformación de la juventud en tanto actor social, comenzó a darse un fenómeno que José Agustín reconoce como *contracultura*:

La contracultura abarca toda una serie de movimientos y expresiones culturales, usualmente juveniles, colectivos, que rebasan, rechazan, se marginan, se enfrentan o trascienden la cultura institucional. Por otra parte, por cultura institucional me refiero a la dominante, dirigida, heredada y con cambios para que nada cambie, muchas veces irracional, generalmente enajenante, deshumanizante, que consolida el *status quo* y obstruye, si no que destruye, las posibilidades de una expresión auténtica entre los jóvenes, además de que acepta la opresión, la represión y la explotación por parte de los que ejercen el poder, naciones, corporaciones, centros financieros o individuos.⁶⁹

Para finales de la década de 1960, cuando cierto sector “conservador”⁷⁰ de la sociedad mexicana de la Ciudad de México, mostró su lado más represivo en contra del Movimiento Estudiantil de 1968, al solicitarle al presidente la aplicación de la “mano dura” ante

⁶⁸ José Emilio Pacheco, *Las batallas en el desierto*, Biblioteca Era, México, p. 11. Pacheco menciona la promesa del bienestar social y del porvenir utópico, la sociedad (se augura) transitará hacia la prosperidad de la mano del progreso y la modernización.

⁶⁹ José Agustín, *La contracultura... op. cit.*, p. 213-214.

⁷⁰ Véase: Ariel Rodríguez Kuri, “El lado oscuro de la luna: el momento conservador en 1968” en *Conservadurismo y derechas en la historia de México* coordinado por Erika Pani, México, Fondo de Cultura Económica: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009.

comportamiento juvenil. Se exhortó a los padres a corregir el comportamiento de sus hijos desde casa, calificando de “rebeldes sin causa”⁷¹ a quienes gustaban de romper las reglas o seguir otro tipo de comportamientos o “modas”. Por un lado, se encontraba la incapacidad del Estado para hacer frente las protestas estudiantiles y, también, para ofrecer una alternativa real para el sector juvenil, pues el discurso revolucionario resultaba ajeno a los intereses, expectativas y realidades de los jóvenes.

Por otro lado, las consideradas “nuevas modas” procedentes del extranjero, sobre todo de Estados Unidos, comenzaron a definir prácticas de la juventud mexicana, generando malestar en sectores más tradicionales o nacionalistas.⁷² El choque entre el comportamiento de los adultos, herederos de un proyecto revolucionario, que crecieron durante el periodo de afianzamiento del Estado mexicano y de construcción de una “mexicanidad”, y el sector juvenil, provocó tensiones y la posterior represión del movimiento estudiantil de 1968 que cambió profundamente la relación del Estado y los jóvenes. Como ya vimos, una de las estrategias para continuar mexicanizando a la población, llegó de manos del grupo Televisa, empresa que desde su fundación en 1973 promovió espectáculos para “toda la familia mexicana” e incorporó la

⁷¹ El término “rebelde sin causa”, trata de invalidar cualquier descontento social y cualquier tipo de expresión juvenil, porque no se consideran urgentes las demandas de los jóvenes, sobre todo si atentaban contra el Estado heredero de la Revolución Mexicana. Este Estado, con todo y sus graves fallas sociales, políticas y económicas, estaba investido por el aura revolucionaria y, ante el peligro de una guerrilla o levantamiento armado, el Estado tenía que actuar como protector de la paz y la unidad nacional. Además, dentro del contexto de la Guerra Fría y la amenaza comunista, las manifestaciones en México y las luchas sociales en diferentes regiones del país (por ejemplo las guerrillas rurales de la década de 1970), fueron una amenaza para el Estado mexicano, que respondió de forma represiva, en un periodo que se conoce como Guerra sucia (1954-2000). Pérez Montfort menciona la influencia de la película protagonizada por James Dean, *Rebelde sin causa* de 1955, subraya que “a mediados de 1957 estos jóvenes [muchos de ellos infractores y delincuentes juveniles] fueron bautizados por la opinión pública como rebeldes sin causa en alusión a la película del mismo nombre que fuera estrenada en la Ciudad de México en agosto de 1956. Se llegó incluso a hablar de rebeldismo sin causa como un mal social que ponía en riesgo a las nuevas generaciones de mexicanos, y que vivían claramente bajo las modas norteamericanas”. Véase: Ricardo Pérez Montfort (coord.), *La cultura... op. cit.*, p. 195.

⁷² El uso de ropa como chamarras de piel y/o la minifalda, la utilización de cortes de cabello que resultaban “extravagantes”, la música, las formas y lugares donde los jóvenes podían socializar, etc. Estos elementos evidencian la ruptura simbólica con la generación anterior al *baby boom*. Véase: Ricardo Pérez Montfort (coord.), *La cultura... op. cit.* p. 198.

programación referente a la “cultura mexicana”, la Revolución Mexicana y, sobre todo, se hizo referencia al periodo de institucionalización del Estado mexicano con la exposición de películas de la “época de oro del cine mexicano”.⁷³

Con lo anterior, se puede decir que entre el surgimiento del mercado juvenil, como una parte importante de la sociedad mexicana, y la presencia de la generación que se educó durante la posrevolución, surgieron tensiones entre ambas generaciones porque las industrias culturales exploran e introducen ropa, bailes, música y formas de ser diferentes para cada generación. Los autores que analizaremos vivieron su juventud y edad adulta durante las décadas de 1960 a 1980, por lo que estuvieron expuestos a las transformaciones e influencias del periodo, como la revolución tecnológica de la década de 1980 y la consolidación de la televisión como el medio de comunicación de masas más importante de la segunda mitad del siglo XX. Para la década de 1970 y, como mencionamos anteriormente, en el sexenio de Luis Echeverría (1970-1976), se impulsó la creación de films con temáticas nacionalistas, esto con la finalidad de seguir legitimando al Estado mexicano (que transitaba por un periodo de crisis social, política y económica) frente a las audiencias.

Hacia 1970 la formula propagandística del nacionalismo, aplicada durante las décadas de 1930 a 1960, no funcionaba de la misma manera puesto que el contexto nacional e internacional había cambiado. Podemos decir que los críticos e historiadores del cine mexicano encontraban en el cine de los años setenta una repetición de fórmulas desgastadas y, a su vez, convivieron con el “cine de autor porque no le era suficiente la cinematografía comercial dominada por Hollywood y

⁷³ La programación del Canal 2 y el Canal 5 contó con representaciones temáticas que exaltaban el folclore, la mexicanidad y la cultura de México desde 1973. La programación de la televisión mexicana se incluía en la sección de espectáculos de los principales diarios y periódicos de la Ciudad de México desde 1970.

los melodramas mexicanos”.⁷⁴ Por lo tanto, la existencia de investigaciones sobre cine que contienen elementos que hacían referencia o señalaban la “mala calidad” del cine que se hacía hasta ese momento, y/o subrayaban la crisis del cine mexicano, se debe a que existe un referente inmediato con la “época de oro”. Pero ¿a qué se refieren con hacer un “cine de calidad”? ¿Cómo se excusa la formación de nuevas perspectivas cinematográficas?

Ahora bien, si de algo ha adolecido el cine mexicano es del fluctuante apoyo estatal. Desde la llamada “época de oro”, sobre todo a partir de 1940, la industria cinematográfica mexicana padeció las consecuencias de la falta de apoyo estatal que se puede evidenciar en el cierre de salas y, poco a poco, el paulatino abandono del público consumidor de cine nacional. Uno de los factores determinantes para el deterioro de esta industria fue el arribo de la televisión como el medio de comunicación emergente que, desde 1950, comenzó a adquirir popularidad en Estados Unidos y, para 1960, llegó a México impulsada por el *american way of life* (con sus respectivas adecuaciones a la cultura y la sociedad mexicana de mediados del siglo XX) de la mano de las inversiones de empresarios como Emilio Azcárraga Vidaurreta o Rómulo O’Farril.⁷⁵

El análisis de las transformaciones en el cine y de la televisión a partir de los años de 1970 permite estudiar cómo se entrelazan dos medios de comunicación específicos y, en este caso, cómo es que se forma una memoria cinematográfica de México en torno al concepto de “cine de oro” mexicano. La televisión surgió en México en la década de 1950, pero no fue hasta la década de 1980 cuando se popularizó y devino en un medio de comunicación masiva. A través de esas décadas se fue perfeccionando y popularizando, sobre todo en los centros urbanos como lo es la

⁷⁴ Guillermo Zermeño Padilla, “La cultura”, en Ariel Rodríguez Kuri (coord.), Tomo 3: *La población y la sociedad*, de la colección *México contemporáneo, 1808-2014*, Centro de Estudios Históricos, Fundación Mapfre, Fondo de Cultura Económica, 2015, p. 253.

⁷⁵ Me ayudo de la obra de Karin Bohmann cuando habla sobre el mercado de la radio, la televisión y la expansión industrial de Emilio Azcárraga Vidaurreta. Véase: Karin Bohmann, *Medios de comunicación y sistemas informativos en México*, México, Editorial Patria, 2a edición 1994.

Ciudad de México. Con la unión del Canal 2, el Canal 4 y el Canal 5, en 1954 surge el grupo Telesistema Mexicano (TSM), los fundadores fueron el empresario Emilio Azcárraga Vidaurreta, el empresario Rómulo O’Farril y el ingeniero Guillermo González Camarena.⁷⁶ La expansión empresarial de Emilio Azcárraga, que tenía negocios e inversiones en la construcción, el cine, la radio y la televisión, aunado al fortalecimiento de Telesistema Mexicano, la creación de la cadena llamada Televisión Independiente de México (TIM)⁷⁷ en 1965 y la fusión de éstas últimas cadenas televisivas dieron como resultado la creación de la empresa Televisa en enero de 1973.⁷⁸

El grupo Televisa fue uno de los monopolios que se fortaleció desde su fundación por ser la unión entre empresarios de diferentes rubros, lo que permitió tener la solidez necesaria para invertir en el desarrollo y la infraestructura de la empresa. Durante el sexenio de Luis Echeverría (1970-1976), según Karim Bohmann, se intentó nacionalizar la radio y la televisión mediante la Ley Federal de Radio y Televisión, se pretendió dar una apertura democrática pues el Estado no regulaba los contenidos de la televisión regidos por intereses comerciales de Azcárraga.⁷⁹ Sin embargo, el Estado mexicano no logró crear un canal que compitiera o restara poder a estos empresarios televisivos. Esto demuestra el interés en este medio de comunicación por parte de la clase política y empresarial, ya que la televisión se fue incorporando paulatinamente a los hogares mexicanos por su afianzamiento como un espectáculo familiar y privado. Por otra parte, esta

⁷⁶ Desde 1950 se obtuvieron las primeras concesiones televisivas en México, el primero en recibirla fue Rómulo O’Farril para el Canal 4 (XHTV-TV), en 1951 la consiguió Emilio Azcárraga con la concesión para el Canal 2 (WXE-TV). Guillermo González Camarena consiguió la concesión para el Canal 5 (XHGC-TV) en 1952. Para 1954 se fusionaron el Canal 2 y el Canal 5, fundaron Telesistema Mexicano, realizando transmisiones simultaneas. En 1955 fundaron la sociedad Teleprogramas de México para exportar su programación a países hispanohablantes. Véase: Karin Bohmann. *Medios de comunicación y sistemas informativos en México*.

El hijo de Emilio Azcárraga Vidaurreta, Emilio “El Tigre” Azcárraga Milmo se dedicó a supervisar la producción, distribución y venta de programación del Telesistema Mexicano, coadyuvando en los proyectos padre sin ocupar, aún, un lugar central en las negociaciones. Véase: Claudia Fernández y Andrew Paxman, *El Tigre. Emilio Azcárraga y su Imperio Televisa*.

⁷⁷ Televisión Independiente de México fue una cadena de televisión comercial conocida como la estación XET-TV Canal 8, creada en 1965 por el Grupo Monterrey dirigido por el empresario Bernardo Garza Sada.

⁷⁸ Karin Bohmann, *Medios de comunicación y sistemas informativos en México*, p. 115.

⁷⁹ Véase: Karin Bohmann, *Medios de comunicación y sistemas informativos en México*.

creciente notoriedad de la televisión cambió las prácticas de consumo de espectáculos, por lo que ir al cine dejó de ser una actividad tan atractiva en comparación con la década de 1940.⁸⁰ Hacia 1960 inició el periodo de expansión de la televisión y es también cuando los investigadores del cine escriben sobre lo que se va a entender como “cine de oro”, es decir, su contexto mediático está cambiando, dejando atrás la “era dorada” del cine para dar paso a lo que hoy conocemos como la “época dorada” de la televisión mexicana: la década de 1980. Ahora bien, en esta sección se habló de manera más puntual y sintética de los cambios en la industria televisiva, en el Capítulo III se abordarán los discursos sobre el “cine de oro” en la programación de la televisión.

Vemos que las características de la “época de oro” no sólo son del cine en sí, es la relación de éste con otros medios de comunicación, que tienen que ver con el contexto político y económico de cada sexenio presidencial y de quien esté a cargo de la Secretaría de Gobernación. Además, la categoría que tratamos de analizar se liga con la radio ya que de esta industria echará mano para construir sus propios géneros musicales. De igual forma, el *star system* está relacionado tanto con el mundo del espectáculo como con la vida política y sindical de la Ciudad de México. Observamos que el “cine de oro” son los actores y actrices, los géneros musicales, las salas de cine y/o lugares de exhibición, son las relaciones políticas y empresariales de la industria y la élite política. También es el público o públicos, las generaciones que de 1930 a 1960 expresaron sus intereses y gustos por narrativas específicas de la manera más sencilla: yendo o no al cine. Pero, específicamente, veremos que lo que sabemos sobre el “cine de oro” es lo que los académicos, investigadores y/o periodistas del cine se esforzaron por recuperar y resguardar. Es

⁸⁰ Este factor puede ser medido por el incremento demográfico a partir de 1960 y por el relativo crecimiento en el número de salas de cine. Véase: Ana Rosas Mantecón. *Ir al cine. Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*.

decir, esta categoría obedece a criterios personales, a intereses tanto económicos como de investigación.

Capítulo II. Cine, sociedad y profesionalización en los estudios cinematográficos

Como vimos en el capítulo I, la apreciación “época de oro” del cine mexicano corresponde con la valoración de una “época dorada” por la consolidación del Estado mexicano postrevolucionario y por la estabilidad económica del llamado “Milagro mexicano” (1940-1970). La visión idílica del país durante las décadas de 1930 a 1960 ha sido creada desde la esfera política y reafirmada, en este caso, mediante el cine de dicho periodo por transmitir una representación pacífica y unificada de México durante la postrevolución.⁸¹ Sin embargo, durante esta época de aparente estabilidad económica generalizada, en la que el desarrollo del país se reflejó fundamentalmente en el crecimiento de ciudades, centros económicos y vías de comunicación, se dejó de lado el impulso al campo y a los estratos bajos de la sociedad. Por medio de la corporativización de la sociedad, el control del Estado se afianzó y, para 1960, la insatisfacción, en algunos sectores de la sociedad mexicana, por la traición a los ideales revolucionarios, se condensó en levantamientos y movilizaciones en distintas partes del país.⁸²

⁸¹ Films como *Flor Silvestre* (1943), *María Candelaria* (1944), *Enamorada* (1946), *Río escondido* (1947), *Si Adelita se fuera con otro* (1948), *La escondida* (1956), entre otras, ofrecen narrativas idílicas del periodo porfirista y de la Revolución Mexicana, sin profundizar en la crítica al régimen de Porfirio Díaz o sin explicar o profundizar los ideales de la Revolución de 1910, quedándose únicamente en representaciones melodramáticas.

⁸² Gran parte de los líderes de las movilizaciones de la década de 1960 en la Ciudad de México eran jóvenes en contra del dominio absoluto, la censura y el autoritarismo del Estado, sobre todo, por el uso de la fuerza y la represión a los movimientos sociales y la disminución en el subsidio a la educación superior. Esto se interpretaba como un atentado hacia las clases medias y limitaba sus posibilidades de tener una estabilidad económica. El movimiento estudiantil de 1968 es un claro referente (más no el único) de la manera en que el Estado mexicano lidió con los opositores al régimen priísta desde la década de 1940 hasta el año 2000, momento en que se dio la primera alternancia política. Fernando Cruces presenta un estudio sobre las movilizaciones en las calles y avenidas de la Ciudad de México, rastreando sus orígenes “hasta el movimiento estudiantil [1968] que acabó en la famosa matanza de Tlatelolco [...]”; la llamada marcha del “halconazo” en 1971; las movilizaciones, durante los años sesenta, de los trabajadores eléctricos y de la tendencia democrática del SUTERM [Sindicato Único de Trabajadores Electricistas de la República Mexicana]; la oposición vecinal en algunas colonias de la ciudad del D.F., a la construcción de los ejes viales rápidos [...]; la resistencia en los inicios de los ochenta de maestros independientes de la SEP al caciquismo generalizado del sindicato oficial”, entre otras. Lo anterior me permite evidenciar que el “milagro mexicano” generó brechas sociales importantes y que, mientras los grupos políticos afines al régimen priísta se posicionaban y enriquecían con el apoyo al sector empresarial, el “progreso”, por lo menos material, no llegó a todo el país, ni siquiera abarcó a la capital. Véase: Néstor García Canclini (coord.), “El ritual de la protesta en las marchas urbanas”, en *Cultura y comunicación de la ciudad de México. La ciudad y los ciudadanos imaginados por los medios*, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, Editorial Grijalbo, S.A. de C.V., México, 1998, p. 28.

El desarrollo paulatino de México se enfocó en la urbanización de los principales puntos económicos del país, sobre todo en la Ciudad de México, promoviendo la creación de empleos al mismo tiempo que pretendía elevar la calidad de vida apoyando al sector industrial, sobre todo en los centros urbanos. No obstante, al sector rural se le ve como algo que “obstaculizaba el aprovechamiento de los recursos productivos, frenaba el desarrollo del mercado interno y limitaba la capacidad de generación del ahorro interno y de los recursos disciales al encontrarse desligado de las corrientes comerciales, financieras y tributarias”.⁸³ Para 1960 el “Milagro mexicano” comenzó a decaer y se aplicó un nuevo modelo económico llamado “desarrollo compartido” a partir de 1970.⁸⁴

Por otra parte, el impulso económico que el Estado mexicano aportaba a la industria cinematográfica no fue estable, más bien era fluctuante durante cada sexenio, por lo que el cine dependió de las negociaciones políticas, la industria privada, los acuerdos entre directores y guionistas, así como del juicio y las decisiones de quien estuviera a cargo de la Secretaría de Gobernación o en la administración de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC) después de su creación en 1977. Finalmente, se observó la relación entre el cine y la televisión porque se impulsó la difusión de concepto de “cine de oro” a través de otros

⁸³ Heliana Monserrat Huerta y María Flor Chávez Presa, “Tres modelos de política económica en México durante los últimos sesenta años”, en *Revista Análisis Económico*, vol. XVIII, núm. 37, primer semestre, 2003, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco, Distrito Federal, México, p. 56. Las autoras hablan del desequilibrio fiscal de la primera parte del siglo XX y de la necesidad de controlar la inflación y el incremento de los intereses para no afectar las inversiones productivas del sector industrial. Este proyecto económico benefició la capitalización de las empresas que garantizaban un ingreso fijo.

⁸⁴ Desde 1940 el Estado mexicano benefició a los integrantes del Partido Revolucionario Institucional y a los empresarios que poco a poco intervinieron en la vida política y económica de México. A su vez, la corporativización del país permitió el control político de los grupos obreros y campesinos a través de sindicatos y líderes regionales, ratificando el dominio del sector obrero por parte del gobierno. Néstor García Canclini cita a Gustavo Garza para hablar sobre este proceso de industrialización de la Ciudad de México: “la capital, que aportaba al producto nacional el 32.1 por ciento en 1940, llegó al 48 por ciento en 1980. El incremento de 8,561 empresas entre 1960 y 1970 fomentó la expansión poblacional al requerir más fuerza de trabajo, servicios y actividades comerciales”. Véase: Néstor García Canclini (coord.), “Las cuatro ciudades de México”, en *Cultura y comunicación de la ciudad de México. Modernidad y multiculturalidad: la ciudad de México al fin de siglo*, Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, Editorial Grijalbo, S.A. de C.V., México, 1998, p. 24.

medios de comunicación, en este caso, la televisión gracias a la compra de los derechos de reproducción de ciertas películas y su transmisión en cadena nacional.

Todo ello constituye el contexto, y a la vez la experiencia y el horizonte de los autores que se dedicaron a escribir acerca del cine mexicano, sobre todo los que, a partir de 1960, impulsaron sus investigaciones cinematográficas desde diferentes disciplinas y cuyos trabajos son multicitados en estudios sobre el cine en México. Se trata entonces de aclarar las condiciones en las que fue constituyendo el gremio de investigadores del cine mexicano entre 1960 y 1990, mismos que en sus averiguaciones describieron y caracterizaron la “época de oro” del cine mexicano.

En las décadas de 1960 y 1970 se facilitó el acceso paulatino a los productos culturales ofertados por la industria cinematográfica, la industria radiofónica y/o la industria televisiva. La aparente decadencia del cine se le atribuye, por lo regular, al predominio televisivo. Sin embargo, esta percepción tiene que ver con que la industria televisiva fue impulsada y dirigida desde el sector privado, por lo que contó con más recursos, mientras que el cine estuvo ligado desde sus inicios al Estado Mexicano y dependió de cada administración el apoyo a dicha industria. El cine dependía del subsidio otorgado por el Estado, y es a partir de 1960 cuando el gobierno dejó de invertir en él, por ejemplo, para dotar de la infraestructura necesaria a otros sectores como vivienda y/o porque el cine ya no era un “negocio” rentable. El cine dejó de tener el reconocimiento nacional e internacional, ya no llegaban los premios internacionales como cuando Gabriel Figueroa o el Indio Fernández presentaban narrativas novedosas como en la década de 1940. Otra de las razones que obedece totalmente al contexto es que la “época de oro” del cine nacional tuvo su despegue y apogeo durante la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) cuando la

industria norteamericana se encontraba volcada sobre el conflicto internacional dejando el terreno relativamente libre a los países neutrales.

1. El cine como oferta educativa: la profesionalización del cine de la Ciudad de México

Respecto del cine y a la formación de grupos, cine-clubes y centros de investigación cinematográfica en la Ciudad de México, nos permite cuestionar cómo es que comenzó a establecerse un terreno de crítica desde la academia, a la par que el cine mexicano, desde el punto de vista de los investigadores del cine, “decae” en comparación con las décadas previas. El primer actor político que intenta responder al debilitamiento del cine son los mismos jóvenes, quienes, ávidos por cuestionar el *status quo* y, específicamente, los que proceden de la clase media urbana con acceso a la educación universitaria, comenzaron a discutir con la cartelera y la programación cinematográfica de la década de 1960.

Antes de llegar a las aulas y formar parte de la oferta académica en universidades públicas y privadas, como vimos en el capítulo anterior, existían una serie de instituciones estatales que incentivaban la producción, resguardo y conservación de la cinematografía nacional. En la década de 1960 se crean

[El] Departamento de Cine dependiente de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM, [se funda] la Fílmoteca de la UNAM (1960), [el] Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (1963), [...] la edición por la UNAM de la colección *Cuadernos de Cine* (1962) y eran los tiempos del Primer Concurso de Cine Experimental (1964-1965).⁸⁵

La UNAM fue una de las instituciones educativas con más oferta para los investigadores, cinéfilos, críticos e intelectuales, en gran medida porque se ubica en la Ciudad de México y porque, pese a que esta institución no es la única en hacer estudios sobre el cine, la UNAM tiene

⁸⁵ Francisco Peredo Castro, *Historia sociocultural del cine mexicano. Aportes al entretejido de su trama (1896-1966)*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016, p. 45.

acceso al subsidio federal para la educación pública de calidad. Otro aspecto que no se puede dejar de lado es la necesidad del Estado de ser reconocido por sus avances tecnológicos que se traducen, en este caso, en la creación e innovación cinematográfica. Los medios de comunicación, desde inicios del siglo XX en México, por su capacidad de reproducción y representación, han sido la ventana para el mundo. En este sentido, la agenda del Estado mexicano y los intereses de los grupos de intelectuales del cine, encontraran un punto de encuentro sobre la necesidad de que el cine mexicano figurase y estuviese a la vanguardia del cine francés o el cine italiano.⁸⁶

Por otro lado, conforme a los avances tecnológicos del periodo, se crearon cine-clubs en otras partes del país, se impulsaron premios y festivales de cine y, cuando el acceso a adquirir una cámara y rollos cinematográficos se hizo más asequible para algunos estratos sociales de la Ciudad de México, la técnica se popularizó. Por ejemplo, en la década de 1960 nace el cine de 8mm, también conocido como Súper-8, por la fabricación de un cartucho de 8 milímetros de ancho por parte de la compañía de equipo fotográfico Eastman Kodak. Sobre este cine y su creciente popularidad a partir de 1970, Álvaro Vázquez Mantecón señala que

La simplicidad en el manejo del formato y el bajo costo de la película permitieron el surgimiento de un cine libre, que evitaba los pesados mecanismos de producción característicos de las cintas comerciales o independientes realizadas en formatos mayores, y que se escabullía del posible control gubernamental en sus contenidos. [...] Esas cintas reflejan la manera de concebir al mundo de una

⁸⁶ La influencia del cine francés (como la llamada nueva ola del cine francés o *Nouvelle vague*) y el cine italiano (el movimiento conocido como neorrealismo italiano) inspiraron y fueron modelos a seguir de los nuevos cineastas, guionistas y cinéfilos de México. Apostado por la creación artística en el cine, predominando el cine abstracto o el cine de autor, tratando de abandonar las temáticas comerciales. “El neorrealismo italiano había pugnado por un cine más comprometido con la descripción de la “realidad” y de alguna manera presentaba una visión política de la problemática social de su momento, aunque los directores tuvieron mucho cuidado en evitar consignas panfletarias. Por otra parte, la Nueva Ola francesa se había dirigido hacia una explotación de la subjetividad del ser humano que no estaba exenta de una valoración crítica de la sociedad”. Véase: Álvaro Vázquez Mantecón, *El cine súper 8 en México: 1970-1989*, Filmoteca, UNAM, México, 2012, pp. 191-192.

juventud que parecía debatirse entre las inquietudes sociales y la contracultura. El formato fue un fiel acompañante de quienes aspiraron a ser cineastas.⁸⁷

Se aprecia la relación entre el avance tecnológico que posibilita la democratización de la técnica entre los jóvenes con la capacidad económica para hacerse de una cámara de 8mm. Además, la sencillez y el bajo costo del formato de 8mm, garantizó su popularidad (aunque no tanto su conservación) y, la relación con el formato, la libertad creativa y los jóvenes, permitió la transgresión no sólo a las leyes de censura, también a las narrativas y temáticas dominantes impuestas por el Estado, la cultura dominante o el mercado *hollywoodense*.⁸⁸ Asimismo, desde finales de la década de 1950 en América Latina se empezó a gestar el movimiento conocido como Nuevo Cine Latinoamericano, con relación estrecha con las ideas del neorrealismo italiano y el cine de protesta. Dicho de otro modo, a mediados del siglo XX se vivió un periodo contestatario ante la fragilidad de la paz mundial, los regímenes políticos autoritarios y la crisis del “progreso”. Estas influencias del cine internacional impactaron en las formas de hacer cine y crítica cinematográfica en países como México.

Ahora bien, las primeras dos instituciones que incorporaron los estudios del cine a su oferta educativa fueron la Universidad Nacional Autónoma de México y la Universidad Iberoamericana, en 1957 y 1962 respectivamente. En ésta, a los primeros grupos de estudio del cine se les pueden ubicar, según Peredo Castro, de la siguiente manera:

⁸⁷ Álvaro Vázquez Mantecón, *El cine súper 8 en México: 1970-1989*, Filmoteca, UNAM, México, p. 9.

⁸⁸ En la *Iniciativa de Ley Cinematográfica* publicada el 6 de diciembre de 1960, en su Artículo 2º establece que: “Queda prohibida la distribución de o exhibición de películas, cualquiera que sea la forma, lugar o medio que se utilice que: I.- Tiendan a rebajar el nivel moral de los espectadores, ataquen la decencia, la paz, el orden público o las buenas costumbres. II.- Promuevan la simpatía, tolerancia o imitación de algún delito, la violación de leyes o las burlas de la justicia; III.- Ataquen las instituciones sociales del matrimonio, del hogar, del respeto a los padres, al concepto de patria o deformen la realidad histórica; y IV.- Violen cualquier otra forma las disposiciones del artículo 6º de la Constitución General de la República”. Esta iniciativa de Ley queda entra en tensión con la popularidad del cine Súper-8, la libertad creativa y la exploración a otro tipo de temáticas como lo fue el cine erótico, político y/o abstracto. Véase: Virgilio Anduiza V., *Legislación cinematográfica mexicana*, Filmoteca, UNAM, México, 1983, p. 265.

Entre 1957 y 1962, tanto el Instituto de Cultura Cinematográfica de la Universidad Iberoamericana, como *Séptimo Arte*, su órgano de prensa, dirigido por Francisco H. Zárate, impulsaron [...] la producción de la cultura cinematográfica para formar dirigentes de cine-clubes y para preparar argumentistas, adaptadores, técnicos de la producción filmica, realizadores, documentalistas y especialistas de la crítica y estética cinematográficas.⁸⁹

El Instituto y la Escuela de Cultura Cinematográfica tenían como objetivo incentivar la cultura y el estudio del cine en México. A partir de 1957 las universidades en México comenzaron a incluir al cine como parte importante en los planes de estudio. Los estudios cinematográficos se reforzaron con la formación del Grupo Nuevo Cine entre los años de 1961 y 1962. Este grupo estaba interesado en el análisis y la historia del cine en México que, señalaban, “comenzó a cuestionar el gran mito del cine mexicano de la Época de Oro”⁹⁰ y a elaborar críticas académicas acerca del cine. Entre los integrantes del Grupo Nuevo Cine encontramos a Emilio García Riera, Carlos Monsiváis, Salvador Elizondo, José de la Colina y, poco después, Jorge Ayala Blanco y Gabriel Ramírez, “que podrían considerarse como los fundadores de la nueva historiografía crítica el cine mexicano”.⁹¹ Estos jóvenes comenzaron usar, cuestionar y caracterizar al “cine de oro” mexicano mientras se preguntaban por la “precariedad” en que se encontraba la industria del cine en 1960.

Otra universidad que rápidamente se incorporó a la crítica del cine desde sus aulas fue la Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM. Dentro de ésta, se conformó el movimiento Cine de Calidad que criticaba la producción del cine mexicano de 1960 y pugnaba por la creación de filmes con nuevos contenidos y otras temáticas. La promoción de cine-clubs estuvo a cargo del investigador Manuel González Casanova del Valle, quien tuvo relación con los cineclubs

⁸⁹ Francisco Peredo Castro, *Historia sociocultural del cine mexicano. Aportes al entretejido de su trama (1896-1966)*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016, p. 11.

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 11-12. Francisco Peredo entiende al cine mexicano como un gran mito porque es una construcción que apela a lo extraordinario, lo prodigioso, puede entenderse como un relato que ha sufrido modificaciones y cuyos personajes son figuras con cualidades extraordinarias.

⁹¹ *Idem.*

desde su corta edad y es considerado uno de los más importantes promotores del cine mexicano.⁹² Estas primeras publicaciones (hechas en gacetas o revistas breves) tenían como objetivo incentivar al cine y pretendían regresarlo a su momento de esplendor característico de la “época de oro”, simplemente porque se contaba con avances tecnológicos que no se tenían en 1930. Sin embargo, esto no fue posible por la poca participación económica del Estado mexicano que era el catalizador económico del cine nacional.

Con lo anterior podemos pensar que la renovación que sufrió la crítica cinematográfica fue gracias a las perspectivas de una nueva generación, que se comenzaron a elaborar estudios especializados sobre cine desde las aulas universitarias o en círculos de especialización cinematográfica. Las investigaciones trataban de cuestionar al cine como fenómeno cultural, como un producto de consumo o como aliado del Estado para incentivar la mexicanidad y/o como un legitimador de proyectos políticos. El cine, como fenómeno cultural, tiene que ver directamente con una expresión artística, la representación del mundo y del contexto en el que se desarrolla, así como la interacción de la élite de la industria cinematográfica de un país con el resto del mundo. El cine, como producto de consumo, se refiere a la influencia del cine hollywoodense y el incremento de salas en centros comerciales donde se ofertaba un cine de consumo.

Desde 1963 entró en funciones el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM, bajo la dirección del Departamento de Actividades Cinematográficas, que a su vez,

⁹² González Casanova consolidó el movimiento cineclubístico surgido a mediados de los cincuenta a instancias del Instituto Francés de América Latina, con la fundación del Departamento de Actividades Cinematográficas [1959], una filmoteca (que nació en 1960 como cinemateca) y la creación de una escuela, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC, 1963) culminación de las 50 Lecciones de Cine (1960), como primer intento de enseñanza académica orientado a la formación de productores y creadores en el ámbito del cine, a las que siguieron, 1962, las Lecciones de Análisis Cinematográfico. Véase más en *Medalla Salvador Toscano al Mérito Cinematográfico: Manuel González Casanova*, 2005, CONACULTA, Cineteca Nacional, 2005, [en línea], <<http://www.cinetecanacional.net/institucion/mst/MST2004.pdf>>, fecha de última actualización, 2010, fecha de consulta: 2 de junio de 2018.

era parte de la Dirección General de Difusión Cultural. Pese a que ya existía un movimiento cineclubístico en la Ciudad de México, la creación de estos primeros centros de estudio motivó más a los interesados en la investigación y realización de actividades cinematográficas. “El CUEC se convirtió en la escuela para la formación de los cineastas más importante en el ámbito iberoamericano”⁹³ y en este centro realizaron su trabajo como investigadores y docentes Emilio García Riera y Jorge Ayala Blanco. Posteriormente, García Riera participó en la fundación y dirección del Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográfica de la Universidad de Guadalajara en 1986.⁹⁴

En 1975 se fundó el Centro de Capacitación Cinematográfica A.C. (CCC) con la finalidad de formar a los futuros profesionales del cine nacional como de directores de cine, guionistas, investigadores, artistas y realizadores de cortometrajes.⁹⁵ Se reitera la importancia de la capital de la Ciudad de México, como punto de llegada de nuevas corrientes de análisis cinematográfico, y como lugar fundamental para la configuración de instituciones públicas y privadas que contribuyan a generar a las nuevas generaciones de cineastas e investigadores. Entre estas instituciones se desarrollaron los círculos de estudios, las relaciones y las averiguaciones de los investigadores del cine, uno de los grupos más representativos es el de llamado Grupo Nuevo Cine.

⁹³ Francisco Peredo Castro, *Historia sociocultural del cine mexicano...op. cit.* p. 14. Este centro se encuentra reconocido por la Centre International de Liaison des Ecoles de Cinéma et de Télévision (CILECT) desde 1972, lo que le aporta reconocimiento internacional.

⁹⁴ Véase: María Luisa Chavoya Peña, “La institucionalización de la Investigación en Ciencias Sociales en la Universidad de Guadalajara”, en *Revista de la Educación Superior*, Vol. XXXI (1), Núm. 121, Enero-Marzo de 2002, pp. 7-25.

⁹⁵ En 1978 fue reconocido por la Centre International de Liaison des Ecoles de Cinéma et de Télévision (CILECT).

2. Objetivos y alcances de análisis de los investigadores del cine mexicano

Los primeros investigadores del cine mexicano, de la Universidad Iberoamericana y la UNAM, eran periodistas, comunicólogos y cinéfilos, muchos de ellos jóvenes que trataron de expresar por medio de la crítica cinematográfica su opinión acerca de esa industria, al tiempo en que aportaban, según ellos mismos, nuevas perspectivas para revitalizar al cine nacional. Son numerosos nombres que integran la lista de los participantes en la crítica cinematográfica, a través de diferentes soportes (revistas, periódicos, libros), según bibliografía consultada, entre 1953 y 1960 el número de revistas sobre cine asciende a 24 títulos.⁹⁶ A su vez, muchos participaron en la creación de los cine-clubs de la Ciudad de México. Podemos decir que el espíritu o las motivaciones de la época radicaba en formar a profesionales del cine mexicano y en encaminar los estudios hacia el público o los públicos.

A finales de la década de 1950, no existía en México una carrera de cine ni algún instituto que se dedicara al análisis formal, tanto de la investigación cinematográfica, es decir, la historia, aplicación y generación de conocimientos sobre el cine en México, o sobre las técnicas y metodologías del cine como medio masivo de comunicación en el país.⁹⁷ De ahí la importancia del movimiento “Grupo Nuevo Cine” en la década de 1960, así como los dirigentes de cine clubes y/o revistas que surgieron en el periodo.⁹⁸

Se ha seleccionado a tres autores cuyas investigaciones estriban en la historia del cine mexicano, sobre todo, quienes ofrecen – o no – una descripción del concepto de “cine de oro

⁹⁶ Francisco Peredo Castro presenta un listado que forma parte de una investigación más amplia titulada *Las revistas mexicanas de cine (1925-2012)*, donde, según el propio autor, “se identificaron y analizaron más de 200 títulos de publicaciones periódicas sobre el espectáculo cinematográfico en México”. Véase: Francisco Peredo Castro, *Historia sociocultural del cine mexicano. Aportes al entretejido de su trama (1896-1966)*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016, p. 11.

⁹⁷ La presencia de la crítica y la crónica cinematográfica se puede rastrear, a través de publicaciones periódicas en el país, desde que el cine llegó en agosto de 1896. Según Peredo Castro, la primera revista mexicana científica fue *Fotofilm*, y se publicó entre 1925 y 1928. El periodo donde existieron más revistas especializadas sobre el cine mexicano fue de 1937 a 1952 con 36 títulos.

⁹⁸ Sólo en la década de 1960 se crearon alrededor de 32 revistas sobre cine.

mexicano”. Los tres autores son referente indiscutible de la historiografía del cine mexicano, tanto Emilio García Riera, Aurelio de los Reyes como Jorge Ayala Blanco son autores multicitados en las investigaciones del cine nacional. Se puede decir que sus trabajos son la piedra angular de la historia del cine en México por sus aportes en catalogación y archivística, de ahí que sus trabajos se encuentren presentes en investigaciones desde la disciplina histórica, las ciencias de la comunicación y la sociología, entre otras. Con la información de los autores se rastrearán las trayectorias, los círculos, asociaciones o grupos al que pertenecieron dichos investigadores con el fin de reconstruir su perfil y ubicar su trayectoria dentro del grupo de intelectuales del cine mexicano.

Emilio García Riera nació en Ibiza, España, el 17 de noviembre de 1931 y llegó a México en 1944. Cursó la licenciatura en Economía en la UNAM.⁹⁹ En 1957, a los 26 años, comenzó a escribir en el suplemento “México en la Cultura”, bajo la dirección del periodista, editor, escritor e historiador, Fernando Benítez. En el suplemento dominical del diario *Novedades*, propiedad del empresario de la industria de televisiva (y posterior socio de Emilio Azcárraga Milmo) Rómulo O’Farril, podemos encontrar que:

En sus páginas aparecieron Alfonso Reyes y Octavio Paz y se dieron a conocer muchos nombres de jóvenes [...] que firmaban como José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis, Carlos Valdés, Emmanuel Carballo, Salvador Reyes Nevares y Elena Poniatowska, y destacados críticos de las artes plásticas, de música, de literatura y de cine, como Francisco Pina, Emilio García Riera y José de la Colina.¹⁰⁰

Por una parte, García Riera representa una generación de investigadores del cine mexicano que escribieron la historia del cine en un periodo en que no existía una academia especializada de

⁹⁹ Diferentes fuentes lo señalan como licenciado en Economía, sin embargo, la *Medalla Salvador Toscano al mérito cinematográfico* otorgada a Emilio García Riera por parte de la Cineteca Nacional en julio de 1996, menciona que García Riera abandonó sus estudios en economía para dedicarse al estudio del cine.

¹⁰⁰ *México en la Cultura* se publicó cada semana desde 1949 hasta 1961 dentro del periódico *Novedades*. Véase: Víctor Manuel Camposeco, *México en la Cultura (1949-1961): renovación literaria y testimonio crítico*, Colección Periodismo cultural, CONACULTA, México, 2015, p. 13.

cine, pero, por el ejercicio práctico, se daban a conocer como historiadores, por registrar y conservar al cine. Además, con la anterior cita, se certifica que García Riera se relacionó con personajes importantes de la literatura mexicana en su etapa formativa, lo que se traduce en una relación de compañerismo, prestigio y reconocimiento por la labor intelectual propia y de todo el grupo.

Posteriormente, García Riera fue fundador y director de las revistas *Snob*, *Imágenes* (1979-1980) y *Dicine*; escribió en el suplemento “La Cultura en México” de la revista *Siempre*¹⁰¹ de 1962 a 1968; y publicó artículos en los periódicos *Excélsior*, *Uno más Uno*, *La Jornada*, y *La Opinión de los Ángeles*.¹⁰² Se subraya su aporte a la historia del cine mexicano con su *Historia documental del cine mexicano*, publicada en 1969, donde expone elementos muy específicos como anécdotas, recopila opiniones de la prensa e incluye una sinopsis de las películas reseñadas. José de la Colina, colaborador de Emilio García Riera, menciona que

Alguien tenía que hacer el inventario de “México”, y fue Emilio García Riera (Ibiza, 1931-Guadalajara, 2002) en una obra que arriesgaba ser más cuantiosa en el papel que toda una cinematografía en el celuloide: los dieciocho tomos de la *Historia documental del cine mexicano*, es decir 6,050 pp de 25 por 18 cms, a doble columna, que fichan, documentan, comentan 3,544 cintas realizadas de 1929 a 1976. Quizá ninguna otra cinematografía ha contado con un historiador más terco, acucioso y sagaz. E investigar “México”, el de celuloide, era un modo de acercarse a los sueños de México, el de carne y hueso.¹⁰³

¹⁰¹ Revista de análisis político e información fundada y dirigida en junio de 1953 por el periodista José Pagés Llergo.

¹⁰² También participó en el programa “Tiempo de cine” como comentarista cinematográfico en el canal 11 y en el canal 13 de la Televisión de la República Mexicana (TRM). Se subraya su participación como jurado en festivales internacionales de cine en Francia, España, Colombia y México. Véase: *Medalla Salvador Toscano al mérito cinematográfico*, [en línea], <<https://www.cinetecanacional.net/institucion/mst/MST1996.pdf>> fecha de consulta, 19 de noviembre de 2018.

¹⁰³ José de la Colina, “Emilio García Riera, historiador de México”, en *Futuros de Cuba*, en *Letras Libres*, núm. 47, Noviembre 2002, p. 99.

El historiador Gustavo García menciona que García Riera también se sirvió del trabajo de diseño de Vicente Rojo porque, cuando se presentó el primer tomo de *Historia documental del cine mexicano, 1929-1937*:

El impacto fue demoledor: ahí estaban en una edición de lujo, con pasta dura, portada tres tintas, camisa de plástico, papel de primera y un acervo visual muy rico y bien reproducido (tomado sobre todo de revistas de la época), las listas de películas hechas en los treinta, situadas por introducciones a cada año donde se destacaban los puntos básicos de la relación entre el cine y la sociedad. El libro era tan bello que pocos lamentaron que no abarcara el periodo silente.¹⁰⁴

Con esta cita se evidencia la importancia del formato y la edición del libro como un artículo de colección y de consumo. A su vez se demuestra tanto la influencia como la falta de estudios que cubrieran la necesidad de un grupo reducido de personas interesadas en el cine mexicano. *Historia documental del cine mexicano* está integrada por 18 tomos donde se catalogaron y describieron películas y su repercusión en medios escritos desde 1929 a 1976. Emilio García Riera perteneció a una generación de refugiados españoles en México a raíz de la Guerra civil española. Podemos decir que, en la época que llegó a nuestro país, le permitió participar del periodo de pacificación del territorio nacional, de las campañas nacionalistas emprendidas por el gobierno del General Ávila Camacho y, lo que es más relevante para esta investigación, vivió “la época de oro del cine mexicano”.

Anteriormente se mencionó que Riera fue fundador del grupo “Nuevo Cine” en 1961 y, a la par de su participación en esta revista, se desempeñó como docente en el Centro de Comunicación e impartió la clase “Sociología del Cine” ambas actividades en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. De igual manera, impartió clases en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), en el Centro de Capacitación

¹⁰⁴ Gustavo García, “Un invento sin pasado: los historiadores del cine mexicano”, Versión Estudios de Comunicación y Política, UAM-X, Núm. 8, México, 1998, pp. 207-208.

Cinematográfica (CCC) y fundó e impartió cátedra en el Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográfica (CIEC) de la Universidad de Guadalajara a partir de 1986. Esto significa que este autor desarrolló sus conocimientos en la Ciudad de México y, de ahí, se trasladó a Guadalajara, otro centro político y económico importante, para, desde ahí, impulsar los estudios de cine en la década de 1980. Es decir, fue del centro a la periferia, donde dirigió la Unidad de Documentación Audiovisual de la Coordinación de Medios de la Universidad de Guadalajara.

Durante su vida, García Riera se dedicó al cine y a la investigación bibliográfica de actores y actrices del cine nacional por lo que es difícil definir cuál era su periodo preferido. En un artículo publicado en 1990 titulado “Mi año favorito: 1933”, Emilio García Riera menciona que

Si se querría saber cuál es mi momento favorito en la historia del cine mexicano. En ese caso, contesto de inmediato: 1933. Un año en el que se hacen *El compadre Mendoza* y *La mujer del puerto*, y no existen aún churros rutinarios, ni hay tampoco “estrellas” arqueadoras de cejas, tiene que ser forzosamente un gran año.¹⁰⁵

Veremos que una característica de García Riera en sus obras es la emisión de juicios y críticas que caen en contradicción entre sí. Observamos que critica duramente la existencia de “churros”, es decir, temáticas recurrentes con una carga negativa según el punto de vista del autor. Por otra parte, en *Breve historia del cine mexicano* denuncia un elemento que le hace falta al cine mexicano de los años sesenta y setenta es la existencia de un *star system* mientras en el fragmento anterior critica a María Félix que debutó en el cine en la década de 1940. En el siguiente capítulo se profundizará en el análisis de ciertos elementos incluidos en las obras de García Riera que desde nuestro punto de vista ayudaron a dar forma al “cine de oro”.

¹⁰⁵ Emilio García Riera, “Mi años favorito: 1933”, en *Revisión del cine mexicano*, Revista Artes de México libro número 10, México, 2001, p. 42.

Por otra parte, Jorge Ayala Blanco nació en la Ciudad de México el 25 de enero de 1942 y cursó Ingeniería en el Instituto Politécnico Nacional.¹⁰⁶ Al igual que García Riera, publicó sus trabajos críticos sobre cine en “México en la Cultura” a partir de 1963, en el periódico *Excélsior* y en *La Jornada*. También publicó en el diario *El Nacional*, en *El Financiero* y fue secretario de redacción de la *Revista de Bellas Artes* de 1966 a 1968. Su libro *La aventura del cine mexicano* se publicó en 1968, primera obra de su proyecto “abecedario del cine mexicano”, fue producto de la beca del Centro Mexicano de Escritores que obtuvo en 1965.¹⁰⁷ Destaca el nombre del proyecto con el que decidió inaugurar sus estudios sobre cine. La creación de un “diccionario del cine mexicano” contiene implicaciones de orden por el esfuerzo de sistematizar conocimiento del cine y, a su vez, garantiza la publicación paulatina de sus obras. Se puede decir que en la medida en que transcurra el tiempo, Jorge Ayala Blanco intentó construir un relato ordenado del cine, o sea que construyó su discurso sobre el cine en la medida en que éste acontecía.

En *La aventura del cine mexicano*, Ayala Blanco expone perspectivas críticas, resaltando el esfuerzo por mostrar sus propias ideas sobre la historia del cine, subrayando la necesidad por especializar un campo de estudio donde, hasta ese momento, dominaban las perspectivas de los periodistas. Junto a otros estudiosos “provenientes de la academia, comenzaron a consolidar la institucionalización del estudio del cine como campo específico de la docencia y de la

¹⁰⁶ Su padre fue Leopoldo Ayala, un profesor latinista y adorador del cine de Frank Capra. Ayala Blanco creció en el Barrio de Santa María La Ribera, en la Ciudad de México, lo que lo coloca como parte de la clase media urbana que tenía el capital económico y cultural para acceder y consumir la oferta de los medios de comunicación de la época. Véase: *Medalla Salvador Toscano 2010*, p. 6, [en línea], <<https://www.cinetecanacional.net/institucion/mst/MST2010.pdf>>, fecha de consulta, 22 de noviembre de 2018.

¹⁰⁷ El “abecedario del cine mexicano” está integrado por: *La Aventura del Cine Mexicano* (1968), *La Búsqueda del Cine Mexicano* (1974), *La Condición del Cine Mexicano* (1986), *La Disolvencia del Cine Mexicano* (1991), *La Eficacia del Cine Mexicano* (1994), *La Fugacidad del Cine Mexicano* (2001), *La Grandeza del Cine Mexicano* (2004), *La Herética del Cine Mexicano* (2006), *La Ilusión del Cine Mexicano* (2012), *La Justeza del Cine Mexicano* (2011), *La Khátarsis del Cine Mexicano* (2016), *La Lucidez del Cine Mexicano* (2016), *La Madurez del Cine Mexicano* (2017) y *La Novedad del Cine Mexicano* (2018).

investigación y como fenómeno cultural”.¹⁰⁸ Como parte de su formación como docente, impartió cursos en el CUEC de la UNAM, sobre la historia del cine y análisis de los lenguajes cinematográficos. Junto a la historiadora María Luisa Amador, publicó los tomos de *Cartelera cinematográfica* donde se recopila información del cine en México desde 1912 hasta 1989, es decir, Ayala Blanco también se dedicó a conocer, analizar y elaborar catálogos y archivos cinematográficos.¹⁰⁹

Aurelio de los Reyes nació en Aguascalientes, Aguascalientes el 3 de agosto de 1942. Se trasladó a la Ciudad de México donde, a los 20 años, ganó la “Diosa de Plata” por el documental en 8mm *¿Una ciudad conocida?* Este premio contaba con diferentes categorías y se otorgaba a lo mejor del cine nacional por parte de los Periodistas Cinematográficos de México A.C. (PECIME). Posteriormente, entre 1965 y 1969, estudió la licenciatura en Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Impartió clases, fundó el cine-club universitario y fue promotor cultural en la Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades de la Universidad Veracruzana. Para 1979, regresó a la capital y obtuvo el doctorado en Historia por el Colegio de México con la tesis *Cine en México*. Su tesis se publicó con el nombre *Vivir de sueños*, primer volumen de *Cine y sociedad en México, 1896-1920*. A partir de 1977 trabajó como investigador en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, obtuvo el doctorado en Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la misma institución y, de 1998 a 1999, fue investigador invitado en el Colegio de México.

Aurelio de los Reyes es de los primeros historiadores en realizar una investigación sobre el cine mexicano desde la disciplina histórica. Con De los Reyes ya se está hablando de un

¹⁰⁸ Francisco Peredo Castro, *Historia sociocultural del cine mexicano. Aportes al entretendido de su trama (1896-1966)*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016, p. 12.

¹⁰⁹ *Medalla Salvador Toscano 2010*, p. 7, [en línea], <<https://www.cinetecanacional.net/institucion/mst/MST2010.pdf>>, fecha de consulta, 22 de noviembre de 2018.

académico formado como historiador y que, a su vez, constituye una de las primeras e imprescindibles referencias bibliográficas sobre el cine; característica que se puede comprobar al revisar la bibliografía (libros, artículos y tesis) que tengan como tema de investigación al cine desde la perspectiva de las humanidades, las ciencias sociales, el derecho o las ciencias de la comunicación. Con estos autores podemos hablar de, al menos, cuatro fases: 1) la que va de 1930 a 1960 cuando los que trabajan y escriben sobre el cine son periodistas; 2) la cobija a los miembros del Grupo Nuevo Cine a inicios de los años de 1960; 3) entre 1967 y 1970 cuando se publican las primeras obras con perspectivas científicas y con una metodología para abordar al cine, fundamentalmente con García Riera y Ayala Blanco; y 4) a partir de 1970 cuando el cine se aborda desde la metodología histórica de Aurelio de los Reyes.

Por otra parte, la generación de Aurelio de los Reyes y Jorge Ayala Blanco nació y vivió su infancia entre estrenos y salas de cine. En una entrevista publicada por el periódico *La Jornada* el 30 de diciembre del 2016, De los Reyes menciona lo siguiente:

No recuerdo cual fue la primera película que vi, pero sí algunas imágenes de cuando vivía en mi estado natal y asistía al cine de los padres. Mi madre nos mandaba a un cine parroquial. De un documental sí me acuerdo; era sobre el nacimiento de una mariposa, cómo sale del capullo. La primera cinta que me gustó mucho, que vi completa y que recuerdo con mucha claridad, es *Cien hombres y una muchacha*, con Deanna Dubin. [...] Fui al cine con una de mis hermanas, nos gustó tanto la película que nos quedamos a la segunda función –no era permanencia voluntaria–; nos escondimos abajo de las sillas para que no nos sacaran después de la primera función. Como a mitad de la cinta sentí un pellizco en el hombro: era mi madre que nos fue a buscar porque estaba muy asustada de que no habíamos regresado a la casa. Yo tendría como seis años, más o menos.¹¹⁰

Resalta la importancia de la memoria de la niñez y el lugar de origen en relación con el cine, y éste como un medio de comunicación que estuvo presente en la vida del investigador pues fue el

¹¹⁰ “Mi vida: estudiar la historia social del México vista mediante el cine”, en *La Jornada*, [en línea] <<https://www.jornada.com.mx/2016/12/30/sociedad/a05n1esp#>>, fecha de publicación, 30 de diciembre de 2016, fecha de consulta: 25 de noviembre de 2018.

espectáculo de masas de su propia infancia y de la primera mitad del siglo XX. De igual manera, es relevante que la pantalla grande estaba presente en Aguascalientes, que había cine de permanencia voluntaria o no y el mobiliario de las salas de cine. La entrevista continúa con lo siguiente:

Ya sabía que quería dedicarme al cine –añade–. Quería ser director y justamente estudié historia, porque en México se necesita cine histórico, de ahí que me impresionaran las películas de Visconti. Dije que se requiere hacer buen cine histórico en México que a la fecha no se ha hecho. Sin embargo, las condiciones de aquel entonces en el ámbito cinematográfico eran muy difíciles. Me quedé como historiador.¹¹¹

En esta parte de la entrevista se demuestra que los recursos destinados para los estudios sobre cine mexicano no eran suficientes, al menos cuando De los Reyes estudiaba la carrera de Historia.¹¹² Lo que intento recuperar con este fragmento de la entrevista es la importancia del cine para la generación que creció yendo a los cines, viendo el considerado “cine de oro” rodeados del *star system* mexicano. También, se intenta recuperar una suerte de nostalgia respecto del “cine de oro” y del espectáculo cinematográfico en general. Estos elementos moldean, conscientemente o no, la forma en que un investigador se acerca a su objeto de estudio porque tiene intereses y gustos propios. Respecto a esto, García Riera apunta que le “fascinan pocas cosas, si por fascinar se entiende ‘dominar y atraer así con la sola fuerza de la mirada’. Me atrae sin fascinarme ni mucho menos, la vertiente cabaretera y arrabalera de finales de los cuarenta, pero no por gusto cinematográfico, sino por la nostalgia de mi propia juventud”.¹¹³

¹¹¹ *Idem.*

¹¹² Se menciona también gracias a la historiadora mexicana Josefina Zoraida Vázquez Vera, Aurelio de los Reyes se decidió a estudiar el cine: “ella me dijo ‘Si le gustan tanto el cine y la historia, ¿por qué no hace historia del cine?’ Fue cuando decidí hacer historia del cine, que de todos modos era cine.”

¹¹³ Emilio García Riera, “Mi años favorito: 1933” *op. cit...* p. 42.

En el caso de Jorge Ayala Blanco, en el artículo “Necrofilia es cultura” incluido en *Revisión del cine mexicano* de la Revista Artes de México, los elementos de nostalgia se ligan con su niñez al recordar una escena interpretada por Fernando Soler y Ninón Sevilla:

Cierta inolvidable mañana de domingo, mientras mi hermanita se iba religiosamente a la pudorosa matiné del cine Majestic o del cine Cosmos (cual era la aceptada costumbre), mi hermano mayor y yo nos fuimos clandestinamente hasta la función corrida de Popotla, donde se proyectaba, como relleno, *Sensualidad* de Alberto Gout (1950). Al entrar, un desquiciado Fernando Soler estaba estrangulando, en un arrebatado de rabiosa desesperación pero amorosamente, a la promiscua Ninón Sevilla que lo había hecho enloquecer de pasión y enclavamiento; el cadáver, llorando y zarandeado por el proveyecto amante, quedaba tirado sobre el pavimento de una nocturna calle indiferenciada de la ciudad de México. Sin duda esa formidable escena necrofilica iluminó con su lucidez mi realidad cotidiana, motivó mi pasión por el cine mexicano y determinó mi trayectoria como crítico fílmico.¹¹⁴

Hay que decir que sorprenden las palabras que utiliza para romantizar el asesinato de Ninón Sevilla y, no dejando a un lado que lo que se está relatando es un crimen “pasional”, éste forma parte de la memoria cinematográfica del autor, la película le permite hacer un vínculo entre su presente y su niñez, el cine para estos autores no es solamente un medio de comunicación, es el catalizador que les permitió consagrar su vida al estudio del cine, de ahí que tengan en alta estima y mitificada la “época de oro”.

En este capítulo lo que se intentó confirmar es la importancia de la Ciudad de México, de la UNAM y lo trascendental que fue la clase media escolarizada y la urbanización para el surgimiento de estudios de carácter histórico sobre el cine mexicano. Pese a que los autores recuerden con nostalgia las películas que vieron en su niñez, lo que nos importa rescatar es el contexto mexicano de los años treinta y cuarenta impresos en sus investigaciones, lo que les permitió acercarse al estudio del cine. Al momento de consultar fuentes, podemos ir armando esta

¹¹⁴ Jorge Ayala Blanco, “Necrofilia es cultura”, en *Revisión el cine mexicano*, Revista Artes de México, Revista Artes de México libro número 10, México, 2001, p. 50.

red con intelectuales, investigadores, empresarios y políticos mexicanos que, de alguna u otra manera, de manera consciente o no, construyeron el mito del “cine de oro mexicano”.

Capítulo III. El “cine de oro”, una categoría flexible

Es importante mostrar cuál es la concepción del cine de 1930 a 1960 según nuestros tres autores, esto para encontrar qué dicen y cómo hablan del “cine de oro” en específico, la temporalidad y las características que resaltaron de ese momento histórico. Emilio García Riera menciona que “suele hablarse de una época de oro del cine mexicano con más nostalgia que precisión cronológica. Si esa época existió, fue la de los años de la segunda guerra mundial: 1941 a 1945”.¹¹⁵ La falta de precisión temporal es una constante en este tipo de estudios, puesto que el nombrar la “época de oro” es un calificativo que se crea posterior a su existencia de ese cine y nos habla de la situación desde donde se enuncia que del “cine de oro”. Ello significa que el pasado era sobresaliente, superior, glorioso, mientras que el presente, por una serie de consideraciones que los mismos investigadores se encargan de subrayar, no puede acceder a ese estatus de calidad. Para García Riera, la Segunda Guerra Mundial con la participación de Estados Unidos en ella, permitió a México no lidiar con la industria hollywoodense entre 1941 y 1945; lo que dejó el terreno libre para satisfacer la demanda cinematográfica del cine latinoamericano.

Con Jorge Ayala Blanco pasa algo muy interesante. Sólo en su prólogo de *La aventura del cine mexicano*¹¹⁶ menciona esta categoría, pues caracteriza su ensayo histórico como un “libro de reconocimiento crítico a la generación de la Época de Oro, de compromiso con la generación de mediados de los años setenta.”¹¹⁷ Inclusive, para ampliar su público, “este ensayo histórico sobre el cine mexicano tiene una estructura sencilla y clara”.¹¹⁸ Pese a que es breve la mención, cronológicamente establece que, al menos, la “época de oro” es previa a 1960. Por otro lado, al

¹¹⁵ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano, primer siglo: 1897-1997*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, Ediciones Mapa S.A. de C.V., 1998, p. 120.

¹¹⁶ Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, México, 2017, p. 4.

¹¹⁷ *Idem.*

¹¹⁸ *Idem.*

revisar el contenido de la primera parte de esta obra,¹¹⁹ las temáticas relacionadas con el cine que este autor destaca son: la revolución, el cine de la *belle époque* o sobre la añoranza porfiriana; la familia mexicana y los dramas rurales y urbanos, la comedia o melodrama ranchero y las formas de vida en la provincia y el indigenismo; la ciudad, la prostitución, la violencia y los adolescentes. En *La aventura del cine mexicano*, Ayala Blanco se centra en los contenidos de las películas realizadas hasta 1968 y, con su estudio, intenta destacar y premiar a las generaciones que hicieron crecer a la industria cinematográfica mexicana.

Por su parte, para referirse al “cine de oro”, Aurelio de los Reyes utiliza la expresión “edad dorada”, que caracteriza como un momento en el que “el mercantilismo hizo olvidar el romanticismo y el desinterés; dio paso a la voracidad de un beneficio rápido y seguro, hizo repetir la fórmula, con pequeñas variantes”.¹²⁰ Es más, el análisis de este autor es más crítico en cuanto a los elementos que caracterizan a “nuestro cine”, califica al cine de “set cinematográfico y pregunta: “¿será realmente que así es mi tierra?”.¹²¹ De los Reyes plantea un debate en torno a la representación de “lo mexicano” en el cine y establece una crítica a lo que sucede dentro de los estudios cinematográficos. Lo anterior unido a la necesidad de hilar el desarrollo del cine nacional con el contexto social y político en tanto en *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)* y el volumen I de *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vivir de sueños* son características marcadas en la obra de Aurelio de los Reyes.

En este capítulo me interesa abordar los discursos elaborados por Emilio García Riera, Jorge Ayala Blanco y Aurelio de los Reyes expuestos en diferentes soportes mediáticos a través de los cuales se fue construyendo la categoría de “cine de oro” durante el periodo de 1960 a 1980.

¹¹⁹ Existen dos versiones de *La aventura del cine mexicano*, la primera de 1968 que se encuentra dividida en dos volúmenes y la edición de 2017 reeditada por la UNAM en un solo tomo.

¹²⁰ Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano: 1816-1947*, Trillas, México, 1987, p. 158.

¹²¹ *Ibid.*, p. 159.

Se parte del hecho de que dicho concepto adquirió relevancia y presencia conforme era utilizado pero ¿cuáles eran esas implicaciones? ¿Cómo estos autores caracterizaron esta época? ¿Cómo se hablaba del cine de las décadas de 1960 y 1970? ¿Cómo es que se obtiene una idea más o menos compartida sobre el “cine de oro” en la sociedad mexicana? Se parte de la idea de que esta categoría se construyó por medio de diferentes fuentes. Lo que se intenta realizar en este capítulo es el análisis de los discursos que la configuran porque García Riera, De los Reyes y Ayala Blanco destacan elementos particulares, según sus objetivos de análisis, inquietudes y/o intereses de investigación. A continuación presento cómo se construyó y se articuló la idea de “cine de oro” a través de publicaciones específicas de nuestros los investigadores entre 1960 y 1980 a la par del papel de la televisión en la construcción de este concepto. La idea es aclarar en la medida de lo posible la ambigüedad del término, puesto que contienen una fuerte carga simbólica y mítica importante.

1. La llamada “crisis” del cine mexicano

Buena parte de los estudios sobre el cine mexicano de la década de 1960 y posteriores, señalan el declive de esta industria a partir de la crisis en el cine nacional, por la llegada de la televisión o por motivos subjetivos como lo son: mala calidad del cine, la falta de éxitos taquilleros por la nula innovación en cuanto a temáticas cinematográficas. Además, si recurrimos al contexto de la década de 1970, podemos encontrar que la problemática es mucho más amplia, tiene que ver con lo que pasa a nivel político y económico, por lo que vale la pena preguntarnos si idea de crisis en el cine se relacionó con el fin del modelo económico conocido como “milagro mexicano”; o si tiene que ver con decisiones políticas o con las negociaciones entre el Estado mexicano y la industria del cine, pues éstas fluctuaban dependiendo del sexenio presidencial y la Secretaría de Gobernación. Otro elemento de este declive lo mencionamos en el capítulo I puede ser la

marcada influencia del mercado y la cultura estadounidense sobre los medios de comunicación y la sociedad mexicana de la segunda mitad del siglo XX.

A del estudio del cine como parte de la oferta educativa en la Ciudad de México de la segunda mitad del siglo XX, así como los objetivos y los alcances de nuestros investigadores, se pretende mostrar las perspectivas que rodean y/o construyen la noción de “crisis” del cine mexicano desde las posturas de los investigadores y sus discursos en torno al cine nacional a partir de la década de 1960. Con Emilio García Riera, miembro fundador del grupo Nuevo Cine, Jorge Ayala Blanco y Aurelio de los Reyes se volvieron un ejemplo significativo de la influencia de los investigadores y críticos de cine en la industria cinematográfica porque, como veremos a detalle, proponían la creación y discusión de nuevas perspectivas cinematográficas. Así como una campaña permanente por la educación del gusto del público o los públicos. Por otro lado, la manera en que el Estado respondió (o no) a la crisis del cine, pues éste, al continuar solventando filmes con temáticas consideradas desgastadas o manteniendo una política clientelar, como lo denuncia Emilio García Riera.¹²² ¿Existió realmente la crisis en el cine mexicano a partir de 1960? ¿Cómo se construye una noción de crisis del cine en México a partir de las obras de ciertos investigadores? ¿A qué se refieren con hacer un “cine de calidad”? considero que, como dijimos anteriormente, el apoyo que el Estado mexicano brindó a la industria cinematográfica, si bien era limitado y fluctuante, no satisfizo el gusto y los ideales de los intelectuales que se dedicaban a valorar y criticar al cine mexicano

¹²² Por otra parte, Ricardo Pérez Montfort advierte que “uno de los mayores obstáculos que imposibilitaron la creación de un cine de calidad en México fue la existencia de los grandes monopolios cuyo interés en el centraba en su condición de negocio redituable”. Pérez Montfort se refiere al monopolio de William O. Jenkins quien, por ejemplo, compró, paulatinamente, las salas de cine de la Ciudad de México. Según ambos autores, de 1950 a 1960, el cine nacional decayó en comparación las décadas previas en el que se abordaban temáticas revolucionarias, con contenido argumentativo y una fuerte inversión en producción. Véase: Ricardo Pérez Montfort, *La cultura*, de la colección *México contemporáneo, 1808-2014*, El Colegio de México, México, Centro de Estudios Históricos/Fundación Mapfre/Fondo de Cultura Económica, 2015.

Emilio García Riera inicia el capítulo IX de *Breve historia del cine mexicano, 1956-1960* advirtiendo que “a fines de los cincuenta, la crisis del cine mexicano no era sólo advertible para quienes conocían sus problemas económicos: la delataba el tono mismo de un cine cansado, rutinario y vulgar, carente de inventiva e imaginación”.¹²³ También señala que el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) mantuvo en manos de unos pocos directores la elaboración de películas, lo que limita la participación de otros cineastas y, podemos pensar, favorece las relaciones clientelares en la industria del cine:

Los cines de otros países daban signos de renovación. En los Estados Unidos la virtual supresión del código Hayes de censura permitía un tratamiento más audaz y realista de los temas. En Francia, una joven crítica, influyente en todo el mundo, preparó la llegada de una “nueva ola” de realizadores. En Italia el neorrealismo desembocó en la afirmación de varios cineastas importantes. El cine mexicano, en cambio, se impedía cualquier tipo de renovación: a causa del Plan Garduño, la producción se había concentrado en pocas manos y las puertas cerradas del STPC impedían un natural y necesario relevo en el cuadro de directores. Reducida ya en mucho la fama internacional de Emilio Fernández (director de solo dos películas entre 1956 y 1960), el cine mexicano veía hacerse enormes sus desventajas ante los de otros países más poderosos. Al desvanecerse el espejismo de una prosperidad, la de los tiempos de guerra la única imagen que el cine nacional podía ofrecer era la del subdesarrollo.¹²⁴

Vemos que García Riera está denunciando la renovación de otros países respecto a las temáticas en el cine internacional, aunque no menciona ejemplos específicos de dicha renovación. Es decir, no enumera quiénes son esos nuevos cineastas, qué películas o cuáles son los referentes, lo que nos deja sólo la enfática crítica al cine nacional. Pese a que no tenemos dicha información, el autor asegura que el atraso del cine mexicano ocurrió a partir del Plan Garduño, al cual nos referimos en el capítulo I, impidiendo el “proceso natural” de sucesión en cuanto a la producción del cine. Según esto, para este autor, el orden natural consiste en renovar lo viejo. De ahí la

¹²³ Emilio García Riera, *Breve historia del cine... op. cit.*, p. 210.

¹²⁴ *Idem.*, García Riera se refiere al Código es en honor William Harrison Hays, un político estadounidense que a partir de 1930 se encargó de escribir una serie de reglas que restringían, o al menos lo intentaron, qué ver y qué no ver en el cine norteamericano. Véase: Teresa Montiel Alvarez, “Los inicios de la censura en el cine”, *ArthyHum Revista Digital*, vol. 16, 2015, pp. 54-69.

necesidad de un relevo generacional de los que integraban la industria. Asimismo, deja ver que no sólo le importa la “calidad”, que como principio entendemos que ésta se remite al cine francés y el cine italiano (principalmente a la *Nouvelle vague* y al neorrealismo italiano), también le interesa que los directores sean afamados y produzcan cuantitativamente películas. Subraya que Emilio Fernández sólo produjo dos cintas entre 1956 y 1960 sin mencionarnos ni hablar de qué películas son, ni de su composición o fotografía; de modo que, lo preponderante para García Riera es la fama y los números.

En ese mismo fragmento titulado “La evidencia del subdesarrollo” en *Breve historia del cine mexicano*, el autor afirma:

Varios hechos contribuyeron a agravar la crisis. Pedro Infante murió en 1957, y el cine mexicano perdió a su actor más popular [...] Dejaron de funcionar en 1957 los Estudios Tepeyac y los CLASA y en 1958 los Azteca; sólo quedarían para la producción regular (la hecha con el STPC) Los Churubusco (adquiridos en 1959 por el Estado) y los San Angel Inn.¹²⁵

Observamos que para García Riera la crisis del cine mexicano ya existía desde mediados de la década de 1950 y que un aspecto crucial fue la muerte del Pedro Infante, icono indiscutible del cine y miembro del *star system*; lo que reitera la importancia de la popularidad y la fama para dicho investigador.¹²⁶ Sobre todo, lo que está resaltando es la pérdida en general: actores, productores, estudios de grabación, avances técnicos, que se unen al cierre de salas de cine. Ahora bien, se vale mencionar las redes de trabajo y colaboración, así como el escenario donde se desarrollan dichos investigadores. Gustavo García apunta que “García Riera gozó del apoyo de la filmoteca de la productora CLASA, dirigida por Manuel Barbachano Ponce, lo que le dio la oportunidad de corregir algunos errores de los trabajos anteriores y ver directamente varias

¹²⁵ Emilio García Riera, *Breve historia del cine... op. cit.*, p. 210.

¹²⁶ Es interesante que no menciona la muerte de Jorge Negrete el 5 de diciembre de 1953, probablemente porque ya era más famoso Pedro Infante.

películas olvidadas en las bodegas”.¹²⁷ Ello resulta muy significativo porque los estudios Cinematografía Latino Americanas, S. A., CLASA, fueron de las primeras casas productoras financiadas por el Estado desde 1935; lo que significa que su acervo documental era importante para los estudios del cine. Por otra parte, en el capítulo II mencionamos que, desde el propio contexto de la década de 1960, se estaba construyendo una especie de red de investigadores del cine mexicano y este tipo de ejemplos permite confirmar la relación entre investigadores, productores y empresarios.

Como ya referimos antes, Emilio García Riera tenía acceso privilegiado al acervo de la productora CLASA lo que nos permite pensar que en la medida en que iba investigando en el archivo también observa una cierta “falta de innovación” en su propia época. De alguna manera, una forma de justificar su investigación es partir de la “crisis” del presente, puesto que, al hurgar en el depósito documental pudo notar que había tanto producción como temáticas creativas entre 1929 y 1937, de ahí que considere “natural” que el cine mexicano siga ese curso: el de la inventiva y la innovación. Ahora, el factor técnico es importante, la industria cinematográfica mexicana, los medios de comunicación y el mundo occidental se estaba modernizando al correr los años de 1960. Por lo que, si en un inicio se hicieron cosas importantes para el cine en México con poco (presupuesto técnico y en lo económico), desde el contexto en el que él está escribiendo se puede hacer mucho más porque recordemos que la generación de García Riera, Ayala Blanco y De los Reyes está viviendo la estabilidad económica del milagro mexicano.

¹²⁷ Gustavo García, “Un invento sin pasado: los historiadores del cine mexicano”, Versión Estudios de Comunicación y Política, UAM-X, Núm. 8, México, 1998, p. 207.

Manuel Barbachano Ponce era un productor, guionista y productor quien, a partir de 1960 impulsó el cine independiente y compró el noticiero E.M.A. (España, México, Argentina S.A.) y la empresa CLASA (Cinematográfica Latinoamericana S.A.).

Como veremos más adelante, Emilio García Riera en otro de sus textos habla sobre la “crisis” del cine mexicano, por ello considero que es importante pensar en la “crisis” como un elemento que consolida al “cine de oro” porque al denunciar lo presente y revalorar el pasado, se entiende que lo pasado fue mejor, se le mira con optimismo, mientras que el presente que se encuentra en el terreno de lo incierto, se observa con pesimismo. Es en esta problemática donde se inserta el llamado grupo Nuevo Cine quienes, a partir de la creación de su revista cinematográfica, impulsaron la percepción de la “crisis” del cine mexicano y difundieron sus críticas en este soporte impreso y, más aun, a través de un manifiesto.

Para aclarar nuestro lugar de enunciación, una forma de entender el concepto de “crisis” es como un fenómeno de transición que atiende características económicas, políticas y socioculturales específicas en un periodo determinado. En este caso, la “crisis” del cine mexicano tiene que ver con un periodo en el que se intenta crear o proponer criterios nuevos, es una transición que se pretende propositiva y positiva hacia la construcción de un nuevo cine mexicano, un “cine de calidad” ante un contexto que parece desolador.¹²⁸ Si bien estos investigadores no están criticando ni al “progreso” del Estado mexicano de manera directa, mucho menos la estructura política del Estado mexicano, en un periodo cuando otros grupos sociales comienzan a hacer las primeras críticas al Estado (y éste muestra su lado más represor como en 1968), es interesante cómo los investigadores del cine mexicano, desde su trinchera, van a colaborar a esta atmosfera de crítica, utilizando el concepto de “crisis” y sus diferentes

¹²⁸ Reinhart Koselleck ofrece una reconstrucción del concepto “crisis”, desde la Grecia antigua hasta la época moderna. Para él las “crisis” son parte esencial de la Época Moderna, sobre todo por la crítica al progreso que se traduce en una crisis de la modernidad, subrayando que un indicador de una crisis es la reiteración y uso del término. Primeramente establece que: ““Crisis” puede tanto, entendida como “crónica”, indicar permanencia, como una transición, a plazo más corto o más largo, a mejor o peor, o hacia algo enteramente distinto; “crisis” puede anunciar su retorno, como en Economía, o convertirse en un modelo existencial de interpretación, como en Psicología o Teología. La Historia participa de todas las propuestas”. Véase: Reinhart Koselleck, *Crítica y crisis: un estudio sobre la patogénesis del mundo burgués* (trad. De Rafael de la Vega y Jorge Pérez de Tudela), Universidad Autónoma de Madrid, Editorial Trotta, 2007, p. 241.

variables para calificar al cine de dicho periodo. Acerca de los medios de comunicación, Koselleck advierte

En los medios de comunicación se registra desde hace tiempo una inflación en el uso del término. [...] “Crisis” es tan capaz de unirse a otros términos como necesitado está de ello; y el resultado suele tanto precisar el sentido como exigir aclaración. Esta ambivalencia caracteriza la totalidad el uso. “Crisis” es intercambiable con “inquietud”, “conflicto”, “revolución”, de modo que la palabra puede describir estados de ánimo o situaciones problemáticas de perturbación relativamente vagas.¹²⁹

Esta variabilidad y repetición constante de esta idea de “crisis”, unido a lo que Emilio García Riera, Jorge Ayala Blanco y el grupo Nuevo Cine va a entender por ellos, es lo que se debe de dejar claro, puesto que al ser un término flexible puede obedecer al contenido, al guion, a las perspectivas y/o narrativas cinematográficas o, simplemente por razones estéticas, por el éxito taquillero o por el reconocimiento internacional.

Parto de la idea de “crisis” porque, la aparente decadencia del cine mexicano, se atribuye a factores que no resultan del todo claros. Como dijimos en un inicio, para explicar el declive del cine se ha intentado culpar a la televisión sin especificar que la industria televisiva fue impulsada y dirigida desde el sector privado, lo que cambia las lógicas de su propio financiamiento pues ésta contó con más recursos y una regulación propia. Mientras que el cine estuvo ligado desde sus inicios al Estado Mexicano y dependió del impulso económico de cada administración por lo que, de alguna manera, es responsabilidad del Estado la situación del cine. Esto unido a la capacidad del público para acceder al cine pues en el capítulo I mencionamos que el tiempo, la facilidad de acceso y el nivel adquisitivo de la población son elementos que tenemos que tener en cuenta al analizar el acceso de la sociedad a los productos culturales.

¹²⁹ *Ibid.*, pp. 271-273.

Por su parte, los miembros del grupo Nuevo Cine deciden que uno de sus canales de difusión será una revista cinematográfica también conocida como *cahiers du cinema*, y que tiene una tradición que en México que se remonta la segunda década del siglo XX. En cuanto a su clasificación, las revistas cinematográficas se van a dividir de acuerdo a sus criterios de análisis. Federico Dávalos Orozco y Esperanza Vázquez Bernal coordinan actualmente el proyecto titulado *Las revistas mexicanas de cine (1925-2012)*, que presentan, en líneas generales, en un artículo del mismo nombre incluido en *Historia sociocultural del cine mexicano. Aportes al entretejido de su trama (1896-1966)*. Ambos autores establecen lo siguiente

La prensa cinematográfica surge como extensión de la prensa de espectáculos [...] cumple un importante función de difusión retomando la enorme popularidad del cine y popularizándolo; induciendo en el lector una cultura de consumo a través de notas informativas, artículos de orientación, reseñas fílmicas, reportajes de filmación, publicidad directa de cintas, gacetillas, notas frívolas o sensacionalistas, fotos y notas de “estrellas” [...] en pocas palabras, “seducir al público para ver una película”; llevar público a las salas de cine.¹³⁰

Según los datos de los autores, durante la década de 1960 se publicaron 37 revistas de cine,¹³¹ muchas de ellas impulsadas o con colaboradores que trabajaban en el CUEC o el Departamento de Cine de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM, como es el caso de Emilio García Riera o Jorge Ayala Blanco. Es decir, los autores ya mencionados viven la transición que está sufriendo el cine y forman parte de la discusión y producción de discursos en torno al cine mexicano, son críticos, docentes, investigadores y periodistas de cine a la vez. Esto advierte que, de manera consciente produjeron discursos para un grupo reducido y garantizaron su

¹³⁰ Francisco Peredo Castro, *Historia sociocultural del cine mexicano. Aportes al entretejido de su trama (1896-1966)*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016, pp. 29-30.

¹³¹ Según la información de Esperanza Vázquez Bernal y Francisco Peredo Castro, entre 1925 y 1936 existieron 17 revistas cinematográficas; de 1937 a 1952 habían 37, periodo en el que sitúan a la época de oro; de 1953 a 1960 eran 34 títulos; de 1961 a 1982 eran un total de 64. Véase: Francisco Peredo Castro, *Historia sociocultural del cine mexicano. Aportes al entretejido de su trama (1896-1966)*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.

permanencia entre ese grupo de investigadores de cine. Esto se ve reflejado en lo dicho por García Riera:

Desde las publicaciones culturales como la *Revista de la Universidad* y el suplemento *México en la Cultura*, del diario *Novedades*, una nueva crítica ya no se sentía obligada como casi toda la anterior al defender al cine mexicano por el simple hecho de serlo. Al contrario: planteaba la necesidad urgente de un cambio radical con hincapié en la importancia del director como responsable básico o autor de las películas [...] Algunos de esos críticos – Jomí García Ascot, José de la Colina, Salvador Elizondo (hijo del productor homónimo), Gabriel Ramírez, Carlos Monsiváis, Eduardo Lizalde y el autor de este libro – formaron el grupo Nuevo Cine [...] el cima cultural creado por Nuevo Cine, las actividades de la UNAM y la Reseña [de Festivales Cinematográficos] influyó en un considerable sector de la clase media ilustrada mexicana, y aun en los medios oficiales.¹³²

Se señala que el responsable del cine es quien hace dirige una cinta, ya no sólo el STPC ni el manejo del Estado, también los realizadores. Y, lo que es más sobresaliente, delimita a qué público están dirigidas sus disertaciones y por ello se les ha influenciado: a la clase media ilustrada. Esta delimitación del público a quien están dirigidos sus discursos y análisis, contradice el manifiesto que veremos a continuación, pues éste pretende guiar el gusto del público en general y no sólo a una clase social en específico.

Ahora bien, la *Revista Nuevo Cine* que se publicó en abril de 1961 e incluyó a los colaboradores siguientes: José de la Colina, Salvador Elizondo, Jomi (José Miguel) García Ascot, Emilio García Riera y Carlos Monsiváis.¹³³ Esta revista era publicada por el Fondo de Cultura Económica y se imprimió en los Talleres Gráficos de Librería Madero S.A. del Distrito Federal. En las primeras páginas de la publicación, se lee el “Manifiesto del Grupo Nuevo Cine” lo que implica un posicionamiento ante la opinión pública y establece la defensa de los ideales expuestos en dicho manifiesto.

¹³² Emilio García Riera, *Breve historia del cine... op. cit.*, p. 235.

¹³³ José de la Colina es un escritor, periodista, ensayista y crítico literario. Salvador Elizondo fue un novelista y crítico literario. José Miguel (Jomi) García fue un crítico de cine, ensayista y poeta.

A grandes rasgos, en el “Manifiesto” se puede evidenciar el compromiso y los objetivos de dicha organización que, en líneas generales, estriban en los siguientes puntos:

La superación del deprimente estado del cine mexicano. Para ello, juzgamos que deberán abrirse las puertas a una nueva promoción de cineastas cada día más necesaria. Consideramos que nada justifica las trabas que se oponen a quienes (directores, argumentistas, fotógrafos, etc.) pueden demostrar su capacidad para hacer en México un nuevo cine que, indudablemente será muy superior al que hoy se realiza. Todo plan de renovación del cine nacional que no tenga en cuenta tal problema está, necesariamente, destinado al fracaso.¹³⁴

Este pronunciamiento trata de evidenciar la percepción de un periodo de “debacle”, de una “crisis”, por no sobrepasar las temáticas que consideraban desgastadas e insistir en repetirlas por la mera ganancia comercial. Las trabas son las imposiciones sindicales y los reglamentos de cinematografía de la época. Es más, de atenderse las recomendaciones de este grupo, se augura la llegada de un nuevo cine mexicano. Este grupo apostaba por la renovación del cine, atendiendo a los orígenes del problema. El surgimiento de este grupo se ubica en los años de baja producción de cine, mencionados anteriormente, es decir, que se ubica en un periodo “alarmante” para el cine nacional.

El segundo punto radicó en la exigencia de dotar de libertad creativa a los cineastas, esto como respuesta tanto a la censura del Estado (que limitaba lo que se podía o no exponer) y porque, desde 1950, se continuaron explotando las mismas temáticas cinematográficas sin dejar lugar al cine experimental.¹³⁵ Subrayan que “no lucharemos porque se realice un tipo

¹³⁴ *Revista Nuevo Cine*, Núm. 1, 1961.

¹³⁵ En la *Iniciativa de Ley Cinematográfica* publicada el 6 de diciembre de 1960, en su Artículo 2º establece que: “Queda prohibida la distribución de o exhibición de películas, cualquiera que sea la forma, lugar o medio que se utilice que: I.- Tiendan a rebajar el nivel moral de los espectadores, ataquen la decencia, la paz, el orden público o las buenas costumbres. II.- Promuevan la simpatía, tolerancia o imitación de algún delito, la violación de leyes o las burlas de la justicia; III.- Ataquen las instituciones sociales del matrimonio, del hogar, del respeto a los padres, al concepto de patria o deformen la realidad histórica; y IV.- Violen cualquier otra forma las disposiciones del artículo 6º de la Constitución General de la República”. A su vez, el Artículo 6º establece que “La manifestación de las ideas no será objeto de ninguna inquisición judicial o administrativa, sino en el caso de que ataque a la mora, la vida privada o los derechos de terceros, provoque algún delito, o perturbe el orden público”. Esta iniciativa de Ley queda entra en tensión con la popularidad del cine Súper-8, la libertad creativa y la exploración a otro tipo de temáticas

determinado de cine, sino para que en el cine se produzca un libre juego de la creación, con la diversidad de posiciones estéticas, morales y políticas que ello implica”.¹³⁶ Su propuesta fue clara pues este grupo animó la creación del I Concurso de Cine Experimental de largometraje en 1964, donde se crearon doce películas, de las cuales, las cuatro ganadoras se exhibirían de manera comercial.¹³⁷ Observamos que la labor del grupo no se limitaba a la discusión académica del cine, más bien llevaban a la práctica lo expuesto en el manifiesto a través de concursos y festivales de cine en la UNAM así como los cineclubes y la actividad periodística.

El punto número tres expone la oposición a la censura, cuya aplicación se amparaba en los reglamentos cinematográficos vigentes y la decisión, inapelable, de la Secretaría de Gobernación. Se exigieron la libre producción y exhibición del cine independiente, así como el apoyo y el reconocimiento del cortometraje y el cine documental como una creación individual, ajena a intereses comerciales y lejos de las grandes producciones. Se intentó dar validez al cine que se produce lejos de los cánones de la cultura tradicional mexicana y lo colocan como un movimiento cinematográfico que formó parte del movimiento cine-clubista¹³⁸ con alcance nacional. Además, este grupo intentaba denunciar y reducir el dominio del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica que desde el sexenio de Miguel Alemán (1946-

como lo fue el cine erótico, político y/o abstracto. Véase: Virgilio Anduiza V., *Legislación cinematográfica... op. cit.*, p. 265.

¹³⁶ *Revista Nuevo Cine*, Núm. 1, 1961.

¹³⁷ Emilio García Riera, *Breve historia del cine... op. cit.*, p. 236.

¹³⁸ Gabriel Rodríguez Álvarez resalta la importancias de movimientos de cineclubismo o cine-clubista por “haber sido la tribuna desde la cual, la sociedad exigió elevar la cultura cinematográfica a través de la creación de una filmoteca y una escuela de cine. Al no existir una estructura educativa institucional, el público organizado, procurándose una educación informal que no encontraba escolarmente, hizo llamados hasta que se dieron las primeras condiciones para que anidara en la vida universitaria [...] Los antecedentes del cineclubismo universitario están en el Cineclub de México, organizado en el IFAL [Instituto Francés de América Latina] en 1948 y el Cine Club Progreso que se lanzó en 1952 y publicó el boletín *Cine-Club*. A mediados de los años cincuenta, ya habían llevado las semillas del cineclubismo al flamante campus universitario y se vivió el paso de los cineclubes que rentaban salas en la colonia Roma, al surgimiento de los primeros membretes universitarios que sesionaron en los auditorios de las facultades de la Universidad Nacional Autónoma de México”. Véase: Gabriel Rodríguez Álvarez, “Raíces y metamorfosis del cineclubismo universitario”, revista Toma, Enero-Febrero, Filmoteca, UNAM, México, 2014.

1952) dominaba al cine. Sobre este concurso y a propósito del STPC, García Riera precisa en otra de sus obras:

El concurso tuvo una virtud principal: demostró con sus mejores resultados [...] que el buen gusto, la cultura y la inteligencia podían suplir ampliamente al largo y penoso aprendizaje técnico pretextado como requisito sindical para acceder a la realización de cine. Además, algunas cintas del concurso acertaron a reflejar un nuevo clima cultural mexicano caracterizado por la vocación mundana y el rechazo a las limitaciones localistas [...] Las costumbres amorosas y eróticas estaban sufriendo grandes cambios en favor de la libertad femenina, pero en México sólo el cine independiente fue capaz de aludir con seriedad a tan importante fenómeno.¹³⁹

Llaman la atención las palabras que García Riera utiliza para describir los resultados del concurso. Me parece que el “buen gusto” es un término ambivalente. Primero parte de una visión moral del cine, al igual que la visión de las legislaciones que apelaban a conservación de la moral pública y de las buenas costumbres; también procede de una experiencia estética distinta pero que se mueve entre la experiencia artística y lo meramente comercial. Los factores “culturales” y la “inteligencia” se refieren a las destrezas y a la formación científica de los realizadores de largometrajes, en comparación con un saber técnico no-razonado de los miembros del sindicato.

El cuarto punto estribó en una serie de consideraciones específicas en torno a la creación de una cultura cinematográfica: a) se exigió “la fundación de un instituto serio de enseñanza cinematográfica que específicamente se dedique a la formación de nuevos cineastas”. Este aspecto se cumplió en 1963 con la ya mencionada fundación del CUEC. b) Se pidió respaldo e incentivos al movimiento de cine-clubes dentro y fuera de la Ciudad de México; c) “la formación de una cinemateca que cuente con los recursos necesarios y que esté a cargo de personas solventes y responsables”; d) se exigió la publicación de estudios especializados que “orienten al público” hacia el buen cine; y finalmente el inciso e) que exige el estudio y la investigación sobre el cine mexicano en general.

¹³⁹ Emilio García Riera, *Breve historia del cine... op. cit.*, p. 238.

La superación de la torpeza que rige el criterio colectivo de los exhibidores de películas extranjeras en México, que nos ha impedido conocer muchas obras capitales de realizadores como Chaplin, Dreyer, Ingmar, Bergman, Antonioni, Mizoguchi, etc., obras que, incluso, han dejado grandes beneficios a sus exhibidores al ser explotadas en otros países.¹⁴⁰

El grupo Nuevo Cine deja clara la necesidad que debe existir para acceder otros contenidos que vienen del extranjero y que por la censura que ejercen los órganos encargados de seleccionar qué se puede exhibir y qué no, no llegan al país o no se producen al interior de México. Además, pese a que no se especifica en qué medida ha sido beneficiosa la exhibición de películas de estos directores en otros países, se comprueba la necesidad de colocar a México en dentro de las grandes países productores y consumidores de cine de “calidad” y no solamente cine comercial.

Tales objetivos se complementan y condicionan unos a otros. Para su logro, el grupo NUEVO CINE espera contar con el apoyo del público cinematográfico consciente, de la masa cada vez mayor de espectadores que ve en el cine no sólo un medio de entretenimiento, sino uno de los más formidables medios de expresión de nuestro siglo.¹⁴¹

La manera en que concluye el manifiesto comprueba lo antes mencionado, acerca de guiar el gusto del público y el papel fundamental que juegan las audiencias para este medio de comunicación. La disputa entre el Estado y asociaciones como el grupo Nuevo Cine, se centró en quién podía dirigir el gusto del público. Si bien no se puede demostrar que los objetivos del grupo se cumplieron, pues la revista no permite establecer un diálogo entre el emisor y el receptor, sí se corrobora la intencionalidad de dirigir o encausarlos hacia sus propósitos.

La idea de “crisis” nace de la repetición constante de su existencia, de afirmar que existe, de la vaguedad de sus criterios y de la manera en que intenta destruir la producción y los cánones artísticos de la década de 1960 mientras construye los cánones de la época anterior, es decir, de la “época de oro”. La creación de espacios para el estudio del cine, posibilitó que jóvenes

¹⁴⁰ “Manifiesto del grupo nuevo cine” en *Revista Nuevo Cine*, Año 1, num. 1, abril, 1961, p. 3.

¹⁴¹ *Idem*.

investigadores se reunieran a hablar sobre el cine nacional y llegar a consensos, más o menos aceptados, en cuanto a la historia del cine en México. Estos consensos grupales, devinieron en valores e interpretaciones que dieron forma a una comunidad de interpretación. Ahora bien, no podemos constatar si el grupo de intelectuales, cineastas, periodistas e historiadores formaron conscientemente este grupo de interpretación (más allá del grupo Nuevo Cine) pero lo que nos interesa, para el análisis de la noción de “crisis” es la manera en que caracterizaron dicha “crisis” o “decadencia” del cine nacional, que es compartida y/o reafirmada a través del “Manifiesto del grupo Nuevo Cine”.

La creación una revista cinematográfica respondió, según García Riera, a la necesidad de orientar el gusto del público mexicano porque, si bien se denunció la falta de apoyo al cine mexicano si esto lo contrastamos con la Gráfica 3 sobre la producción de cine, de 1930 a 1970 podemos observar que la producción se mantuvo más o menos estable desde 1939 (año en que se premia la cinta *Allá en el Rancho Grande*) hasta de década de 1970. En ese sentido, es aquí donde encontramos otra contradicción. Y, regresando a García Riera, en “Crisis aguda y voces críticas” menciona:

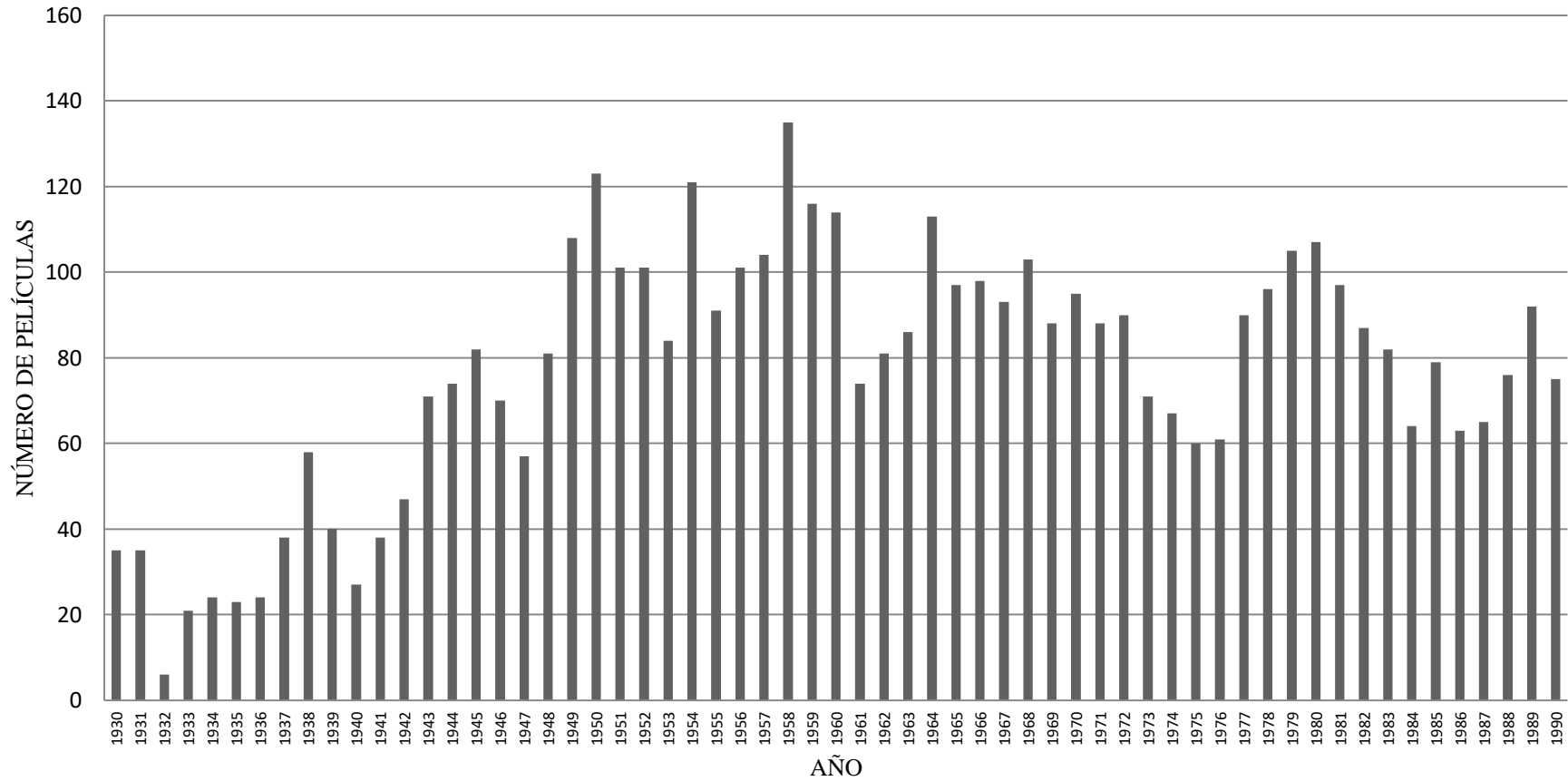
La producción regular de películas – esto es hechas por el STPC – descendió en 1961 a casi la mitad de las del año anterior. Ya nunca se volvería a la producción cercada al centenar de las cintas anuales que había asegurado trabajo continuo a los miembros del STPC desde la formación del sindicato en 1945. Las siguientes cifras dan idea de la magnitud del derrumbe.¹⁴²

Esta cita es interesante porque no termina de quedar claro cuál es la postura del autor ante el gremio de trabajadores de la industria cinematográfica, pues anteriormente dijo que este sindicato mantuvo las puertas cerradas lo que a su vez impedían el “natural” relevo de directores. Nos llama la atención que califique como “derrumbe” el periodo de 1961 a 1963 pues en la Gráfica 3

¹⁴² Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. primer siglo: 1897-1997*, Instituto mexicano de cinematografía, Ediciones MAPA, S.A. de C.V., México, 1999, pp. 234-235.

no vemos un “derrumbe”, la producción se disminuye de 114 a 74 pero no es una reducción total. Y finalmente, de 1973 a 1976 donde se produjeron entre 60 y 70 películas tampoco observamos una caída total. Podemos señalar que, teniendo las cifras del número de películas producidas en México hasta 1990, vemos que la tendencia es a la baja, pero en ningún momento observamos que la producción sea nula.

Grafica 3. Número de películas producidas en México de 1930 a 1990



Fuente: GARCÍA RIERA, Emilio, *Breve historia del cine mexicano, primer siglo: 1897-1997*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, Ediciones Mapa S.A. de C.V., 1998.

La preocupación de los estudiosos del cine mexicano se ve más enfocada a criticar los contenidos, la dirección y el origen del financiamiento para la elaboración de una película. Más aún, considero que asociaciones como el Grupo Nuevo Cine buscaban refinar el gusto del público, con una campaña permanente de explicación, discusión y promoción de nuevas perspectivas cinematográficas, a través de un soporte que se presume de circulación masiva, como es la revista pero que, en cuyo caso, no conocemos el tiraje. Esto facilita, más no garantiza, la recepción y apropiación del público. La necesidad de refinar el gusto del público tiene que ver también con la circulación del cine hollywoodense, mercado de competencia del cine mexicano. En *La aventura del cine mexicano*, publicado por primera vez en 1968, Jorge Ayala Blanco advierte que

El cine mexicano debe competir, en cualquier terreno, con los gustos impuestos por el cine de Hollywood. Los éxitos de *El salvaje* de László Benedek, con Marlon Brando, el *Al este del paraíso* de Elia Kazan, con James Dean, de *Crimen en las calles* de Don Siegel, con Sal Mineo, de *La escuela del vicio* de Jack Arnold, con Russ Tamblyn [...] deben repetirse en beneficio de la rumiante industria nacional. La veta virgen es excitante. Si los adolescentes forman un sector muy importante del público asistente a los cines y exigen la posibilidad de proyectar sus afanes e instintos sobre personajes de su misma edad, se trata de una circunstancia aprovechable, lucrativa.¹⁴³

Esta cita es polémica por diferentes cuestiones: la primera porque señala los estereotipos de juventud que, según vimos en el capítulo I, no son los deseables por la sociedad mexicana de mediados del siglo XX. Otro elemento es que estos estereotipos estadounidenses no son bien recibidos la tradición mexicanista y se les tilda de movimientos contraculturales. Y porque de nueva cuenta se está resaltando la importancia de aprovechar y lucrar con el cine; claro que es un elemento importante, pero otra vez no nos menciona nada sobre el valor

¹⁴³ Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, México, 2017, p. 150.

artístico o estético de las películas que cita. Es muy interesante cómo este tipo de afirmaciones pueden propiciar el debate de qué prácticas y costumbres consumir de la cultura norteamericana y qué no dependiendo del contexto, cuál es el papel de los medios de comunicación y de los gestores culturales respecto de ello.

¿Cuál es el público al que pretende impactar el discurso de García Riera y del grupo Nuevo cine? Al menos en el manifiesto que antes detallamos, menciona que le habla a los lectores en general pero en *Breve historia del cine mexicano* puntualiza que “el clima cultural creado por Nuevo Cine, las actividades de la UNAM y la Reseña [de Festivales Cinematográficos] influyó en un considerable sector de la clase media ilustrada mexicana, y aun en los medios oficiales”.¹⁴⁴ No se especifica cómo es que impactó a la “clase ilustrada” pero esto nos deja ver que el “cine de calidad” y el movimiento que impulsaba la crítica cinematográfica era para un sector específico.

Regresando a la primera pregunta de nuestro apartado: ¿existe realmente una crisis? ¿O es más bien un producto discursivo de los investigadores? Considero que el uso reiterativo construye la misma idea de crisis mientras consagra la producción discursiva de los investigadores y, a la par, construye la idea de “cine de oro”. Si volvemos a la Grafica 3 donde se incluye toda la producción de películas de 1930 a 1990, notamos que la producción decae a partir de 1959, con sus puntuales variables, pero: si hubiese una crisis, caería a cero la producción anual y esa tendencia se mantendría y se podría demostrar, lo que no pasa. Por supuesto que algo está pasando en esta industria, pero no es un “derrumbe”, como lo advierte García Riera. Otro aspecto que no podemos ignorar y que demuestra la consagración de la obra de García Riera es que él posee 19 tomos de *Historia documental del cine mexicano*, fueron los primeros estudios que hablaban de cada película

¹⁴⁴ Emilio García Riera, *Breve historia del cine... op. cit.*, p. 237.

producida, el año, una reseña y datos curiosos. Por otra parte, si la idea de “crisis” se populariza a partir de 1960 y sobre todo durante la década de 1970, fue porque el periodo inmediato anterior fue el “cine de oro”, éste brilla aún más si se menciona y caracteriza en un momento de transición. He mostrado ejemplos del uso repetitivo de la noción de crisis para desestimar lo que se produce entre 1960 y 1980, pero si lo comparamos con datos duros específicos tenemos que el ritmo de producción de cine nacional se mantiene.

2. Las películas que se volvieron referentes de la “época de oro” del cine mexicano

El contexto previo junto al análisis de las transformaciones en el cine y de la televisión a partir de los años de 1970 permite estudiar cómo se entrelazan dos medios de comunicación específicos y, en este caso, cómo es que se forma una memoria cinematográfica de México en torno la categoría de “cine de oro” mexicano. La televisión surgió en México en la década de 1950.¹⁴⁵ Pero no fue hasta la década de 1970 cuando se popularizó y devino en un medio de comunicación masivo. A través de esas décadas se fue perfeccionando y popularizando, sobre todo en los centros urbanos como es la Ciudad de México.

La relación entre el cine y la televisión se puede evidenciar en la transmisión de películas de la “época del cine de oro” en la programación de Televisa. La investigación sobre qué películas se vuelven propiedad de Televisa después de 1960 es compleja puesto que los archivos de dicho emporio se encuentran cerrados al público. Si bien Televisa

¹⁴⁵ Tanto José Agustín, Celeste Gonzáles de Bustamante y Ariel Rodríguez Kuri hablan de la importancia de la televisión y la presencia de dicho medio de comunicación en la Ciudad de México desde la década de 1950. Si bien subrayan que había pocos televisores, sí dejan ver que, al menos en la capital, la compra, exhibición y popularidad de la televisión fue un importante artículo de lujo y de estatus social por el valor simbólico de la mercancía desde mediados del siglo XX. Véase: *Tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1940 a 1970*, Editorial Debolsillo, México, 2013; *“Muy buenas noches”. México, la televisión y la Guerra Fría*, Fondo de Cultura Económica, México, 2015; y Ariel Rodríguez Kuri, “El fracaso del éxito”, en *Nueva historia general de México*, México, El Colegio de México, pp. 699-746.

adquirió los derechos de exhibición, reproducción y distribución de ciertos films, para intentar identificar cuáles son esos filmes, los podemos rastrear a través de distintos listados donde la misma empresa y otras organizaciones, premian lo “mejor del cine mexicano”. Otra de las estrategias es la consulta de material hemerográfico puesto que en los periódicos se publicaba la oferta televisiva.

Según información del periódico *El Universal*, el jueves 18 de enero de 1973 el Canal 2 anunciaba la proyección de la película protagonizada por Jorge Negrete titulada *¡Ay Jalisco, no te rajes!* en el horario estelar a las 9:00 de la noche, esta película fue dirigida en 1941 por José de Jesús “Joselito” Rodríguez. El 30 de abril de 1973 se anunciaba que a las 8:30 de la noche se proyectaría la película de 1948, dirigida por Ismael Rodríguez y protagonizada por Pedro Infante, *Los tres huastecos* a través el Canal 4. Además en los periódicos consultados en el año de 1973 se incluyen artículos sobre la fotografía de Gabriel Figueroa, homenajes a Pedro Infante y, en la programación se incluyen programas con la participación de mariachis, “noches tapatías” y presentaciones sobre las artesanías, el folclore y la cultura mexicana, lo que permite ver una campaña nacionalista a la par que se transmiten series y programas norteamericanos. A su vez, esto demuestra la existencia de un espacio para consumir la representación de “lo nacional” en la televisión.

La programación del Canal 2 y el Canal 5 de Televisa era fluctuante pero incluyeron películas de la “época de oro” anunciándolas como “inmortales de la cinematografía mexicana” lo que significa, primero que nada que la televisión, en este caso, Televisa, creó un vocablo específico para el cine que se consideraría como “de oro”. Además, gracias a la reproducción habitual en horarios familiares, este número reducido de películas dieron

forma a la categoría “cine de oro mexicano”. Por una parte perpetuaron una estética específica, por otro crearon una tradición que no morirá por la misma fuerza de la repetición y, a través de la explotación de cada una de sus variantes (fotografía, música, discursos) se dio forma a la memoria cinematográfica de México. Podemos decir que se inventa la tradición de la cinematografía nacional, cuyo anclaje es la “época de oro”. Eric Hobsbawm y Terence Ranger advierte que:

La “tradición inventada” implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado.¹⁴⁶

El cine y los discursos sobre el “cine de oro mexicano” a partir de 1960 que lo construyeron, se convirtieron en una tradición para la cinematografía nacional. Como veremos más adelante, la “crisis” del cine mexicano se sustenta en la falta de continuidad del “cine de oro”. Pero, a pesar de la idea de “crisis”, la repetición de una serie discursos acerca el “cine de oro” permitió su permanencia en la cosmovisión de la sociedad capitalina. La programación de la televisión, en este caso, funcionó como termómetro para indicar al menos el nivel de reproducción de dichos filmes. Esto lo podemos comprobar al acceder a la programación publicada diariamente en los periódicos de la Ciudad de México a partir de 1973, periodo donde ya existe la empresa Televisa y cuando la televisión comienza a ser un medio masivo de comunicación.

Hay respuestas a nuevas situaciones que pueden tomar la forma de referencia a viejas situaciones o que imponen su propio pasado por medio de la repetición casi obligatoria. Es el contraste entre el cambio constante y la innovación del mundo moderno y el intento de estructurar como mínimo algunas partes de la vida social de éste como invariables e inalterables.¹⁴⁷

¹⁴⁶ Eric Hobsbawm y Terence Ranger, *La invención de la tradición*, Editorial Crítica, Barcelona, 2002, p. 8.

¹⁴⁷ *Idem*.

El “cine de oro” se impone por su propio pasado a través de la reproducción en televisión y, a su vez, esto le permite no desaparecer ante las convulsiones y transformaciones de la década de 1960 en adelante. Lo antes dicho por Hobsbawm y Terence Ranger me permite mostrar que, pese a que en los años sesenta se manejó un discurso en contra del cine de ese mismo periodo y su aparente “crisis”, la existencia de un “cine de oro” ayuda a guiar y a mantenerlo en la memoria cinematográfica de México. La memoria del cine mexicano incluye tanto las películas en sí como los lugares de exhibición.

Para tratar de abonar a la invención de la tradición respecto del “cine de oro”, un elemento que desde su creación en 1974 se encargó de recopilar y preservar los archivos cinematográficos, así como la celebración y conmemoración de diferentes actividades en torno al cine mexicano (como aniversario luctuoso de actores como Pedro Infante, Jorge Negrete, Joaquín Pardavé o Pedro Armendáriz y actrices como Blanca Estela Pavón o Dolores del Río) ha sido la Cineteca Nacional.¹⁴⁸ Este complejo arquitectónico reproduce las cintas de la “época de oro” y, conforme pasa el tiempo, se vuelve un lugar referente de exhibición del cine nacional que, además, utiliza la retórica de “joyas de la cinematografía” o “los clásicos” del cine nacional.

Ahora bien, en cuanto a la cantidad de películas que forman parte de la cinematografía nacional, resulta imposible estimar una cifra pues muchas películas se perdieron en el incendio de la Cineteca Nacional en 1982, otras se perdieron y no se recuperaron o forman parte de archivos privados. Sin embargo, el “cine de oro mexicano” sí puede ser cuantificado para seleccionar qué, de toda producción fílmica de 1930 a 1960,

¹⁴⁸ La Cineteca Nacional se inauguró en 1974 pero debido al incendio de 1982 que consumió gran parte del acervo cinematográfico que albergaba, su sede se trasladó a la colonia Xoco, en la delegación Benito Juárez en 1984.

forma parte del “cine de oro”. Según Georges Sadoul, en el periodo antes mencionado se produjeron en México alrededor de 1,920 películas mexicanas, de las cuales extraje 26 como las más referidas en artículos, revistas y libros sobre cine. Para intentar ser más específicos en cuanto a un número concreto de películas aceptadas por una serie de personalidades en torno a la cinematografía en México, me ayudaré de la lista de las mejores películas mexicanas que publicó la Revista *SOMOS*.

El 16 de julio de 1994 la Revista *SOMOS* publicó un número especial donde incluyó el artículo “Las 100 mejores películas del cine mexicano”. Con motivo de la celebración de su número 100, la revista *SOMOS* invitó a especialistas en la cinematografía mexicana a realizar un listado de las mejores películas, entre ellos estuvieron el investigador Jorge Ayala Blanco, Nelson Carro (profesor y crítico de cine en el periódico *Unomásuno*), Tomás Pérez Turrent (profesor y crítico de cine en los periódicos *El Nacional*, *El Universal* y *Siempre!*), los historiadores Eduardo de la Vega Alfaro y Gustavo García, el escritor y periodista Carlos Monsiváis y el fotógrafo del cine mexicano Gabriel Figueroa.

Al realizar este tipo de artículos, la revista *SOMOS* segmentó de acuerdo a parámetros propios y en concordancia con los expertos en el cine lo que, para ellos, son las 100 mejores películas. Esto nos remite a estándares de “calidad” que finalmente se repiten para analizar el objeto de estudio. En la Tabla 1 menciono que los parámetros se eligieron para indicar cuáles son esos 26 films representativos del cine mexicano son los premios que ganaron y sus protagonistas. De igual manera, se extraen fragmentos del pasado para formar un lugar de memoria. Que este tipo de listados sea elaborado por especialistas también es interesante porque nos permite hablar de una profesionalización del saber

cinematográfico y porque desde su experiencia o perspectiva le hablan a una mayoría, fijando, directa o indirectamente sus propios parámetros.

Cuadro 2. Películas representativas del “cine de oro” mexicano según la Revista <i>SOMOS</i>					
	Película	Año	Director	Productora	Género
1	<i>Vámonos con Pancho Villa</i>	1935	Fernando de Fuentes	Casa Films	Drama revolucionario
2	<i>Ahí está el detalle</i>	1940	Juan Bustillo Oro	Grovas-Oro Films	Comedia
3	<i>¡Ay Jalisco, no te rajes!</i>	1941	Joselito Rodríguez	Rodríguez Hermanos	Comedia ranchera
4	<i>María Candelaria / Xochimilco</i>	1943	Emilio Fernández	Films mundiales	Drama rural
5	<i>La perla</i>	1945	Emilio Fernández	Águila Films, S.A. para R.K.O. Radio Pictures, Inc.	Drama rural
6	<i>Los tres García</i>	1946	Ismael Rodríguez	Rodríguez Hermanos	Comedia ranchera
7	<i>Vuelven los García</i>	1946	Ismael Rodríguez	Rodríguez Hermanos	Comedia ranchera
8	<i>Enamorada</i>	1946	Emilio Fernández	Panamerican Films, S.A.	Melodrama romántico
9	<i>Río escondido</i>	1947	Emilio Fernández	Producciones Raúl de Anda, S.A.	Drama rural
10	<i>Los tres huastecos</i>	1948	Ismael Rodríguez	Películas Rodríguez	Comedia ranchera
11	<i>Nosotros los pobres</i>	1948	Ismael Rodríguez	Rodríguez Hermanos	Melodrama Arrabalero
12	<i>Salón México</i>	1948	Emilio Fernández	CLASA Films Mundiales	Melodrama de Cabaret
13	<i>Aventurera</i>	1949	Alberto Gout	Producciones Calderón	Melodrama de cabaret
14	<i>La oveja negra</i>	1949	Ismael Rodríguez	Rodríguez Hermanos	Drama rural
15	<i>No desearas a la mujer de tu hijo</i>	1949	Ismael Rodríguez	Rodríguez Hermanos	Drama rural
16	<i>Una familia de tantas</i>	1949	Alejandro Galindo	Producciones Azteca	Melodrama familiar
17	<i>Los olvidados</i>	1950	Luis Buñuel	Ultramar Films	Drama social
18	<i>El Rey de barrio</i>	1950	Gilberto Martínez Solares	As Films	Comedia de arrabal
19	<i>A.T.M. A toda máquina!</i>	1951	Ismael Rodríguez	Rodríguez Hermanos	Comedia urbana
20	<i>Dos tipos de cuidado</i>	1952	Ismael Rodríguez	Tele Voz	Comedia ranchera
21	<i>Él</i>	1953	Luis Buñuel	Ultramar Films	Drama psicológico
22	<i>Pepe el Toro</i>	1953	Ismael Rodríguez	Rodríguez hermanos	Drama

23	<i>Escuela de vagabundos</i>	1954	Rogelio A. González	Diana films	Comedia
24	<i>El inocente</i>	1955	Rogelio A. González	Matouk Films	Comedia
25	<i>Tizoc: amor indio</i>	1957	Ismael Rodríguez	Producciones Matouk	Drama romántico
26	<i>Macario</i>	1960	Roberto Gavaldón	CLASA Films Mundiales	Drama fantástico

Se puede observar que es grupo de directores cinematográficos, que estas películas son protagonizadas fundamentalmente por Pedro Infante, Jorge Negrete, María Félix, Pedro Armendáriz y Dolores del Río, estos últimos son referentes indiscutibles del “cine de oro”. La mayoría de estas cintas contaron con la fotografía de Gabriel Figueroa, mismo que participó con la selección de la Revista *SOMOS*. Además, se valoran por la forma en que estaba hecho el cine, o sea por la estética del cine mexicano. En otras obras, así como en periódicos, podemos encontrar “alabanzas” a los *close up*, los enfoques y los filtros utilizados por Figueroa. “Los cielos eternamente nublados de México”, el *close up* a María Félix en *Enamorada* y las fotografías de la Sierra Madre y las montañas del país, fueron constantemente homenajeados y premiados por la crítica nacional e internacional, otorgándole prestigio y reconocimiento al mismo tiempo que se fijaba una imagen del país así, una manera de hacer fotografía en el cine de México.

En conjunto, estas películas son, a excepción de *Tizoc*, films en blanco y negro, aspecto que refuerza su valor simbólico porque representa un estilo específico de hacer cine, es decir, representa la forma tradicional en que está hecho el cine de la “época de oro” y se consolidada en la memoria que se espera que el espectador tenga de ese cine. Pese a que ya existía el Technicolor, gran parte las películas de las décadas de 1930 a 1960 se filmaban en blanco y negro por cuestiones económicas y por facilidad técnica, este rasgo

del “cine de oro” mexicano forma parte de una de sus características más reconocibles hasta la fecha.¹⁴⁹

Algunas escenas de las películas que integran el listado “Las 100 mejores películas del cine mexicano”, se han colocado en la memoria colectiva y evocan a una estética de lo que, para quienes hicieron ese listado, es el “buen cine” mexicano, ese cine que ganaba premios y que creó a ídolos y estrellas nacionales. Representa también temáticas “muy mexicanas”, tradiciones, trajes y folclore, toda la “mexicanidad”, la política de “unidad nacional” y la narrativa posrevolucionaria de pacificación del país y construcción del nacionalismo de las décadas de 1930 a 1960 a través del cine. Si bien, la transmisión de estas películas en la televisión se debió a acuerdos comerciales de exhibición, reproducción y conservación de cierta parte del cine nacional, podemos preguntarnos si la selección por parte de los ejecutivos creativos de Televisa se debió a intereses políticos, pues gran parte de estas películas contienen discursos que revitalizan al Estado mexicano posrevolucionario. Es decir, estos filmes se inscriben en la retórica del Estado, la familia como pilar de la sociedad mexicana, guardan representaciones del pasado postrevolucionario y, más aun, representan al Estado del milagro mexicano en la década de 1970 y 1980 lleno de transformaciones y fluctuaciones económicas, de cambios culturales y de críticas al *status quo*. La transmisión de este cine puede obedecer a la necesidad de recordar ese “cine de oro” ubicado precisamente en la “época de oro” del milagro mexicano.

Ahora bien, que los derechos de reproducción actualmente estén en manos del empresario Carlos Slim es un aspecto que transformará la relación que tiene el público más

¹⁴⁹ Actualmente en la fachada de los estudios Churubusco se exhiben fotografías de la “época del oro” del cine mexicano e impera el contraste blanco y negro con los colores de las paredes. Estos elementos construyen hasta la fecha al concepto y permiten que prevalezca la tradición.

joven con esas películas referidas como “cine de oro”. Considero que, difícilmente se verán las películas de la “época dorada” en televisión abierta, y los referentes de ese momento, así como actrices, actores, estilos y canciones cambiarán en las próximas generaciones. Sin embargo, esta noticia también señala la importancia comercial que siguen teniendo esos films, las exposiciones fotográficas y la apertura de los Estudios Churubusco en abril del 2018 siguen siendo una actividad lucrativa. Observamos que se continuará recurriendo al pasado para exigirle al presente otra “época de oro”, para cuestionar la situación actual del cine, haciendo esa suerte de comparación y de ligaduras temporales.

Recientemente, en el 2016 el empresario Carlos Slim compró una parte de los derechos de transmisión de un segmento de las películas protagonizadas por Pedro Infante, Sara García y María Félix a los herederos de los Hermanos Rodríguez. Anteriormente, estos derechos pertenecieron a Televisa, quienes mantenían un convenio con los Rodríguez, gozando de la exhibición y reproducción de estos films en sus canales hasta hace poco tiempo.¹⁵⁰ Por lo tanto, en este capítulo se ha demostrado que la valoración del “cine de oro mexicano” está vinculada con lo rentable que sea en cuanto a negocio y las ganancias que generen, fruto de la posesión de los derechos de exhibición de este cine. Consecuentemente, el auge y la crisis del cine mexicano a través de su historia están relacionados con el apoyo Estatal y el vínculo de éste con los grupos empresariales. Además, se vincula con la labor de los académicos e investigadores del cine mexicano, con los espacios donde se escribe e investigue la industria cinematográfica y la curaduría, es decir, los criterios de análisis,

¹⁵⁰ Sebastián Barragan y Karlijn Kuijpers mencionan que “Ismael Rodríguez Vega y Roberto Rodríguez Enríquez, herederos de los derechos de transmisión sobre 253 películas, algunas de ellas pertenecientes a la Época de Oro del Cine Mexicano, evadieron al fisco durante la venta de los derechos por un monto de 35 millones 420 mil dólares a la empresa América Móvil, perteneciente al multimillonario Carlos Slim”. Véase: Sebastián Barragán y Karlijn Kuijpers, “Slim compró parte del tesoro cinematográfico de México, en operación manchada por evasión de impuestos”, en *Aristegui noticias*.

selección e investigación que se consideren pertinentes al momento de estudiar un producto cultural y para después mostrarlo al público.

3. Expresiones de un cine “vulgar”: García Riera y el cine de ficheras

Se extrae la expresión de “cine vulgar” o el “cine de pecado” de la obra de Emilio García Riera y se intenta establecer puntos en común con la obra de Aurelio de los Reyes, porque, en el caso de García Riera, éste es el cine que va en contra de producciones consideradas de “calidad”; este autor va a definir el cine mexicano desde 1956 como “un cine cansado, rutinario y vulgar, carente de inventiva e imaginación”.¹⁵¹ Es decir, más allá de los problemas del cine mexicano, el autor expresa juicios de valor hacia la producción cinematográfica desde 1960, la que consistió en películas de ficheras y cine de arrabal. Sin embargo, este tipo de géneros ya existían desde 1930.¹⁵² Cuando se refiere a “rutinario” el autor señala a los directores que siguen apostando por temáticas campiranas, melodramas rancheros o dramas familiares que fueron causa de éxitos en 1940.

Sin embargo, hay que remontarnos tanto a los inicios del cine sonoro como al inicio de la obra de García Riera ya que desde las primeras décadas, la cinematográfica nacional contiene géneros destinados a subrayar los comportamientos femeninos no deseados, cuyo inicio se puede remontar a la película *Santa* (1932), filme que inaugura el género “pecadoras mexicanas”. García Riera afirma que “mientras [Sergei] Eisenstein continuaba sus filmaciones en el país, la realización de *Santa*, iniciada en noviembre de 1931,

¹⁵¹ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. primer siglo: 1897-1997*, Instituto mexicano de cinematografía, Ediciones MAPA, S.A. de C.V., México, 1999, p. 210.

¹⁵² La primera película sonora mexicana se realizó en 1931 y se estrenó en 1932 fue la segunda versión de *Santa*, con dirección de Antonio Moreno, música de Agustín Lara y la actuación de Lupita Tovar. Se basa en la obra del escritor Federico Gamboa publicada en 1903. Esta película se ha incluido en el género “Pecadoras mexicanas” por representar la prostitución y la sexualidad femenina que durante 1930 se consideraba inmoral por ir en contra del ideal de feminidad del periodo.

equivalió a la colocación de una primera piedra: la piedra inaugural de la industria del cine mexicano”.¹⁵³ Se entiende que *Santa* marque el inicio del cine nacional puesto que fue la primera cinta sonora. Pero lo que nos hace incluirla en este análisis es que cuenta la historia de una mujer que es seducida por un militar, éste la engaña y la abandona, provocándole la pérdida del honor tanto a ella como a la familia. Como último recurso, Santa se dedica a la prostitución y su vida se desarrolla en el burdel. Esta película es moralizante y, pese a que no contiene desnudos, hace referencia a una actividad deshonrosa, por lo que inaugura el género de “pecado” o “pecadoras” del cine nacional.

Otro año importante fue el de 1937, señalado como el inicio de un tipo de cine enfocado en “la condición pecaminosa de la gran ciudad”¹⁵⁴ y el referente será la película *La mancha de sangre*. Filmada en 1937 y dirigida por Adolfo Best Maugard se estrenó por razones de censura hasta 1943, actualmente se encuentra dentro del acervo de la Filmoteca de la UNAM, lugar al que arribó en 1993, faltándole el rollo 6 de sonido y el rollo 9 de imagen.¹⁵⁵ Esta película narra la historia de una mujer que se dedica a la prostitución, quien se enamora a un recién llegado a la capital. Este romance está rodeado tanto por la prostitución como del crimen de la ciudad. La película se censuró porque infringió el *Reglamento de censura cinematográfica* del cual hablamos en el capítulo I y transgredió las normas sociales de la época. *La mancha de sangre*, se inscribe en el contexto señalado anteriormente, es decir, en el momento en el que el reglamento cinematográfico se reformó

¹⁵³ Emilio García Riera, *Historia documental del cine en México. Tomo 1: 1929-1937*, Universidad de Guadalajara, México, 1993, p. 47. La película a la que se refiere es la segunda versión de *Santa* dentro de los estudios de la Nacional Productora dirigida por el español Antonio Moreno e interpretada por Lupita Tovar.

¹⁵⁴ Emilio García Riera, *Breve historia del cine... op. cit.*, p. 12.

¹⁵⁵ Existe una versión de la película disponible en YouTube, desde el inicio y hasta el minuto 36:39 el film tiene audio, a partir de ese minuto se encuentra subtitulada y en el minuto 45:00 se reanuda el sonido, hasta el minuto 58:50 en el que sólo hay audio pero no imagen. [Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=2nueoVg3xpg>].

en la medida en que el cine creció en popularidad, ya que México contó con la misma legislación desde 1919 hasta 1942.

Aunque se hace referencia al burdel, la cantina y a la prostitución, esta actividad estaba regulada por el “Capítulo tercero. Del ejercicio de la prostitución” incluido en el *Código sanitario de los Estados Unidos Mexicanos*.¹⁵⁶ Entonces lo que debía perseguirse, y en este caso censurarse e impedirse que se viera en las pantallas, era que el ejercicio de la prostitución sin castigo, se debía impedir el final feliz, es decir, no hay un castigo para la protagonista. Al ser una actividad inmoral pues la pornografía implicaba desde mostrar las piernas o los hombros hasta la desnudes general del cuerpo, debía tener una sanción (jurídica o social). Por lo tanto, tenemos que el ejercicio de la prostitución, si bien transgredió las normas sociales es una actividad que necesitó ser regulada y, en tanto que fue regulada, la existencia de estos códigos o reglamentos comprobaron la práctica y las maneras en que se trató de contener su alcance.¹⁵⁷

Tenemos entonces que uno de los motivos por los cuales regular la prostitución era que representaba un problema de salud pública y durante la década de 1930 y 1940 México tuvo una recuperación demográfica importante, así como mejoras en la calidad de vida de la población, por lo que la prostitución, se pensaba, acarrearía enfermedades de transmisión sexual.¹⁵⁸ Además, en 1940 se derogan los reglamentos de prostitución en la Ciudad de

¹⁵⁶ El primer *Código sanitario* se promulgó en 1891, el que cito aquí es el del 27 de mayo de 1926.

¹⁵⁷ En su artículo 148 “el Consejo de Salubridad General determinará, en los reglamentos que expida, las disposiciones generales a que se sujetará el ejercicio de la prostitución, así como todas las medidas que sean necesarias para impedir la propagación de las enfermedades que pueden transmitirse por medio del contacto sexual y para combatir con especialidad las enfermedades venéreo-sifilíticas”. Véase: *Código sanitario de los Estados Unidos Mexicanos, 1926*, art. 148.

¹⁵⁸ Según datos del INEGI a partir de 1930 comienza incrementar la población en los núcleos urbanos misma que se había visto severamente afectada entre 1910 y 1920 con motivo de la Revolución Mexicana. Según información del INEGI, el Censo de 1940 arrojó que la población total de México era de 19, 653,552 personas de las cuales 1, 757,530 vivían en el Distrito Federal. Ver más en: [<http://www.beta.inegi.org.mx/temas/estructura/>] y

México, “entró en vigor la modificación al artículo 207 de Código Penal. La ley no prohibió ni persiguió el ejercicio de la prostitución, pero sí a quienes obtuvieron ganancias de las mujeres dedicadas al comercio sexual”.¹⁵⁹ A su vez, Pamela J. Fuentes enfatiza:

Por decreto, comenzaron a clausurarse burdeles, casas de citas, casas de asignación y accesorias. El jefe del Departamento de la Procuraduría General de Justicia del Distrito Federal ordenó el arresto, mediante numerosas redadas, de dueñas, administradoras y/o encargadas de dichos lugares. Las mujeres fueron llevadas por decenas, casi a diario, a las estaciones de policía. Con el objetivo de fortalecer las acusaciones en su contra, junto con ellas se remitía a las mujeres que trabajaban en sus establecimientos. En ocasiones, incluso los clientes terminaron frente al juez para dar alguna declaración.¹⁶⁰

Lo anterior nos habla de una campaña permanente en contra del comercio sexual y, sobre todo, contra quienes lucran con la prostitución. Teniendo en cuenta esto, vemos que el cine se convirtió en una trinchera más desde donde luchar en contra de “las actividades deshonorosas”. El problema con este tipo de cintas radicaba en que mostraba el burdel y las actividades que, para la sociedad de la época, pudieron considerar reprobables. En *La mancha de sangre* podemos observar que desde el inicio Camelia levanta su falda mostrando las piernas, luego “no sólo fue la escena de desnudo, otras escenas, como la protagonista aseando su habitación en ropa interior y las que enfatizan los traseros de las chicas al bailar, abonaron a la censura del film”.¹⁶¹

A partir de *La mancha de sangre*, otras películas se unirán a la lista del cine de “pecadoras mexicanas”, y esta categoría sufrirá transformaciones dependiendo el nombre

[http://www.beta.inegi.org.mx/contenidos/proyectos/ccpv/1940/1940_t.xls]. Alicia Hernández Chávez *et al.*, *México, mirando hacia dentro, 1930-1960*, España, Editorial Taurus, 2012, pp. 235-243.

¹⁵⁹ Pamela J. Fuentes, “Burdeles, prostitución y género a través de los procesos por lenocinio. Ciudad de México, década de 1940”, en Elisa Speckman Guerra y Fabiola Bailón Vásquez, *Vicio, prostitución y delito. Mujeres transgresoras en los siglos XIX y XX*, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, México, p. 229.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 230.

¹⁶¹ Eduardo de la Vega Alfaro y Elisa Lozano, *El paréntesis filmico de Best Maugard*, Editorial Correcamara.com.mx, 2016, pp. 43-44.

que se le asigne al cine de bajos fondos: cine de cabaret, cine de arrabal, cine de rumberas o el cine de ficheras. En la medida en que avanzaba el siglo XX, la presencia del desnudo femenino se volvió más explícita. Pero ¿cuál es la relación entre la prostitución, su representación y los críticos de cine? Pues el llamado cine de ficheras es un género cinematográfico que procede del cine de rumberas que a su vez se encuentra anclado en la “época de oro” del cine mexicano. El cine de ficheras, según Emilio García Riera, es un cine vulgar y pecaminoso.¹⁶² Las películas que inauguran este estilo son *Tivoli* (1974) de Alberto Isaac y *Bellas de Noche (Las ficheras)* que se estrenó en 1975 bajo la dirección de Manuel M. Delgado. Hacia 1970:

Esas películas [las de ficheras] marcaron los comienzos de un cine prostibulario, cabaretero y populachero que capitalizó con buen éxito de público la permisividad de la censura ante los desnudos y las “palabrotas” y tomó nota de éxito taquillero de *Tivoli*. [...] Irma Serrano, que afirmó su personaje cínico de hembra prepotente y castradora en dos películas dirigidas por René Cardona, Jr.: *La Martina* (1971) y *La Tigresa* (1973). La propia Serrano produjo y escribió la primera y dio la idea del argumento de la segunda. *Lalo el Mimo* [DF. 1936] y otros cómicos del cine “de ficheras” servirían al desencadenamiento de un humor de vulgaridad y procacidad extremas.¹⁶³

Lo que observamos a partir de la obra de García Riera es que, más allá de considerar aspectos como la actuación, la narrativa, la composición, el guión o la fotografía de una película, se basa en criterios morales que establecen que el papel de la mujer se encuentra anclado en el núcleo familiar, en el espacio doméstico, por lo que cualquier mujer que haga uso del espacio público, será mal vista por la sociedad. Por otro lado, les niega a las mujeres la posibilidad de ejercer algún tipo de actividad fuera del hogar, que ponga

¹⁶² Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo: 1897-1997*, Instituto Mexicano de Cinematografía, Ediciones Mapa, México, 1998.

¹⁶³ *Ibid.*, pp. 294-295.

entredicho su honor o que se comporte de forma masculina.¹⁶⁴ Recordemos que García Riera nació en 1931 y llegó a México en 1944, por lo que creció permeado por los criterios de feminidad y masculinidad de mediados del siglo XX lo que no lo exime pero sí explica la razón de dichos juicios morales.

Ahora bien, la opinión de Emilio García Riera se puede contrastar con una entrevista realizada por Aurelio de los Reyes al productor Guillermo Calderón:

En un tiempo fuimos vapuleados por hacer películas de rumberas, se criticaba que presentáramos cabareteras en el cine mexicano; luego pasó la época porque el mercado se saturó y ¡mira cómo es la vida!, ahora en la Cineteca se proyectan ciclos dedicados a las rumberas y lo que en otro tiempo fue censurable, en la actualidad se consideran obras interesantes.¹⁶⁵

Calderón produjo cintas como *Aventurera* (1950), *Víctimas del pecado* (1951), *Sensualidad* (1951) y las películas con el luchador y actor mexicano Rodolfo Guzmán Huerta, “El Santo”. Tal y como pasó con elementos que se consideraban parte de la *contracultura*,¹⁶⁶ los cuales iban en contra de la cultura hegemónica o la cultura institucional (como lo fue el nacionalismo postrevolucionario) al pasar del tiempo se van convirtiendo tanto en productos de consumo como en referentes de un periodo específico.¹⁶⁷

¹⁶⁴ El ideal femenino se encontraba ligado a la moral cristiano-católica de la sociedad mexicana. En ““Bendita sea tu pureza”: relaciones amorosas de los jóvenes católicos en México (1940-1960)”, Valentina Torres Septián describe que los hombres buscaban a una mujer que: “Fuese “íntegramente cristiana, con una piedad ilustrada, con la religión vivida. Poseer espíritu de sacrificios, abnegación, carácter formado, que tenga por norma de su vida EL DEBER. El deber ante todo y sobre todo. Deberes como cristiana, como esposa, como madre educadora, como ama de casa”. Además, esa mujer ideal debía estar preparada en las “artes domesticas”: saber limpiar la casa, coser, guisar, lavar y planchar, que obran como “una segunda naturaleza de la mujer” a la cual se le recomendaba que, si no le gustaban, mejor no se casara”. Véase: Valentina Torres Septián, ““Bendita sea tu pureza’: relaciones amorosas de los jóvenes católicos en México (1940-1960)” en *Tradiciones y conflictos. Historias de la vida cotidiana en México e Hispanoamérica*, El Colegio de México, El Colegio Mexiquense, 2007, pp. 385-413.

¹⁶⁵ Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine... op. cit.*, p. 179.

¹⁶⁶ José Agustín, *La contracultura... op. cit.*, pp. 213-214.

¹⁶⁷ Por poner un ejemplo siguiendo el estudio de José Agustín, los pachucos o los “hipis” fueron un tipo de contracultura pero, al verse absorbidos por el mercado de entretenimiento, abandonaron su posición en contra de la cultura tradicional, dejaron de incomodar y pasaron a formar parte de la cultura tradicional.

Es por ello que consideramos que estar en contra de este cine sólo evidencia la carga moral de quien la juzga, así como la necesidad de delimitar qué puede ser visto y qué no, ignorando que el cine en tanto mercancía, no importando la temática, los contenidos y/o la calidad del filme, en la medida que el desarrollo en infraestructura y la técnica lo permitan, encontrará un mercado y un público o públicos. A su vez, en cuanto al análisis histórico, no se puede estar en contra del cine que ponía en entre dicho la feminidad de una mujer, porque aunque se tengan como base estereotipos y criterios morales, éstos a su vez son una ventana para entender las concepciones de, en este caso, feminidad o masculinidad y permiten construir y reconstruir la idea que las sociedades del pasado tuvieron sobre algo en específico. En este caso, la feminidad en el cine dependerá de los cambios dependiendo del contexto histórico porque lo que en un periodo puede ser considerado como transgresión en otro momento puede ser valorado en tanto producto cultural sin abandonar su estatus de mercancía.

Tenemos entonces que el “cine de oro” también se delimitó, según las obras de Emilio García Riera, por criterios morales, juicios y subjetividades verosímiles para la sociedad mexicana la década de 1940. Estas formas de ver el mundo le dieron forma a la “época dorada” y se contrapusieron con criterios que no eran socialmente aceptados pero que como representación tienen cabida en la cotidianidad de la Ciudad de México de 1930 a 1960.

4. De los Reyes y los antecedentes de la historia del “cine de oro”

La producción historiográfica de Aurelio de los Reyes se remonta a los antecedentes de la “época de oro” pues, aunque va a hablar del cine donde se construye nuestra categoría de análisis, él se centra en las transformaciones del cine desde la llegada de Auguste Marie

Louis Nicolas Lumière y Louis Jean Lumière en 1896, en el cine costumbrista y en el cine silente. Ya mencionamos que en 1979 De los Reyes presentó su tesis doctoral *Vivir de sueños*, el primer volumen de *Cine y sociedad en México. 1896-1920*. En esta investigación se enfoca en los inicios del cine mudo y su experiencia montando exposiciones y trabajando con archivos cinematográficos, habla sobre su experiencia con las colecciones de Edmundo Gabilondo, la colección Toscano y la colección Abitia. Sobresale el trabajo de archivo realizado por Aurelio de los Reyes pues gracias a catálogos, fuentes hemerográficas y correspondencia, logra reconstruir la historia del cine de 1895 a 1920.

Pero ¿por qué y cómo las obras de Aurelio de los Reyes se relacionan con el “cine de oro”? ¿Qué dice del cine de 1930 a 1950? Pues bien, la razón de hablar del cine silente y/o del cine costumbrista es que, de manera consciente o no, lo que hace este autor es dar luz al conocimiento del cine que parecía de difícil acceso. Su periodo de estudio (1896-1930) se ve atravesado por el conflicto revolucionario que transformó al país y trastocó tanto a la Ciudad de México como a otras regiones de la nación. Muchos de los archivos particulares que ha estudiado De los Reyes estuvieron extraviados hasta su encuentro. A su vez, el conocimiento de las décadas previas a la “época dorada” del cine mexicano fortaleció a esta categoría. Por eso decimos que su obra prepara el camino, habla de los antecedentes del éxito de los gloriosos años cuarenta. De cierta manera, parece que eso también cubre a la “época de oro”: su pasado es de preparación para el éxito, y refuerza la crítica: la crisis a partir de 1960.

En “El águila y el nopal” de *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vivir de sueños*, habla sobre el cine nacionalista y las corrientes que de él se desprendieron. Sobre esto, Aurelio de los Reyes menciona que hacia 1917

El nacionalismo del nuevo cine mexicano surgió por la presión de hacer cine de exportación pues se trataba de producir películas para dignificar la imagen del país en el exterior [...] la nueva actitud se manifestaría en los nombres y logotipos de las compañías productoras de películas; México-Lux, Azteca Film, S.A., cuya marca era un calendario azteca descubierto por una china poblana con el nombre de la compañía impreso sobre él; Cuauhtémoc Film, Aztlán Film, Quetzal Film, cuyo logotipo era un águila volando sobre el mar, que en el pico transporta una película mexicana a Nueva York y París, simbolizados por la estatua de la libertad y la Torre Eiffel, respectivamente; Popocatepetl Film, cuyo logotipo destaca el famoso volcán en medio de un cielo violento, a lo Eisenstein; Alcrotta-Carrasco Film, Compañía Anunciadora Mexicana, S.A.¹⁶⁸

Esto nos plantea los orígenes de las compañías productoras y, sobre todo, de los elementos nacionalistas que forman parte de la cultura tradicional que se va a explotar todavía más en el sexenio presidencial de Manuel Ávila Camacho. Otro elemento que permite pensar en la influencia de este tipo de simbolismos es que “el nacionalismo cinematográfico se expresará sobre todo en los paisajes, las costumbres, los tipos y la historia nacionales que servirán de marco a los argumentos”.¹⁶⁹ Tanto Emilio Fernández como Gabriel Figueroa son dos personajes que explotaron el género nacionalista a partir de 1930 precisamente por la exhibición de paisajes, trajes típicos y tradiciones rurales.

Respecto del “cine de oro”, De los Reyes reflexiona sobre el inicio de la comedia ranchera y lo ubica con *Cielito lindo* de Roberto O’Quigley filmada en 1936 y *Ora Ponciano* de 1937 producida por Gabriel Soria; pero concuerda con Emilio García Riera, pues también subraya la importancia de la película de Fernando de Fuentes

Allá en el Rancho Grande sintetizó armónicamente las influencias literarias ya descritas, y la que por su aceptación por el público sentó las bases de un género que se sigue cultivando hasta nuestros días, con variantes escenográficas; unos cuantos títulos bastan para ejemplificar, *Los reyes del palenque* (1979) de Miguel M. Delgado, *Te solté la rienda*, *Albur de amor*

¹⁶⁸ Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vivir de sueños*, volumen I (1896-1820), México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, p. 214.

¹⁶⁹ *Idem.*

(1979) de Alfredo Gurrola en las que descubrimos una extraña combinación de elementos de la “edad dorada” del género con la indumentaria folklórica (que ha sufrido un cambio radical) bikinis y automóviles. En etapas precedentes se cuidaba el vestuario y la ambientación, hoy no es usual y cada quien viste como mejor le parece.¹⁷⁰

La crítica de Aurelio de los Reyes se centra en la falta de cuidado y en los anacronismos que comenten los productores de cine. Es interesante ver cómo menciona la importancia de tres cintas para la comedia ranchera en 1936 y 1937 mientras denuncia la falta de cuidado de algunos productores que apuestan por ese género en la década de 1970. De hecho, los anacronismos y la saturación de elementos y objetos tradicionales es la queja permanente de De los Reyes.

A partir del éxito económico de *Allá en el Rancho Grande* las intenciones altruistas del nacionalismo (que quiérase o no, las tenía, así a distancia percibamos sus limitaciones), fueron relegadas a segundo plano; el mercantilismo hizo olvidar el romanticismo y el desinterés; dio paso a la voracidad de un beneficio rápido y seguro, hizo repetir la fórmula con pequeñas variantes, la ruptura de la rigidez del régimen de las castas sociales, si acaso.¹⁷¹

Para este investigador, el éxito económico y la búsqueda rápida de ganancias llevaron a la monotonía al género ranchero, principalmente por el mero interés lucrativo. Otro aspecto que no va a quedar claro es el uso de comillas cuando refiere a la “era dorada” del cine, pareciera que somete a duda la existencia de la “época de oro” o que sólo utiliza esta categoría como una etiqueta que le permite ver ciertos aspectos pero que oculta otros. Entonces la crítica y la investigación de Aurelio de los Reyes se centra en la falta de cuidado en los elementos que se incluyen en un set de grabación, los anacronismos y la mera repetición de la fórmula que resultó lucrativa.

¹⁷⁰ Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Editorial Trillas, 2011, p. 156.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 158.

En su obra, De los Reyes propone rutas de análisis que hasta 1987 no se habían explorado. Por ejemplo, menciona

Debemos, creo yo, fijarnos en el lenguaje, pues precisamente el idioma es elemento que capitalizó la atención del público hispanohablante [...] desde luego que los realizadores no manejaban el lenguaje apegándose a cánones académicos ni tampoco buscaban las innovaciones; todo lo contrario, buscaban captar las palabras que un público mayoritario debía comprender y por lo tanto debían integrar sus propias palabras a las películas. Sólo usando el lenguaje y el lenguaje de las canciones, los cineastas lograron la comunicación que deseaban y la siguen logrando con el público; por eso, el estudio del habla coloquial a través de las películas debe ser un estudio rico en matices y sugestivo en posibilidades.¹⁷²

Pese a que no nos proporciona un periodo del “cine de oro”, podemos tomar un ejemplo con alguna película específica mencionada por él mismo y que forman parte del listado de la Revista *SOMOS*. Todo ellos para decir que la “época de oro” es también una forma de hablar, son representaciones de las transformaciones del lenguaje coloquial y urbano en el espectáculo cinematográfico. “Cantinflas difundió en el país el habla del peladito capitalino y durante un tiempo se escuchaba a menudo ciertas conversaciones callejeras, en los camiones o entre amigos, frases y exclamaciones popularizadas por sus películas”.¹⁷³ Frases como “¡Ahí está el detalle! Que no es ni uno, ni lo otro, sino todo lo contrario” o “No que no, chato” son expresiones con una entonación específica sustraídas de la película *Ahí está el detalle*, dirigida por Juan Bustillo Oro en 1940.

Por otra parte, Aurelio de los Reyes también menciona la importancia que tiene el cine nacional como documento histórico

Hágase lo que se haga, el cine nos historia como cualquier otro documento y por tal motivo debemos seguir de cerca los éxitos y los fracasos, gústenos o no las pelucas, para descubrir qué somos, cómo es el país y la sociedad en la

¹⁷² *Ibid.*, p. 164.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 165.

que vivimos; y para hacer una crítica más profunda y eficaz, pues en la actualidad los productores [1987], incluido el Estado, se han inmunizado a ella.¹⁷⁴

Esto se puede relacionar con el apartado anterior cuando establecimos una crítica a la obra de Emilio García Riera y los juicios que impone sobre el cine que se produce en los años 70, pues, como apuntamos, el cine es una ventana al pasado, un documento con representaciones verosímiles para la sociedad donde se creó y, pese a que los directores y/o productores puedan caer en anacronismos, éstos también construyen el conocimiento de un periodo. Poder decir “este elemento sí es o no es de tal época” habla de la capacidad del investigador de reconocer lo que fue o no parte de un contexto. Posteriormente, Aurelio de los Reyes menciona el papel que jugó el cine mexicano a nivel internacional de 1930 a 1948:

El cine mexicano en un momento dado significó también algo más que desfile de charros, chinas, pelados y tipos de arrabal, prostitutas y madres abnegadas, ha sido algo más que catálogo e inventario de tipos, costumbres, creencias, actitudes y patrones de conducta: fue un freno, una autentica cortina de nopal a la penetración norteamericana a México y Latinoamérica, por lo menos del inicio de la sonoridad a 1948, al término de la Segunda Guerra Mundial.¹⁷⁵

Este investigador va a considerar al cine nacional como un freno al dominio del cine *hollywoodense* en América Latina, al menos mientras duró el conflicto armado. Esto permitió que se crearan imaginarios y estereotipos en torno a la mexicanidad en el extranjero, sobre todo en las naciones de habla hispana.

Tenemos que Aurelio de los Reyes casi no hace uso de la categoría del “cine de oro”, pero sus investigaciones nos sirven para hablar de lo que hay antes de esa época, para mostrar los antecedentes del éxito cinematográfico que hicieron que, junto a Emilio García

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 180.

¹⁷⁵ *Idem.*

Riera y Jorge Ayala Blanco, se preguntaran qué hacer y cómo conducir e incentivar la crítica al cine, al Estado y a la industria cinematográfica. Dentro de los elementos que permitieron construir una noción de la categoría del “época de oro”, con De los Reyes tenemos que el lenguaje y la entonación son herencias vitales del cine de 1930 a 1950. Eso se une con el impacto del cine nacional en Latinoamérica.

Conclusiones

En esta investigación intentamos dar cuenta de lo paradójico que resulta hablar acerca del “cine de oro”, porque puede ser algo tan específico como vago. Se demostró que esta categoría se construye tanto desde las investigaciones de quienes nombran como “cine de oro” a ciertas películas como desde los centros de investigación, éstos validan los discursos acerca del cine y posicionan como autoridad sobre el tema a quienes elaboran estos estudios. A su vez, el “cine de oro” está en constante transformación, pues obedece a criterios de selección que no son del todo claros y que varían de acuerdo al contexto en que se generan. Sin embargo, algo que observamos desde el capítulo I es que el “cine de oro” tiene que ver con factores políticos, económicos y sociales específicos. Estos elementos lo crearon y caracterizaron desde 1930 pero fue a partir de 1960 que se comenzó a utilizar la categoría para hablar del cine producido fundamentalmente por los Hermanos Rodríguez y El Indio Fernández.

Entonces el cine de la “época dorada” está integrado por las obras cinematográficas en sí, las salas de cine y la producción que se circunscribe a la Ciudad de México, por lo que poco contempla otro tipo de creaciones y representaciones realizadas fuera de la capital.¹⁷⁶ La multiplicidad de miradas acerca de las regiones es el primer elemento que hace flexible a esta categoría, sus representaciones son útiles pero sesgadas. De estos elementos se desprendió el tipo de música que se va a relacionar con el “cine de oro” en tanto producto comercial. Por un lado podemos ubicar a la música tradicional, el género

¹⁷⁶ Estudios más recientes como *Microhistorias del cine mexicano* recupera estudios sobre el cine elaborado en diferentes estados del país durante el siglo XX. Esta obra coordinada por Eduardo de la Vega Alfaro demuestra que la producción y exhibición de películas en estados del país como Tijuana o Guadalajara fue importante y merece ser historiada para dejar de considerar lo que pasa en la capital y permitirle a cada estado construir y mostrar su contribución en la historia del cine nacional. Véase: Eduardo de la Vega Alfaro (coord.), *Microhistorias del cine mexicano*, México, Universidad de Guadalajara, UNAM, Imcine, Cineteca Nacional, Instituto Mora, 2000.

ranchero y el bolero, a los que se unió el chachachá, el mambo y el danzón porque formaban parte de la vida nocturna de la capital. Todos estos géneros musicales se popularizaron a través de la radio, el cine y los espectáculos nocturnos de la Ciudad de México y, hacia 1970 se integraron a la música del “cine de oro”. Decimos que son un producto porque la música del “cine de oro” se va a explotar comercialmente, sus intérpretes no sólo fueron ídolos o iconos, son también productos con los que se obtiene un beneficio económico hasta la fecha.

Por otra parte, la importancia de categoría “cine de oro” radica en que se construye desde lo político, lo económico y lo social, así como desde los institutos de investigación cinematográfica y las investigaciones de los estudiosos del cine. En esta categoría interfieren los reglamentos, los premios, las universidades y la propia Ciudad de México, pues una vez expuesto el contexto, comprobamos que la “época del cine de oro” sólo pudo suceder en el periodo de construcción y auge del Estado mexicano posrevolucionario. Por lo tanto, hablar del “cine de oro” es hablar del “milagro mexicano” y de la “unidad nacional”.

Los reglamentos cinematográficos son herramientas del aparato político-económico estatal que intentó regular qué, cómo y dónde ver cine. Vimos que la Secretaría de Gobernación de encargó de hacer valer los reglamentos cinematográficos y de controlar la producción y exhibición de cine, por lo que las temáticas que llegaron a la pantalla, en su mayor parte, fueron una selección hecha por gobernación. El Estado ambicionó estar al pendiente de las regulaciones de esta industria, su manejo y conservación. Sin embargo, entrando en la década de 1970 se volvió más complejo el controlar la comercialización de cámaras de video personales, lo que propició la creación de cine-clubes, del cine de arte o

las películas domésticas. Esta popularización de la técnica se dio fundamentalmente en la capital, y es ahí mismo donde surgen las universidades integran al cine como parte de su oferta académica, se enfocaban tanto para la creación artística, la técnica, la crítica y la investigación. Los investigadores que seleccionamos tienen una fuerte relación con estos espacios de creación cinematográfica, específicamente en la UNAM.

Emilio García Riera, Jorge Ayala Blanco y Aurelio de los Reyes se convirtieron en autores clave para la investigación del cine. A lo largo de esta investigación mostramos que el “cine de oro” mexicano parece ser un lugar común que necesita ser descifrado y delimitado para entender a qué se refiere, pues hay una polisemia en esta categoría. Se necesitó conocer a qué nos referimos específicamente con ese cine para decir que el “cine de oro” son particularmente melodramas y comedias rancheras y urbanas. Este cine se creó en un contexto de crecimiento económico, urbano e industrialización para el país, sus características, antecedentes, aspiraciones, denuncias y cánones tienen que ver, forzosamente con ese momento histórico. El “cine de oro” es la Ciudad de México que se construye a partir de 1930, pero, sobre todo, es cómo se ve esa misma ciudad desde la década de 1970.

Notamos que el “cine de oro” es una categoría abierta porque puede ser usada prácticamente por cualquier persona, pero que remite a especificidades: actores y actrices específicos como Pedro Infante, Jorge Negrete, Pedro Armendáriz, Mario Moreno Cantinflas, Luis Aguilar, Arturo de Córdoba, Fernando Soler, Joaquín Pardavé, Fernando Soto, Andrés Soler, y dependiendo de quien lo juzgue así, se incluye a Sara García, María Félix, Blanca Estela Pavón, Dolores del Río, Elsa Aguirre, Miroslava, Marga López y Carmelina González; mientras que los Hermanos Rodríguez, Emilio “Indio” Fernández y

Gabriel Figueroa son los directores y el fotógrafo más representativos. Más aún, el “cine de oro” remite sólo a 26 películas seleccionadas, bajo parámetros que no son evidenciados y que dejan fuera a la inmensa mayoría. Además, el deseo de elaborar un listado de “lo mejor del cine nacional” es algo forzosamente reductor, que deja de lado otras producciones. Ofrece una visión errónea de la producción total nacional en un momento histórico específico. Se descalifican cintas, narrativas, temas que pueden ser importantes. Si se elaborara un estudio así actualmente, corroboraríamos que figurarían otras cintas, pues la programación y el acceso a ciertos materiales fílmicos han cambiado de manos y los intereses en cuanto al conocimiento de este contexto son otros. El reconstruir un listado así, da prestigio a unas cuantas cintas que pueden merecerlo o no, pero que nos sirve para al menos ver qué es lo que considera cine de calidad en el momento de su elaboración.

En el caso de los actores, vimos que Pedro Infante y Jorge Negrete son los iconos de este cine ya sea por sus actuaciones o por su aporte a la música regional. En el caso de las actrices podemos decir que son María Félix y Dolores del Río las más representativas, pero que según Emilio García Riera, existen prejuicios en cuanto al desenvolvimiento de estas actrices en la pantalla y la representación de la feminidad que emiten. Es decir, el “cine de oro” también son estereotipos de género, visiones de lo que debe o no hacer una mujer, dentro y fuera de la pantalla. Por otra parte, la “inmortalidad” del “cine de oro” se relaciona y se crea con la muerte de Negrete e Infante en 1953 y 1957 respectivamente. Con su muerte en la cúspide de su carrera y cuando eran relativamente jóvenes y famosos, se creó un mito, surgió un aura entorno a su figura pero también se consolidaron como producto comercial. Estos actores se volvieron representantes del cine y la música tradicional, y este

aspecto es lo importante para la industria, pues quienes tienen los derechos de reproducción y regalías continúan lucrando con dichos “ídolos”.

Ahora bien, vimos que el “cine de oro” tiene dos momentos fundamentales, el momento en que se produjo, filmó y proyectó el cine, y el momento en que se creó como categoría de análisis. Tenemos que esta categoría tiene una relación intrínseca con su lugar de enunciación, que sea un discurso avalado por instituciones como la UNAM fortalece la permanencia de las investigaciones de los autores que estudiamos y, en el momento en que circularon por primera vez sus publicaciones, se afianzó la idea de “crisis” que sustenta sus críticas. Sin embargo, si volvemos a la Gráfica 3, podemos notar que el cine fue decreciendo poco a poco hasta 1990, no hay una caída total, por lo que la idea de “crisis” fue una herramienta creada y explotada por Emilio García Riera y Jorge Ayala Blanco, miembros del grupo Nuevo Cine. La creación de un ambiente de “crisis” fundamentó y dotó de razón sus críticas, proposiciones, trabajos académicos y artísticos, no hay que olvidar que los tres autores también incursionaban en la producción de cine, ya sea como guionistas o como actores. Estos académicos son juez y parte del panorama del cine mexicano en la segunda mitad del siglo XX.

El “cine de oro” parece fijado en la memoria de la sociedad mexicana porque confiamos en la selección de los considerados éxitos taquilleros, por sus actores y actrices consagrados como estrellas, por ser considerados como primeros actores y por una estética que se convirtió en su carta de presentación. Esa epopeya del cine, multiplicidad de imágenes y referencias iconográficas permiten recuperar la visión de una época, pero ésta estará sesgada porque obedece a criterios de quien realice la investigación. La sociedad urbana posrevolucionaria encontraba cierta representación del contexto y la narrativa

nacionalista en las pantallas de cine entre 1930 y 1960. La infraestructura del Estado benefactor favoreció a la industria cinematográfica en un momento en el que apostaba por la creación de narrativas ganadoras de certámenes nacionales e internacionales, y de explotación de la historia oficial. Pero no duró para siempre, la dura transición de la década de 1960 y sobre todo en 1970, el envejecimiento del *star system* y la transformación del contexto político, social y económico, anunció el fin del desarrollo estabilizador. Este “cine de oro” intentó legitimar y construir el estado posrevolucionario con el cine, pero hacia 1970 y 1980 esto resulta una visión obsoleta.

Al contemplar las investigaciones de Emilio García Riera, Jorge Ayala Blanco y Aurelio de los Reyes, vemos que cada uno expuso su manera de ver al “cine de oro”. García Riera lo ve como un periodo que comprueba que sí se puede volver a figurar como un país productor de cine, que existen los medios para permitir el relevo generacional de productores y la creación de un nuevo *star system* con nuevas narrativas. Esto lo construye a través de su idea de “crisis” al mismo tiempo que justifica sus investigaciones. Jorge Ayala Blanco observa esta categoría como la prueba de que México puede competir con el cine *hollywoodense*, propone explotar al sector juvenil, observa a los jóvenes como un consumidor potencial de narrativas y géneros norteamericanos aplicados al contexto mexicano. En el caso de De los Reyes, ve a la “época dorada” de una manera no del todo clara, pareciera que sólo es *Allá en el Rancho Grande* ya que no nos da un periodo o cronología específica. Lo que sí aporta es su trabajo de rescate archivístico de los antecedentes del “cine de oro”. Sus obras las utilizamos para mostrar qué dice de nuestro periodo de estudio y cómo al escribir la historia del cine muestra todo el desarrollo de la

industria previo a la “época dorada”, todo lo que llevó al cine a ser lo que fue: uno de los medios de comunicación masiva más importantes de la primera mitad del siglo XX.

Estos autores usan su historia del cine para marcar rutas de análisis histórico y periodístico, para legitimar su propio trabajo en la industria del cine y para mostrar su manera de ver a esta producción. Se mostró que el “cine de oro” también ideas acerca de la feminidad y la masculinidad, concepciones de cómo debe de ser la juventud. Además, el uso de esta categoría muestra que, así como en su momento se experimentó con ciertas narrativas que resultaron exitosas, durante los años 70 se debía hacer lo mismo, se debía fomentar el cine para alcanzar otra época gloriosa.

Recordemos que estos autores están viviendo una transición en cuanto a medios de comunicación. La televisión, está en construcción y en expansión desde la década de 1960. Este fue otro elemento que permitió que el “cine de oro” se consagrara como parte importante de la historia nacional. Pensar que el medio de comunicación que se creía sería una amenaza para el cine resultó ser el medio por el cual perduró y se reinventó, resultó un aporte importante en esta investigación. El cine pasó a ser un producto televisivo, la categoría “cine de oro” se construyó también a través de la televisión y, sobre todo, por la adquisición de derechos por parte de Televisa, esto evidencia la complejidad detrás de lo que puede ser una simple película los domingos a las 6:00 p.m.

Esta investigación pretende abrir otras perspectivas de análisis que exploren más a detalle la relación entre el cine y la televisión, el cine y la música y el *star system*. Si bien se mencionaron algunos elementos, considero que se puede investigar aún más la relación de los productores con el Estado mexicano y esto ligarlo al cine como industria y su

verdadero aporte en términos económicos. En el caso de la música, sería interesante reconstruir la música y los contenidos del “cine de oro”, esto para evitar caer en generalizaciones y explicar específicamente qué contenidos y qué géneros son los más explotados y en qué contextos de la industria musical. Finalmente, y esto es algo que no se pudo incluir en la tesis pero que se considera un factor importante, la manera en que se construye el “cine de oro” desde la prensa periódica y la prensa de espectáculos, donde se publicaban artículos periodísticos sobre este medio de comunicación acompañado de publicidad sobre los cine-clubes y festivales de cine.

El “cine de oro” como un elemento integrador, busca impactar con una herencia del imaginario colectivo, hasta qué punto esa herencia está en desfase con las nuevas generaciones, pues aquí también intervienen intereses comerciales enfocados en lucrar con lo que, ya se sabe, fue un éxito taquillero. Este cine se explotó musicalmente hablando, creó ídolos, indumentarias, modas y maneras de hablar, de ser y habitar el mundo, prácticas que son explotadas pero que dependen de periodos específicos. Entonces, mostramos que categoría de “cine de oro” tiene sus alcances y sus límites pero que puede ser explicada si atendemos a las investigaciones en las que se usa. Finalmente, comprobamos que esta categoría sí se construye con las investigaciones de los académicos antes mencionados, con sus visiones y perspectivas, pero también es una construcción propia del contexto político y económico en que se genere, esto tiene impacto en lo social y, a su vez, transforma a la propia categoría.

Anexo. Listado de Estudios Cinematográficos de la Ciudad de México

ESTUDIOS	AÑO DE FUNDACIÓN	ACTUALIDAD
Estudios Chapultepec	1922	Ubicados en las Lomas de Chapultepec, en estos Estudios se filmó <i>Santa</i> en 1931.
Estudios CLASA	1935	Se ubicaban en División del Norte y Calzada de Tlalpan. Cerraron en 1957.
Estudios Azteca	1937	Se encontraban sobre Av. Universidad en Coyoacán. Desde 1950 forman parte de los Estudios Churubusco.
Estudios Churubusco	1945	Continúan funcionando hasta el día de hoy.
Estudios San Ángel Inn	1945	Actualmente es Televisa San Ángel
Estudios Tepeyac	1946	Se ubicaban cerca del Metro Indios Verdes, cerró en 1957.
Estudios América	1957	Antes Estudios Cuauhtémoc, se encontraban en la Calzada Miramontes. Actualmente pertenecen a la TV Azteca.

Siglas y abreviaturas

AMACC: Academia Mexicana de las Artes y Ciencias Cinematográficas.

BNC: Banco Nacional Cinematográfico.

CCC: Centro de Capacitación Cinematográfica.

CIEC: Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográfica.

CILECT: Centre International de Liaison des Ecoles de Cinéma et de Télévision.

CLASA: Cinematografía Latinoamericana, S. A.

CONACULTA: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

CUEC: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

ENAC: Escuela Nacional de Artes Cinematográficas.

IFAL: Instituto Francés de América Latina

PECINE: Periodistas Cinematográficos de México A. C.

RTC: Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía

STIC: Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica.

STPC de la RM: Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana.

SUTERM: Sindicato Único de Trabajadores Electricistas de la República Mexicana.

TIM: Televisión Independiente de México.

TRM: Televisión de la República Mexicana.

TSM: Telesistema Mexicano.

UNAM: Universidad Nacional Autónoma de México.

Fuentes y bibliografía

- BARRAGÁN, Sebastian y Karlijn Kuijpers, “Slim compró parte del tesoro cinematográfico de México, en operación manchada por evasión de impuestos”, [en línea], <<https://aristeguinoticias.com/0604/kiosko/slim-compro-parte-del-tesoro-cinematografico-de-mexico-en-operacion-manchada-por-evasion-de-impuestos/>> *Aristegui noticias*, fecha de publicación, 6 de abril del 2016, fecha de consulta: 8 de junio de 2018.
- Código Penal para el Distrito y Territorios Federales en materia de fuero común y para toda la República en materia de fuero federal* (1931), México, Botas, 1936.
- Código Sanitario de los Estados Unidos Mexicanos* (1934), México, Departamento de Salubridad Pública, 1934.
- GRUPO NUEVO CINE, “Manifiesto del Grupo Nuevo Cine”, *Revista Nuevo Cine*, núm. 1, abril de 1961, p. 3.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA, GEOGRAFÍA E INFORMÁTICA, “Centros y conteos de población y vivienda”, en *Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática*, disponible en: <<http://www.beta.inegi.org.mx/proyectos/ccpv/1960/default.htm>> y <<http://www.beta.inegi.org.mx/proyectos/ccpv/1970/default.html>>. Consultado: 3 de diciembre de 2018.
- INSTITUTO NACIONAL ESTADÍSTICA, GEOGRAFÍA E INFORMÁTICA, *Censos y Conteos de Población y Vivienda*, México. Consultado: 3 de diciembre de 2018
- INSTITUTO NACIONAL ESTADÍSTICA, GEOGRAFÍA E INFORMÁTICA, *Indicadores sociodemográficos de México: 1930-2000*, México. Consultado: 3 de diciembre de 2018
- Medalla Salvador Toscano al mérito cinematográfico*, [en línea], <<https://www.cinetecanacional.net/institucion/mst/MST1996.pdf>> fecha de consulta: 19 de noviembre de 2018.
- Medalla Salvador Toscano al Mérito Cinematográfico: Manuel González Casanova, 2005*, México, CONACULTA, Cineteca Nacional, 2005, [en línea], <<http://www.cinetecanacional.net/institucion/mst/MST2004.pdf>>, fecha de última actualización, 2010, fecha de consulta: 2 de junio de 2018.
- Medalla Salvador Toscano al Mérito Cinematográfico: Manuel González Casanova, 2005*, CONACULTA, Cineteca Nacional, 2005, [en línea], <<http://www.cinetecanacional.net/institucion/mst/MST2004.pdf>>, fecha de última actualización, 2010, fecha de consulta: 2 de junio de 2018.
- NOTICIEROS TELEVISA, “30 películas imprescindibles del cine mexicano”, en *Televisa News*, [en línea], <<https://noticieros.televisa.com/historia/30-peliculas-imprescindibles-cine-mexicano/>> fecha de publicación, agosto de 2017, fecha de consulta: 7 de junio de 2018.
- PEÑA, Mauricio y David Ramón, “Las 100 mejores películas del cine mexicano”, en *Revista SOMOS*, año 5, núm. 100, México, Editorial ERES, [en línea], <<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/pelicula1.html>>, fecha de publicación, 16 de julio de 1994, fecha de consulta: 2 de junio de 2018.
- Sociedad de Autores y Compositores de México*, “Nuestro socios. Agustín Lara”, [en línea] <<http://www.sacm.org.mx/biografias/biografias-interior.asp?txtSocio=08017>> fecha de consulta: 15 de mayo de 2019.

Archivos consultados

Archivo General de la Nación (AGN), Ciudad de México.

Hemerografía:

El Universal, Ciudad de México, 1973.

La Jornada, “Mi vida: estudiar la historia social del México vista mediante el cine”, [en línea] <<https://www.jornada.com.mx/2016/12/30/sociedad/a05n1esp#>>, fecha de publicación, 30 de diciembre de 2016, fecha de consulta: 25 de noviembre de 2018.

Bibliografía

ADORNO, Theodor, y Max Horkheimer, “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, España, Ediciones Akal, 2013, pp. 132-181.

AGRASÁNCHEZ JR., Rogelio, *¡Más! Cine mexicano. Carteles del cine mexicano 1957-1990*, Chronicle Books, San Francisco, 2007.

AMADOR, María Luisa y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1930-1939*, UNAM, México, 1980.

_____, y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1940-1949*, UNAM, México, 1982.

_____, y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1950-1959*, UNAM, México, 1982.

ANDUIZA VALDEMAR, Virgilio, *Legislación cinematográfica mexicana*, Filmoteca, UNAM, México, 1983.

ANKERSMIT, Frank, “El giro lingüístico: teoría literaria y teoría histórica”, *Giro lingüístico, teoría literaria y teoría histórica*, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2011, pp. 49-106.

AYALA BLANCO, Jorge, “Necrofilia es cultura”, *Artes de México*, México, núm. 10 (Revisión del cine mexicano), México, 2001, pp. 49-51.

_____, *La aventura del cine mexicano*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, México, 2017.

_____, *La búsqueda del cine mexicano*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, México, 2017.

BOHMANN, Karin, *Medios de comunicación y sistemas informativos en México*, Editorial Patria, México, 2a ed., 1994.

CAMPOSECO, Víctor Manuel, *México en la Cultura (1949-1961): renovación literaria y testimonio crítico*, CONACULTA, Colección Periodismo cultural, México, 2015.

CASTRO-RICALDE, Maricruz, “El cine mexicano de la edad de oro y su impacto internacional”, *La Colmena*, núm. 82, abril-junio, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2014, pp. 9-16.

CHAVOYA PEÑA, María Luisa, “La institucionalización de la Investigación en Ciencias Sociales en la Universidad de Guadalajara”, *Revista de la Educación Superior*, vol. XXXI (1), núm. 121, enero-marzo de 2002, pp. 7-25.

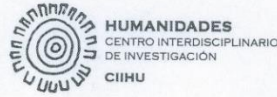
- DARNTON, Robert, *Censores trabajando. De cómo los estados dieron forma a la literatura*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- DE LA COLINA José, “Emilio García Riera, historiador de México”, *Futuros de Cuba*, en *Letras Libres*, núm. 47, noviembre de 2002, pp. 99-100.
- DE LA PEZA, María del Carmen, “El bolero y la educación sentimental. Sus procesos de significación y resignificación, de lecturas y escrituras diversas”, *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, año/vol. VI, núm. 16-17, Universidad de Colima, Colima, México, 1994, pp. 297-308.
- DE LA VEGA Alfaro, Eduardo, “El cine y el estado mexicano” *Chasqui. Revista latinoamericana de Comunicación*, núm. 43, octubre de 1992, pp. 4-6.
- _____, *La industria cinematográfica mexicana. Perfil histórico-social*, Cuadernos de Divulgación, Segunda Época, núm. 37, Universidad de Guadalajara, México, 1991.
- _____, *La revolución traicionada: dos ensayos sobre literatura, cine y censura*, México, UNAM, (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos: Dirección General de Televisión Universitaria), 2012.
- _____, *Microhistorias del cine en México*, México, Universidad de Guadalajara, UNAM/ Cineteca Nacional/IMCINE/Instituto Mora, 2000.
- DE LOS REYES, Aurelio, *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vivir de sueños*, volumen I (1896-1820), Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1996.
- _____, *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Bajo el cielo de México*, vol. II (1820-1924), Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 2010.
- _____, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Editorial Trillas, 1997.
- _____, *Orígenes del cine en México (1896-1900)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013.
- FERNÁNDEZ, Claudia y Andrew Paxman, *El Tigre, Emilio Azcárraga y su Imperio Televisa*, México, Grijalbo, 2013.
- FUENTES J., Pamela, “Burdeles, prostitución y género a través de los procesos por lenocinio. Ciudad de México, década de 1940”, en Elisa Speckman Guerra y Fabiola Bailón Vásquez, *Vicio, prostitución y delito. Mujeres transgresoras en los siglos XIX y XX*, Instituto de Investigaciones Históricas UNAM, México, pp. 227-256.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (coord.), “Las cuatro ciudades de México”, *Cultura y comunicación de la ciudad de México. Modernidad y multiculturalidad: la ciudad de México al fin de siglo*, vol. I, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, Editorial Grijalbo, S.A. de C.V., México, 1998, pp. 19-40.
- _____, “El ritual de la protesta en las marcas urbanas”, *Cultura y comunicación de la ciudad de México. La ciudad y los ciudadanos imaginados por los medios*, vol. II, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, Editorial Grijalbo, S.A. de C.V., México, 1998, pp. 26-83.
- GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia documental del cine mexicano, 1938-1942*, México, Universidad de Guadalajara, 1993.
- _____, *Historia documental del cine mexicano, 1943-1945*, México, Universidad de Guadalajara, 1993.
- _____, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo: 1897-1997*, Instituto mexicano de cinematografía/Ediciones MAPA, S.A. de C.V., México, 1998.
- GONZÁLEZ BUSTAMANTE, Celeste, “Muy buenas noches”. *México, la televisión y la Guerra Fría*, Fondo de Cultura Económica, México, 2015.

- GUTIÉRREZ RAZURA, José, “Hacer y pensar el cine en la Ibero”, *El prodigioso cine mexicano. Revista de la Universidad Iberoamericana*, Año IX, núm. 53, diciembre 2017 – enero de 2018, pp. 44-49.
- HERNÁNDEZ CHÁVEZ, Alicia, *México, la búsqueda de la democracia, 1960-2000*, t. 4, Madrid, España, Editorial Taurus, 2012.
- _____, *México, mirando hacia dentro, 1930-1960*, t. 5, Editorial Taurus, Madrid, España, 2012.
- HOBBSBAWM, Eric, *La invención de la tradición*, Editorial Crítica, Barcelona, España, 2002.
- _____, *Historia del siglo XX (1914-1991)*, Editorial Crítica, Barcelona, España, 2012.
- HUERTA, Heliana Monserrat y María Flor Chávez Presa, “Tres modelos de política económica en México durante los últimos sesenta años”, *Revista Análisis Económico*, vol. XVIII, núm. 37, primer semestre, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, México, 2003, pp. 55-80.
- JOSÉ AGUSTÍN, *La contracultura en México*, Ciudad de México, México, Debolsillo, 2017.
- KOSELLECK, Reinhart, *Crítica y crisis: un estudio sobre la patogénesis del mundo burgués*, España, Universidad Autónoma de Madrid, Editorial Trotta, 2007.
- LOZOYA, Jorge Alberto (coord.), *Cine mexicano*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía/IMCINE/Lunwerg Editores, 2006.
- MATTELART, Armand y Michèle, “Industria cultural, ideología y poder” en *Historia de las teorías de la comunicación*, Barcelona, España, Editorial Paidós, 1997, pp. 51-74.
- MAZA PESQUEIRA, Adriana, Lucrecia Infante Vargas y Martha Santillán Esqueda. *De liberales a liberadas. Pensamiento y movilización de las mujeres en la historia de México (1753-1975)*, México, Nueva Alianza, 2015.
- MONTIEL ÁLVAREZ, Teresa, “Los inicios de la censura en el cine”, *ArthyHum Revista Digital*, vol. 16, 2015, pp. 54-69.
- PACHECO, José Emilio, *Las batallas en el desierto*, México, Biblioteca Era, 1981.
- PANI, Erika, *Conservadurismo y derechas en la historia de México*, México, Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009.
- PAXMAN, Andrew, *En busca del señor Jenkins. Dinero poder y gringofobia en México*, traducción de Sandra Strikovsky, México, Penguin Random House Grupo editorial, 2016.
- PEREDO CASTRO, Francisco, *Historia sociocultural del cine mexicano. Aportes al entretejido de su trama (1896-1966)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- PÉREZ MONTFORT, *Cotidianidades, imaginarios y contextos: Ensayos de historia y cultura en México, 1850-1950*, CIESAS, México, 2008.
- _____, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, México, CIESAS, 2007.
- _____, *La cultura*, de la colección *México contemporáneo, 1808-2014*, El Colegio de México/Centro de Estudios Históricos/Fundación Mapfre/Fondo de Cultura Económica, México, 2015.
- _____, “Un nacionalismo sin nación aparente. (La fabricación de lo “típico” mexicano 1920-1950)”, *Política y Cultura*, núm. 12, México, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, 1999, pp. 177-193.

- PÉREZ ROSALES, Laura, “Censura y control. La Campaña Nacional de Moralización en los años cincuenta”, *Sin contrincante en el frente. El poder en el México contemporáneo*, en *Historia y gráfica*, México, Universidad Iberoamericana, Año 19 núm. 37, julio-diciembre de 2011, pp. 79-113.
- PETTINÀ, Vanni, *La Guerra Fría en América Latina*, El Colegio de México, México, 2018.
- RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, Gabriel, “Raíces y metamorfosis del cineclubismo universitario”, revista Toma, Enero-Febrero, Filmoteca, UNAM, México, 2014, pp. 30-35.
- RODRÍGUEZ KURI, Ariel, Renato Gonzáles Mello, “El fracaso del éxito”, en *Nueva Historia General de México*, México, El Colegio de México, 2010, pp. 699-747.
- _____, *La población y la sociedad*, de la colección *México contemporáneo, 1808-2014*, t. 3, El Colegio de México/Fundación Mapfre/Fondo de Cultura Económica, México, 2015.
- ROSAS MANTECÓN, Ana, *Ir al cine. Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2017.
- SAAVEDRA LUNA, Isis, “El fin de la industria cinematográfica, 1989-1994”, en: *Entre la ficción y la realidad. Fin de la industria cinematográfica mexicana 1989-1994*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 2007, pp. 107-127.
- SALAZAR BLAS, Omar Ali, “Los noticieros cinematográficos en la Zona Metropolitana de la Ciudad de México: el caso de Cine Mundial”, Tesis de Licenciatura en Historia, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Facultad de Humanidades, 2005.
- SERVÍN, Elisa, *Del nacionalismo al neoliberalismo, 1940-1994, Historia Crítica de las Modernizaciones en México*, México, CIDE/Fondo de Cultura Económica/Conaculta/INEHRM/Fundación Cultural de la Ciudad de México, 2010.
- SILVA ESCOBAR, Juan Pablo, “La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social”, *Culturales*, vol. VII, núm. 13, enero-junio de 2011, México, Universidad Autónoma de Baja California, pp. 7-30.
- TORRES SEPTIÉN, Valentina, “‘Bendita sea tu pureza’: relaciones amorosas de los jóvenes católicos en México (1940-1960)”, en *Tradiciones y conflictos. Historias de la vida cotidiana en México e Hispanoamérica*, México, El Colegio de México/El Colegio Mexiquense, 2007, pp. 385-413.
- TUÑÓN, Julia. *Mujeres de luz y sombra. La construcción de una imagen (1939-1952)*, El Colegio de México/Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer/Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998.
- VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro, *El cine súper 8 en México: 1970-1989*, Filmoteca UNAM, México, 2015.

Recursos electrónicos:

La mancha de sangre [en línea], < <https://www.youtube.com/watch?v=2nueoVg3xpg> > fecha de última actualización 12 de octubre de 2015. Fecha de consulta, 28 de mayo de 2018.



Cuernavaca, Mor., a 23 de octubre de 2019

Dra. Irene Fenoglio Limón
Secretaria de Investigación y Posgrado
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Presente

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis “**La construcción de la categoría “cine de oro” en historias del cine mexicano (1970-1980)**” que presenta la alumna:

Marlén Román Carrillo

Para obtener el grado de Maestra en Humanidades. Considero que dicha tesis está terminada, por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

Es un trabajo original que, si bien presenta carencias en la redacción y, por momentos en la profundidad del análisis, puedo decir que es suficiente para demostrar la capacidad de Román como estudiosa de la historia. Utiliza las herramientas teórico-metodológicas de la historia, establece y delimita adecuadamente un tema de investigación, al tiempo que es capaz de plantear y resolver, al menos de manera descriptiva, preguntas de investigación.

Atentamente


Dra. Martha Santillán Esqueda

Cuernavaca, Mor., a 22 de octubre de 2019

DRA. MARTHA SANTILLÁN ESQUEDA
COORDINADORA DE LA MAESTRÍA EN HUMANIDADES
CENTRO INTERDISCIPLINARIO DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES
INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS
P r e s e n t e

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis "LA CONSTRUCCIÓN DE LA CATEGORÍA "CINE DE ORO" EN HISTORIAS DEL CINE MEXICANO (1970-1980)" que presenta la alumna:

MARLEN ROMAN CARRILLO

para obtener el grado de Maestra en Humanidades. Considero que dicha tesis está terminada, por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que proceda a su defensa oral y pública.

Baso mi decisión en lo siguiente:

- Es una aproximación original de la historiografía de las décadas de 1970-1980 sobre la llamada "época de oro" del cine mexicano.
- Hace una síntesis adecuada sobre la profesionalización de la crítica de cine, así como del uso de la representación cinematográfica como fuente histórica.

Sin más por el momento, quedo de usted

A t e n t a m e n t e

DR. LUIS GERARDO MORALES MORENO



Cuernavaca, Mor., a 21 de octubre de 2019

Dra. Martha Santillán Esqueda
Coordinadora de la Maestría en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Presente

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis **“La construcción de la categoría “cine de oro” en historias del cine mexicano (1970-1980)”** que presenta la alumna:

Marlen Roman Carrillo

Para obtener el grado de Maestra en Humanidades. Considero que dicha tesis está terminada, por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

La tesis cumple con los requisitos básicos de la investigación, al presentar un estudio original y bienvenido sobre una categoría poco cuestionada en la historia del cine mexicano, estudio bien estructurado y debidamente contextualizado. Los discursos de los historiadores del cine contemplados en la tesis, pioneros en la materia, son ciertamente fundamentales y permiten rastrear orígenes, representaciones y paradojas en torno al llamado “cine de oro” mexicano, si bien dichos discursos aparecen tardíamente en el cuerpo del texto. Asimismo, dejan vislumbrar las condiciones de elaboración de una historiografía en la que se entrelazan historia nacional o nacionalista e historia del cine. Queda que la tesis, a veces reiterativa y a menudo más descriptiva que analítica, requiere corrección de estilo y revisión rigurosa de la redacción y de la sintaxis.

Sin más por el momento, quedo de usted

Atentamente

Dra. Laurence Gabrielle COUDART
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades - UAEM



HUMANIDADES
CENTRO INTERDISCIPLINARIO
DE INVESTIGACIÓN
CIIHU



Cuernavaca, Morelos, a 18 de octubre de 2019

Dra. Martha Santillán Esqueda
Coordinadora de la Maestría en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis **“La construcción de la categoría “cine de oro” en historias del cine mexicano (1970-1980)”** que presenta la alumna:

Marlen Roman Carrillo

Para obtener el grado de Maestra en Humanidades. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

La tesis en cuestión cumple con las exigencias básicas de una tesis grado. Sus mayores aportaciones se encuentran en el planteamiento de problemas de índole social, política y cultural, abordados desde el punto de vista de la historia del cine y su recepción, así como la construcción de discursos en torno al mismo. En esta tesis confluyen diversas disciplinas englobadas dentro del ámbito de las humanidades. Considero, por lo tanto, que ésta ejemplifica en forma suficiente el tipo de estudios interdisciplinarios que se busca obtener en el programa de Maestría en Humanidades.

Sin más por el momento, quedo de usted

Atentamente

Dra. Beatriz Alembierre Moya
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
UAEM



22 de octubre del 2019.

Dra. Martha Santillán Esqueda
Coordinadora de la Maestría en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis *La construcción de la categoría "cine de oro" en historias del cine mexicano (1970-1980)* que, para obtener el grado de **Maestra en Humanidades**, presenta la alumna **Lic. Marlen Román Carrillo**, que considero que dicha tesis está **terminada** y que, en consecuencia, otorgo mi voto **aprobatario** para que se proceda con su defensa puesto que el trabajo de la Lic. Román cumple con lo que se espera de una tesis de grado en un programa como la Maestría en Humanidades.

Sin más por el momento, quedo de usted

Dr. Rodrigo Bazán Bonfil
mped / ciuh / iihcs / uaem