

REPOSITORIO ACADÉMICO DIGITAL INSTITUCIONAL

“La visión del cine mexicano como interpretación de la realidad política”

Autor: Saraí Tadiana Rangel Otero

**Tesis presentada para obtener el título de:
Licenciada en Ciencias de la Comunicación**

**Nombre del asesor:
Jorge Alberto Vera Ramírez**

Este documento está disponible para su consulta en el Repositorio Académico Digital Institucional de la Universidad Vasco de Quiroga, cuyo objetivo es integrar, organizar, almacenar, preservar y difundir en formato digital la producción intelectual resultante de la actividad académica, científica e investigadora de los diferentes campus de la universidad, para beneficio de la comunidad universitaria.

Esta iniciativa está a cargo del Centro de Información y Documentación “Dr. Silvio Zavala” que lleva adelante las tareas de gestión y coordinación para la concreción de los objetivos planteados.

Esta Tesis se publica bajo licencia Creative Commons de tipo “Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada”, se permite su consulta siempre y cuando se mantenga el reconocimiento de sus autores, no se haga uso comercial de las obras derivadas.





UVAQ

**UNIVERSIDAD
VASCO DE QUIROGA**

**FACULTAD DE CIENCIAS
DE LA COMUNICACIÓN**

TESIS

**"LA VISIÓN DEL CINE MEXICANO COMO
INTERPRETACIÓN DE LA REALIDAD POLÍTICA"**

**Que para obtener el título de:
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

Sustenta:

SARAÍ TADIANA RANGEL OTERO

Asesor:

JORGE ALBERTO VERA RAMÍREZ

No. De acuerdo LIC000202

CLAVE 16PSU0012S

**Morelia, Michoacán
Junio 2009**

El cine, ¿qué función debe tener?
La de poner a los hombres delante
de las cosas, de las realidades tal
como son, y dar a conocer otras
personas, otros problemas.

Roberto Rossellini

A mis padres que gracias a su apoyo y sustento
incondicional,
me hicieron posible llegar hasta donde estoy,
ser la mujer que soy hoy en día, a valorar los esfuerzos
y a tener en cuenta los alcances y
los nuevos retos que quedan por venir.

A mis maestros, no sólo en lo académico,
sino como personas que compartieron sus experiencias
y ampliaron esa hambre de conocimiento y
superación para llegar a ser una profesionista con ética y
visión.

A mis amigos, por el simple hecho de existir.

A Dios que me dio fortaleza y el ánimo para seguir adelante
en los momentos más difíciles, por ser amigo,
consuelo e impulsor de mi vida.

GRACIAS...

INDICE

AGRADECIMIENTOS..	2
---------------------------	---

INTRODUCCIÓN

CINE POLÍTICO.	6
------------------------	---

CAPITULO I

El cine como medio de comunicación.....	14
---	----

I.1 Cine Como lenguaje...	17
-----------------------------------	----

I.2 El cine como arte...	20
----------------------------------	----

I.3 La realidad desde la perspectiva Cinematográfica...	23
--	----

I.4 Cine y Sociedad...	26
--------------------------------	----

CAPITULO II

CINE DE CONTENIDO POLÍTICO EN MÉXICO.. . . .	31
--	----

II.1 La llegada del Cinematógrafo a México.. . . .	32
--	----

II.2 Cine y la Revolución mexicana.. . . .	34
--	----

II.3 El Nacionalismo Cinematográfico	39
--	----

II.4 El papel del cine en los conflictos políticos y sociales de los años sesentas y setentas..	45
--	----

II.5 Relación Gobierno y Cine.. . . .	49
---------------------------------------	----

II.6 Cine Político en el Mundo.. . . .	55
--	----

CAPITULO III

ANÁLISIS DE CONTENIDO.. . . .	62
-------------------------------	----

III.1 Selección de Películas y Metodología.. . .	62
--	----

III.1.1 Selección de Películas.. . . .	63
--	----

III.1.2 Método, análisis de contenido de Berelson	64
--	----

III.2 "La Sombra del Caudillo (1960).. . . .	68
--	----

III. 2.1 Acerca de Julio Bracho.. . . .	69
---	----

III.2.2 Análisis.. . . .	71
--------------------------	----

<i>Tabla de Frecuencias</i>	73
--------------------------------------	----

	<i>Interpretación de los datos..</i>	74
III.2.3	Contexto..	74
III.2.4	Lo que refleja la Sombra del Caudillo ..	76
III.3	"Rojo Amanecer" (1989)..	77
III.3.1	Acerca de Jorge Fons..	78
III.3.2	Análisis..	81
	<i>Tabla de Frecuencias..</i>	82
	<i>Interpretación de los datos..</i>	85
III.3.3	Contexto..	85
	<i>Datos importantes..</i>	86
	<i>Censura a Rojo Amanecer ..</i>	89
III.3.4	Lo que refleja Rojo Amanecer..	91
III.4	"La Ley de Herodes" (1999)..	94
III.4.1	Acerca de Luis Estrada..	96
III.4.2	Análisis..	97
	<i>Tabla de Frecuencias..</i>	99
	<i>Interpretación de los datos..</i>	101
III.4.3	Contexto..	101
III.4.4	Lo que refleja La Ley de Herodes ..	103
III.5	"Conejo en la Luna" (2004)..	105
III.5.1	Acerca de Jorge Ramírez Suárez..	108
III.5.2	Análisis..	109
	<i>Tabla de Frecuencias..</i>	111
	<i>Interpretación de los datos..</i>	113
III.5.3	Contexto Social. ..	114
	<i>Contexto Inglaterra..</i>	117
	<i>Cuestiones con Inglaterra..</i>	117
III.5.4	Lo que refleja Conejo en la Luna. ..	118
CAPITULO IV		
	CONCLUSIÓN ..	124
	BIBLIOGRAFÍA..	132

INTRODUCCIÓN



LA VISIÓN DEL CINE MEXICANO COMO INTERPRETACIÓN DE LA REALIDAD POLÍTICA

INTRODUCCIÓN Cine Político

En nuestro país, al igual que en muchos otros, se da gran importancia al análisis político; donde expertos o estudiosos en la materia comentan, critican, debaten y proponen acerca de los sucesos políticos que se van originando. Así mismo, existen cineastas dedicados a denunciar, describir o bien a burlarse de la vida política en México.

En contraste, encontramos autores como el director cubano Tomás Gutiérrez Alea que no ve a nuestro país como escaparate del Cine Político. Esto debido a los pocos espacios cinematográficos y como el mismo lo afirma la poca producción de cine en México, además de la gran influencia del cine hollywoodense en nuestro país.

Partamos de la definición que plantea Claudia Ferrer en su curso “Los Géneros Cinematográficos” donde expone que el cine político “es el Cine que trata de temas, historias o personajes políticos desde una actitud comprometida, es decir, tomando partido sobre la ética o los valores ciudadanos afirmados o negados a través de los hechos narrados”. (FERRER; cap. 17: 2005)

De esta forma podemos describir al Cine Político como toda aquella producción cinematográfica en cuyo contenido se encuentra implícita o explícitamente una intencionalidad del autor por fortalecer el sentido crítico del espectador y así lograr que este se cuestione sobre la realidad que lo circunda promoviendo así una actitud menos pasiva en los individuos y, por ende, más participativa de los proceso político – sociales que transforman a la sociedad; en relación Héctor Freire afirma: “todo film es político, y un vívido recordatorio de la tensión existente entre la idea de drama y la de documento, entre el anticlímax y el carácter cuestionable del pasado, y la necesidad del director de adoptar una

determinada forma. El argumento esencial es que todo cine político constituye un acto de interpretación, como todo film histórico es una interpretación de la historia". (FREIRE; 1996)

Sin embargo, cuando se recurre a este tipo de cine con el propósito de lograr lo anteriormente mencionado, surge uno de los más grandes problemas que ha aquejado a los cineastas políticos, durante décadas: La censura. Darío Lavía en su ensayo "La Censura en el Cine", afirma que "en diversos países y épocas históricas, la Censura jugó un papel importantísimo, mucho más allá del de prohibir la exhibición de películas con temas tabú, sino el de adoctrinar a las masas. (LAVIA; 2003) De esta forma concebimos a la censura como una estrategia que prohíbe la exhibición de cualquier material que contenga alguna referencia vista como perjudicial para el gobierno, o que fomente la inquietud o descontento social, ya que "el cine es un excelente elemento de propaganda, y la Censura es una de las principales herramientas que regula el pensamiento de las masas". (IDEM)

A pesar de la censura, nuestro país es ejemplo de creación en cuanto a cine político se refiere. En el haber del cine mexicano, encontramos importantes títulos que llegan a recrear lo que políticamente se vive en nuestro país.

Además de cintas políticas, encontramos otro tipo de cine que dentro de su trama o narrativa, incluye elementos políticos, que posiblemente pasen desapercibidos por el público, representados desde una perspectiva distinta, pero con una importante carga ideológica detrás.

Es este tipo de cine la razón de ser de nuestro estudio, basándonos en el hecho de la existencia de este tipo de cintas, desde la llegada del cinematógrafo a nuestro país, casi a la par del inicio de la revolución.

Nuestra justificación radica en la censura del cine político en México, establecida en 1919 como medio de proteger la integridad nacional y bajo la

consigna de contrarrestar la imagen externa que había del país, que la revolución había dejado, esto, subordinando la nueva industria a sus necesidades y exigencias.

Otro aspecto importante es el hecho de que el cine, se va adecuando conforme al contexto social en el que se va desarrollando. De esta forma es importante conocer en qué está basado y cuál es la razón de ser del cine político en nuestro país, ya sea por simple expresión, crítica, reflejo de la realidad, ficción o entretenimiento.

El poder de difusión del cine puede provocar diversas reacciones y cuando estas reacciones son de temor, quienes lo padecen suelen convertirlo en imposiciones y censura si se tiene algún poder. Podríamos decir que anteriormente el peso de las arbitrariedades contra el cine fue mucho, sin embargo, actualmente se puede hablar de un cine que va encontrando nuevos espacios para la libertad de expresión; pero no explotados debido a la poca producción de cine político en nuestro país.

Aprovechando el inesperado tributo a la libertad, por décadas se han logrado ocultar argumentos valiosos, tanto en estética como ideología, sin embargo es importante conocer ***¿Cuáles son los elementos de nuestra realidad política - social que toma el cine mexicano para llevarlos a la pantalla?***

Debemos también tomar en cuenta, que a inicios de los setentas el gobierno estatizó a la industria por medio de una política en la que se animó a las instituciones con la generación de autores cinematográficos y la cultura fílmica en general; así como la creación de la Cinética Nacional, además de que el gobierno fuera el principal productor de películas en ese periodo.

Esta época dio lugar a obras características del cine mexicano como “Mecánica Nacional” (1971), “El Profeta Mimi” (1972), “El Castillo de la Pureza” (1972), “Canoa” (1975), “Las Poquianchis” (1976), entre otras muchas; todo bajo la supervisión y financiamiento del gobierno mexicano, por tanto nos

preguntamos ***¿en qué medida influyen las opiniones de los grupos de poder en los contenidos del cine en México?***

Otra cuestión es que actualmente México es un productor cinematográfico rezagado, en nuestro país se gasta más dinero produciendo telenovelas que cine y las pocas historias que tienen éxito son historias centralizadas; además de que en lugar de ver incentivos importantes para el séptimo arte, las compañías y patrocinadores prefieren apostar por series televisivas, a manera de otros países como Estados Unidos, en formato de cine. Algunas de las producciones más allegadas a tratar temas sociales y políticos aligeran los argumentos convirtiéndolos en dramas fantasiosos o bien comedias; entonces ***¿el cine mexicano refleja realmente la situación política y social de nuestro país?***

Si bien encontramos un sin fin de elementos para integrarlos a un buen guión cinematográfico en cuanto a política y sociedad, son pocos los ejemplos que hay de esto y nos limitamos a la burla y crítica cómica de estos sucesos, circunstancias o personajes, acostumbrándonos a la sátira social, donde nos reímos de lo malo que pasa en nuestro país, entonces ***¿por qué México no arriesga en cuanto al contenido del cine político?***

Claro que vemos una apertura que permite a los medios de comunicación hablar y hacer frente a los asuntos políticos que antes permanecían vetados para la opinión pública; hoy en día se puede hablar y escribir sobre los políticos, la burocracia y sus actos, pero continuamos riendo de lo que simplemente debería avergonzarnos y preguntarnos si realmente ***¿podemos identificarnos con la vida política y social exhibida por el cine mexicano?***

Partiendo de este planteamiento trataremos de resolver las dudas que surgieron mediante el planteamiento de investigación, así como de llegar a ciertos objetivos que establecemos a partir de nuestros cuestionamientos; los cuales son:

Determinar en que medida, influye el gobierno en cuanto al contenido del cine político en nuestro país, ya sea en cuanto a censura o apertura.

Establecer los elementos que el cine toma de la realidad social y política para plantearlos y presentarlos en la pantalla.

Conocer la tendencia e ideología manejada en el cine político de nuestro país.

Saber cuál es la visión que los cineastas tienen y han tenido respecto a los fenómenos sociales y políticos de México.

Para guiar nuestra investigación, es necesario proponer una o varias hipótesis, y que sean éstas las que rijan el estudio de manera que al final aclaremos nuestras conclusiones en caso de ser o no cumplidas.

Por lo tanto nuestras hipótesis son las siguientes:

Actualmente el gobierno tiene mayor apertura, en cuanto al contenido de las historias del cine mexicano facilitando la producción de Cine Político.

Por otro lado;

La censura que vivió el cine en épocas pasadas, no permitió el desarrollo del cine político en nuestro país, lo que lo dejó en una posición rezagada.

Aún así;

El cine político mexicano, desde sus inicios se ha esforzado por denunciar todos aquellos lamentables sucesos de la historia; al mismo tiempo que ejemplifica por medio de la ficción, circunstancias sociales y políticas cotidianas también ignoradas.

Por lo cual;

La tendencia del Cine Político en México, va encaminada a la reflexión y a la aportación intelectual de elementos a la lucha, contra la injusticia política y social, por lo que sus contenidos son reflejo de lo que se vive en nuestro país al momento de ser producido.

Ahora bien, para poder llegar a la resolución de las preguntas señaladas y a la comprobación de las hipótesis nos apoyaremos del método del Análisis de Contenido de Berelson (1912-1979); el cual se basa en la determinación y análisis de ciertas unidades, categorías y subcategorías escogidas previamente y las cuales se desprenden del universo de estudio.

Lo que se pretende con la utilización de este método de análisis es:

Describir las tendencias en el contenido de la comunicación

- Develar diferencias en el contenido de la comunicación.
- Comparar mensajes y niveles en la comunicación.
- Develar intenciones, apelaciones y características de comunicadores.
- Revelar actitudes, valores y creencias de personas, grupos o comunidades.

En cuanto a las categorías, utilizaremos las tres primeras de la siguiente lista propuesta por Berelson;

- 1.- De asunto o tópico, ¿de qué trata el mensaje?
- 2.- De dirección, la forma en que se trata el tema.
- 3.- De valores, aquí se indican los valores, intereses, metas, deseos o creencias revelados.

Este análisis se llevará a cabo mediante la observación y descripción de los datos obtenidos, apoyada por documentación bibliográfica y audiovisual.

Para enriquecer el análisis incluimos el contexto social y político en el que se desarrolla cada una de las cintas analizadas; del mismo modo la selección de cintas se da en base a los datos obtenidos en el capítulo II de este estudio y bajo el criterio del investigador.

Para entender un poco más acerca de lo que hablaremos en este trabajo; daremos un panorama general del mismo:

En el **Capítulo I** definimos al cine como medio de comunicación, mediante la explicación de cuatro controversias en las que se encuentra inmerso, las cuales son; *Cine como lenguaje*, *Cine como arte*, *La realidad desde la perspectiva cinematográfica*, y *la función social del cine o Cine y Sociedad*.

Esto con el propósito de conocer a que nos referimos cuando hablamos de realidad en el cine y su relación con la sociedad.

Por otra parte el **Capítulo II**, esta encaminado a dar una perspectiva histórica del Cine Político en México; lo cual nos será de gran utilidad en la selección de las películas, al igual que en los criterios de análisis y de conclusiones. También incluimos una breve reseña de lo que en el mundo se hace en relación con el Cine Político.

La metodología será presentada en el **Capítulo III** y partiendo de allí procedemos con el análisis de cada una de las cintas seleccionadas.

Por último las conclusiones y los resultados de las hipótesis antes planteadas serán presentadas en el **Capítulo IV**.

CAPÍTULO I

"EL CINE COMO MEDIO DE COMUNICACIÓN"

CAPITULO I

“EL CINE COMO MEDIO DE COMUNICACIÓN”

Cine, la fábrica de sueños, en la actualidad y desde hace muchos años un importante medio de comunicación adecuado para la transmisión de ideas, imágenes, fantasías; del mismo modo, reclamos o denuncias de lo que fue o lo que es.

De acuerdo con el productor Hernan Bustos, “El cine es un conjunto de técnicas reunidas para obtener por proyección luminosa la proyección de movimientos registrados fotográficamente”. (BUSTOS; 2007)

De tal forma que podemos definir al cine, como una narración de experiencias humanas creíbles, por medio de imágenes en movimiento; tal como lo describió Jean Epstein (1897 -1953) “este movimiento constituye justamente la primera calidad estética de las imágenes en la pantalla”. (IDEM)

El invento del cinematógrafo en el siglo XIX trajo consigo una nueva visión cultural; al mismo tiempo que mostraba imágenes cotidianas de las personas, entretenía al público que visitaba los sitios y carpas de exhibición.

Poco a poco los dueños de los aparatos de grabación y proyección de imágenes fueron descubriendo el potencial de dicho invento, contando diversas historias, incluyendo personajes ficticios y eventos imaginados que resultaron aún más atractivos.

Así, mientras la tecnología en el mundo evolucionaba, al cine se fueron agregando nuevos efectos visuales, dejó de ser mudo, el color en la pantalla se hizo presente hasta llegar a como lo conocemos actualmente.

Como bien sabemos la función principal del cine es entretener, y el proceso comunicativo de este se da a través de varios emisores, que son los creadores,

productores, directores, actores y todas las personas que intervienen en la realización de un filme; el canal son las diferentes cines alrededor del mundo o el lugar donde se exhiben dichas cintas; y los receptores son todas aquellas personas que acuden a las salas para apreciar la película.

En este caso de comunicación no existe interacción entre emisor y receptor, ya que el receptor se presenta como heterogéneo; no importa la edad, el sexo, el nivel socioeconómico, raza o religión. Por lo cual es de difícil retroalimentación.

Si bien, el público de este medio de comunicación es heterogéneo, debemos tomar en cuenta que no es un medio inmediato, sino que pasa un largo proceso antes de que una película pueda ser exhibida; contando también el hecho de que no todos tenemos acceso a él, ya sea por su ubicación o la inexistencia de salas en algunos lugares del mundo, así como los altos costos (por lo menos en nuestro país), que se cobran por entrar a una función. Aunque existen alternativas como televisión por paga o cinéticas gratuitas.

El cine como medio de comunicación, tiene impacto psicológico en su audiencia; llega a crear patrones de conducta en cuanto los gustos y preferencias, sobre todo en niños y adolescentes, llega a ser un factor persuasivo a imitar a ciertos estereotipos que vemos en la pantalla.

El avance tecnológico y la introducción de nuevas técnicas de producción, llevan al público a ser cada día más exigente con lo que se exhibe en la pantalla grande; así como a la pérdida de motivación intelectual, ya que este, es un medio de entretenimiento ofrecido del cual ya no tenemos que imaginar nada, sino que la historia ya está retratada en la pantalla.

Actualmente, gracias al cine podemos conocer, en plano de ficción nuestro pasado, adentrarnos en nuevas y diferentes culturas, así mismo nos da una vista del futuro, creado en la mente de otros.

El cine se ha llegado a considerar no sólo como un medio de comunicación que cumple con la función de entretener, sino que es considerado como una forma de percibir o mostrar la realidad, una forma de representación artística y como transmisor de ideologías. Lo cual da pie a varias controversias que trataremos de aclarar en este capítulo, para efectos de nuestro estudio.

Pierre Sortin, señala que el cine como medio de comunicación “constituye un conjunto social de producción cultural en donde la competencia, se admite debido a la formación social, subjetivamente insertada ante el lugar ocupado en el proceso de fabricación social en general y por la pertenencia al monopolio de la realización fílmica”. (SORTIN; 1997: 86)

El cine, desde sus orígenes, ha sido un medio de proyección de imágenes para el entretenimiento social. La manera en que el público se expone al medio cinematográfico es radicalmente distinta a la que usa para exponerse a los medios electrónicos. Asistir al cine es una actividad social que implica salir del hogar y exponerse conscientemente al medio. Escuchar la radio, o ver la televisión, son actividades que se llevan a cabo dentro del hogar, sin que la persona realice mucho esfuerzo para seleccionar el mensaje al cual exponerse.

De lo anterior se desprende que los mensajes transmitidos por radio y televisión son de una naturaleza diferente a los del cine. La radio y la televisión son medios que llegan directamente a los hogares del público; de ahí la necesidad social de establecer control sobre los contenidos de estos medios. El cine es una forma de expresión más libre en este sentido.

Cine como lenguaje, como reflejo de la realidad, cine como arte y la función social de este medio de comunicación, son las cuatro controversias de las que hablaremos a continuación.

I.1 El cine como lenguaje.

Para afirmar que el cine es un lenguaje en sí mismo, se deben tomar en consideración varios aspectos de por qué lo es y los elementos que pueden conformar al mismo. María de los Ángeles Martínez, Profesora en el área de Comunicación Audiovisual de la Universidad Católica San Antonio de Murcia España, en su artículo “Cine y Comunicación Intercultural”, señala que “El nacimiento de un lenguaje audiovisual surge del conocimiento de que la cámara no corresponde a la realidad. Los avances técnicos como la introducción del sonoro y el color, los movimientos de cámara y otros elementos, parecían acercar más el cine a la reproducción fiel de la realidad. Sin embargo, la cámara seguía sin sustituir a la visión humana”. (MARTÍNEZ; No. 37: 2004)

Si tomamos en cuenta que “el lenguaje es supuesto como tal si otorga significado a objetos o textos, expresa sentimientos o ideas y comunica informaciones”; el audiovisual surge completamente como tal, ya que significa, expresa y comunica. (CASSETTI y DI CHIO: 1994: 65)

El cine cuenta con varias unidades que constituyen el lenguaje audiovisual como:

- La luz; que nos permite percibir las imágenes.
- El movimiento; que da continuidad a una historia narrada
- La historia narrativa, lo que se cuenta.
- La imagen, que constituye el material básico del lenguaje cinematográfico.
- El tiempo, en que suceden los eventos que se narran.
- El espacio, donde se llevan a cabo los eventos que se narran.

La principal arma del cine como lenguaje, es su historia narrativa, esta puede ser real (anecdótica), novelada, histórica o ficticia. Puede proceder de fuentes diversas y requiere para ser creíble de elementos realistas, aun siendo ficticia. Del mismo modo debe tener un objetivo de comunicación y de un público blanco conocido como target.

La narrativa es aquella capacidad de cualquier ser humano de comunicar y compartir sus experiencias por medio del lenguaje hablado y gestual, procede de la tradición oral y su heredero máximo es el cine.

La imagen fílmica es realista o está dotada de apariencias de la realidad, y para ser realista requiere de movimiento, de color (incluye blanco y negro) y de sonido.

El sonido es componente importante para la credibilidad de la imagen, ya que entre mas realista sea el sonido más realista será la imagen.

En el lenguaje audiovisual el tiempo en el que se narra la historia es determinante en cuanto a su recepción, el espectador “siente” que el film fue desde “breve” a “muy largo” en función del ritmo.

En su ritmo natural o tiempo real, los eventos son similares a la vida real. El ritmo puede ser quebrado lógico comprimido, en este caso los eventos son cortos y avanzan en el tiempo comprimiendo la historia abarcando varios meses o años.

Al contrario del ritmo expandido, en el que se da un evento breve que se expande para mostrar detalles específicos.

En el lenguaje cinematográfico se incluyen los personajes que pueden ser individuos de cualquier edad, especie, o condición (personajes animados, animales humanizados, fantásticos, etc.).

El lugar físico donde suceden los acontecimientos, real o ficticio, debe ser creíble, este es indispensable para una buena comunicación de los sucesos al igual que el espacio de proyección que influye en la percepción y en la que sus límites son los cuatro lados de la pantalla.

Así, nacen las formas narrativas de representación. “Tras un primer proceso de aprendizaje, el espectador decodifica el mensaje, acepta que la cámara es él

mismo convertido en observador mágico que se coloca en cada momento en el punto de vista más interesante, basándose en la naturalidad y la convención para entrar en ese nuevo mundo que se propone desde la pantalla.” (MARTÍNEZ; No. 37: 2004)

También encontramos que “el lenguaje audiovisual se presenta como una articulación artificiosa de imágenes y sonidos basada en la convención, cuyas unidades significativas mínimas no tienen significado totalmente estable y universal”.

(MARCEL: 1996: 22)

Por lo tanto, el cine no es un código establecido, ni cumple con las reglas establecidas como ocurre con otro tipo de lenguajes, lo que da posibilidad de creación y experimentación dentro de su producción y proyección a una audiencia.

De igual forma, el cine como un lenguaje flexible permite la existencia de diferentes géneros y subgéneros con diferentes características y particularidades, que bien se combinan para enriquecer la historia que se relata; estos son:

Acción y aventura	Drama	Del Oeste /Western
Animación	Policíaca	Documentales
Artes marciales	Erótico	Terror
Bélico	Histórico	Intriga / thriller
Ciencia ficción y fantasía	Infantil	Comedia
Dibujos animados	Musical	Religioso

Social y político (en el cual basamos este estudio).

I.2 El cine como arte.

Es importante, antes de hablar del cine como un arte, el definir ¿Qué es el arte?; no ha sido un proceso fácil el definirlo, muchos de sus conceptos o significados varían según época y cultura, así mismo surge por motivos diferentes y satisface distintas necesidades.

Para ejemplificar distintas concepciones de arte, encontramos las siguientes teorías:

- 1) El arte sirve para descubrir, identificar, describir y fijar nuestras experiencias, nuestra realidad interior. *Stanislaw Witkiewicz (1851 - 915)*
- 2) El arte es aquello que representa lo que hay eterno en el mundo *Przybyszewski (1826 – 1927)*
- 3) El arte es el modo de aprehender aquello que de otro modo es imposible captar, que excede de la experiencia humana. *August Zamoyski (1893 - 1970)*
- 4) El arte es la libertad del genio. *Adolf Loos (1870- 1933)*

Así podemos tomar muchos más conceptos acerca del arte, sin embargo, trataremos de manejarlo desde el sentido de la realidad y la estética; por tanto entenderemos al arte según la definición de Francisco Ayala que expone es: **“El proceso espiritual, que consiste en desprender de la realidad una apariencia orientada por la brújula del sentido estético”** (AYALA: 1996: 13)

Se conoce como artes mayores a la arquitectura, la pintura, la escultura, la música, la poesía, la danza y el teatro.

El cine ha alcanzado el reconocimiento al ser catalogado como el séptimo arte; en el cual se logra integrar a las otras disciplinas artísticas, de modo que siendo resultado de ellas, su origen puede llegar a confundirse con el de las demás. “El cine es el único arte profano” afirma Jean D’yoivre en su estudios “El Cine, Redentor de la Realidad” (D`YVOIRE; 1960: 21, 36)

En la década de los ochentas se empieza a entender al cine como una forma de ampliar los horizontes, aún existiendo una ambigua relación entre su real objetivo y su imagen fílmica; siendo esta una característica fundamental de expresión cinematográfica. Entendido que la "imagen reproduce lo real; en un segundo paso, eventualmente, afecta nuestros sentimientos y, en un tercer nivel y siempre de manera facultativa, toma un significado ideológico y moral" (MARCEL: 1996: 34)

A medida que el cine se va desarrollando para dejar de ser una técnica y convertirse en instrumento artístico, "descubre y conquista nuevas categorías de síntesis, hasta llegar a su estado actual" (REVUELTAS: 1965:11)

Las imágenes en el cine pueden ser tomadas en un sentido abstracto y general; una forma de representar el conocimiento, desde este punto de vista estético no sería diferente a la imagen poética, a la pintura o a la novela. Como el mismo José Revueltas comenta: "La yuxtaposición de imágenes y términos espaciales que la poesía usa, no es diferente a la que aplica el cinematógrafo" (REVUELTAS; 1996: 13).

Por lo tanto unos versos poéticos pueden ser representados cinematográficamente, dando por resultado una reducción simplista de la imagen poética a términos literales. Ante esto el cine puede considerarse arte ya que del mismo modo, el cine tiene la posibilidad de recrear una pintura.

Uno de los elementos más importantes en la creación cinematográfica es la fotografía; En décadas pasadas se establecía una barrera entre la denominada fotografía fija y fotografía en movimiento, artísticamente la barrera se rompía al observar como una fotografía fija puede representar movimiento, de la misma forma que una fotografía cinematográfica puede mostrar quietud.

Hoy en día la fotografía en el cine llega a ser determinante para considerar un film como una obra de arte.

El cine tiene la ventaja de poder transmitir casi cualquier cosa que se pueda imaginar. El cine comercial ha desvirtuado ante los ojos de muchos su contenido artístico; aún así, existen cineastas independientes que luchan por cambiar este concepto del cine anglosajón que vende.

Novelas de autores reconocidos o biografías de personajes famosos, han sido temas importantes para hacer cine, unos resultan verdaderas muestras de arte cinematográfica, mientras que otras se valen de la popularidad de actores reconocidos para obtener éxito y cuantiosas ganancias.

Aún con todo esto el cine es una forma de expresión artística que tiene muchas oportunidades y alcances para ser un medio de comunicación que perdurará por muchas décadas más e incluso rebasa cualquier expectativa.

“El cine como arte es una utilidad, como elemento ornamental o recreativo, a la vez un valor como instrumento de medición de belleza de las formas visibles”
(D'YVOIRE; 1960: 21, 36)

A pesar de que existen autores que afirman que el arte muere a través del tiempo y que la misma cultura es la causante de su muerte, sobretodo por los productos comerciales; aún existen autores y artistas dedicados a hacer verdaderos filmes de arte, aclamados y aplaudidos por la audiencia que gusta de ellos.

I.3 La realidad desde la perspectiva cinematográfica

Como ya se mencionó anteriormente; El cine es un arte y un medio de comunicación que desde sus orígenes se ha preocupado por captar todo aquello que circunda al hombre y a las distintas sociedades que conforman el mundo en el cual habitamos, ofreciéndonos un reflejo de la realidad en distintos tiempos, lugares y circunstancias.

Desde sus inicios y sobre todo a finales del siglo XIX, la atracción inicial del público por el invento del cinematógrafo llevó a los pioneros del medio a centrar sus esfuerzos esencialmente en el registro de “vistas” de la realidad. El nuevo invento demostraba la posibilidad de una reproducción realista; “se revelaba como el más fiel e imparcial narrador y testigo de lo que aconteciera frente a su lente”. (GUBERT; 1989)

A México, el fenómeno llegó con tal fuerza que las carpas se llenaban para ver las vistas que los cinematógrafos tomaban. Las tomas eran tan sencillas que sólo mostraban aspectos cotidianos de la vida social; pero con el paso del tiempo este aparato fue utilizado para nuevos fines.

En la época del porfirismo las vistas narraban cronológicamente las giras del presidente Díaz, estas, sin los aspectos del recorrido, se limitaban a escenas de la entrada presidencial a las ciudades que visitaba.

El cinematógrafo jugó un papel muy importante en la etapa revolucionaria del país; gracias a él podemos captar imágenes de las batallas entre gobierno y revolucionarios, conocer de forma real los aspectos culturales y la forma de vida de esos años.

El cine nacional se caracterizó siempre por mostrar la realidad inmediata, sin importar el argumento, lo que se pretendía era mostrar la realidad de los hechos. (REYES: 1984:23)

Pronto se descubrió el potencial social que el cinematógrafo tenía, siendo aprovechado por los políticos y revolucionarios. Cuando vemos las vistas de las entradas de los presidentes o caudillos encontramos la tendencia a favorecer al protagonista de estas cintas; siempre el narrador, enaltecía a estos personajes; no importando si este fuese liberal o conservador, se hablaba bien de él por ser el líder de la nación.

Esto nos lleva a pensar en la controversia respecto a la veracidad de las vistas; sin embargo, las imágenes no mienten, ya que lo que se reproducía en la pantalla realmente sucedía en ese tiempo y no eran actores interpretando un personaje ficticio.

Con el paso del tiempo los dueños de los cinematógrafos, empezaron a interesarse en contar sus propias historias y reproducirlas en la pantalla, entonces comenzaron a integrarse múltiples roles para lograr nuevas producciones, ahora ya producto de la imaginación de unos y no como reflejo del acontecer social.

Actualmente, existen diversas producciones basadas en hechos reales, en las cuales se tiende a agregar elementos ficticios, ya sea en cuanto a personajes, escenarios o dentro de la misma narración.

El cine ha dejado de ser un medio inmediato que reproduce la realidad de lo que acontece a nuestro alrededor. Sin embargo, aun puede ser tomado como una ventana al mundo y a la realidad de otros, ya que gracias al cine conocemos otras culturas y contextos sociales de países diferentes al nuestro.

Contar una historia real para la pantalla grande, es adentrarse a la realidad de otros, aún cuando esta contenga hechos ficticios.

Así como podemos conocer como vivieron los revolucionarios; tenemos acceso a los acontecimientos del viejo continente, vistas de la Primera y la Segunda Guerra Mundial; obtenemos información de lo que se vivió en los campos de concentración, al igual que muchas historias sobre héroes, reales o inventados de nuestro país vecino del norte, en un contexto real.

Lo más cercano a la realidad que podemos encontrar en nuestros días son las cintas documentales, ya que por regla en ellas no puede incluirse ningún elemento imaginado.

“A lo largo de la historia, popularmente se ha establecido que existe un cine de ficción construido a partir de la imaginación de un creador y otro cine fundamentado en la captura de una realidad determinada (documental)”. (YAÑEZ; 2004)

Manuel Yañez comenta en su artículo sobre “El derrumbe de la frontera entre el documental y ficción” que el cine es el arte más cercano a la realidad debido a su naturaleza fotográfica. Además de que está inevitablemente ligado a los cambios sociales, compartiendo “las dudas y confusiones de un mundo poblado por imágenes cuyas formas de poder (económico y político) han transformado su naturaleza hasta convertirla en parte esencial de la realidad en la que vivimos”.

El cine comercial ha dado muestra de cómo contar hechos reales a la sociedad, hechos documentados que sirven para contar historias que pasaron o pudieron suceder y que un cinematógrafo no captó:

Películas, épicas como las historias de gladiadores, emperadores romanos, Cleopatra, la vida de artistas como Shakespeare, la colonización, hasta la vida de Jesucristo; al igual, sucesos que llevaron a la modernización del mundo y otros de importancia político – social, como guerras, revoluciones, terrorismo, la muerte de presidentes como JFK, la vida rural y urbana de diferentes partes del mundo.

Para que lo visto en la pantalla sea creíble se requiere una buena historia, además el aislamiento sensorial del espectador; oscuridad del entorno, aislamiento acústico y comodidad física; al cumplirse estas características el espectador se siente partícipe del filme lo que propicia que la película parezca real.

En fin, el cine es una forma de reflejar realidad pasada, presente y futura, vista y expresada desde un creador o director cinematográfico.

I.4 Cine y Sociedad (Función social del cine)

El cine desde sus inicios fue todo un fenómeno social, el público disfrutaba el pasar sus ratos de ocio viendo escenas de la vida real. Al evolucionar el cine, el público fue evolucionando con él.

La fantasía, el sonido y el color conquistaron a toda la audiencia.

El cine era el escaparate perfecto para todo aquel actor que deseara ser famoso.

El público comenzó poco a poco a identificarse con los personajes y las historias, en pocas palabras, a sentirse parte de sus películas favoritas.

Al igual que todos los medios de comunicación, el cine cumple con su función social, en este caso la más importante es entretener; sin embargo, ocurre que el cine también puede cumplir con otras funciones, comunicar, informar y por que no, hasta educar.

Aquí es donde entra toda la variedad y géneros que el cine desarrolla. Como ya lo habíamos comentado anteriormente, el ambiente ideal para disfrutar una cinta cinematográfica, es enajenando a la audiencia.

El cine tiene la capacidad de servir a su audiencia cubriendo determinadas necesidades. Por lo cual, hoy en día se habla de una sociedad cinéfila, (claro en los lugares donde se tiene acceso a este medio). Esta sociedad acude con una determinada frecuencia a las salas de proyección, en busca de alternativas para pasar un rato agradable.

Para la diversidad de género, edad y gustos siempre hay una cinta que satisface este deseo de, drama, acción, miedo, suspenso, comedia, y muchos más que actualmente tienden a combinarse creando nuevos subgéneros.

En ocasiones el público se crea una gran expectativa por cintas de próximo estreno, muchas veces creado por los mismos realizadores del filme utilizando otros medios de comunicación.

La audiencia reacciona según la moda, existen películas que hubiesen sido todo un éxito de haber aparecido hace algunos años, y otras que parecieran tan adelantadas a su época que hace elevar las expectativas de la sociedad para próximas cintas.

La “publicity” en el cine, entendida con publicidad no buscada es otro factor que mueve a la sociedad. La tendencia está en que entre más polémica cause una cinta más probable será la obtención de una buena taquilla. No importa que tal mala u ofensiva pueda ser, la sociedad puede ser morbosa (en distintos aspectos) y gusta de lo que causa escándalo.

Existen películas con grandes características para ser éxitos taquilleros, que desgraciadamente con su publicidad no logran persuadir al espectador a que asistan a las salas.

El imperialismo cultural que existe en nuestro País, es un factor determinante para el cine nacional; ya que las salas están invadidas de cine extranjero, principalmente producciones de Hoolywood; a pesar de que por ley existen espacios destinados a la exhibición de cintas nacionales, la respuesta del

público no siempre es favorable debido a la idea equivocada de que un filme mexicano equivale a mala calidad cinematográfica.

Muchos de los temas que se tocan en el cine actual tienden a ser vanos, y el cine considerado de arte llega a ser ignorado por las masas dejando en primer lugar al cine de comedia estadounidense.

El cine en nuestro país significa un reto no solo tecnológico y monetario, sino también un reto social, mientras que en otros países y sobretodo en Estados Unidos cine es igual a una máquina de hacer dinero, nombrada por los críticos la “industria capitalista del espectáculo”.

Años atrás el cine era un poderoso instrumento de comunicación gracias al cual la sociedad se enteraba del acontecer mundial, tal y como sucedían las cosas, al cambiar casi completamente a ser un medio de entretenimiento; los noticieros en televisión tomaron esa tarea.

Los cineastas deben tener en cuenta el poder tan grande que tienen en la sociedad, la cultura anglosajona a través del cine marca tendencias y modas, y crea una enajenación no solo al momento de estar frente a la pantalla, sino que el público quiere vivir lo que ve en las salas audiovisuales.

Durante años, cineastas preocupados por los contenidos que se muestran a la sociedad, y por los problemas que aquejan al mundo, han intentado mostrar en la pantalla historias sobre conflictos políticos y sociales.

La sociedad, rara vez actúa favorablemente frente a estas cintas, y cuando la respuesta de las personas puede llegar a ser de crítica social o política, aparece la temida “Censura”.

El hombre como ser social adapta su entorno buscando poder habitar en él, los medios de comunicación son una forma de representar el medio adaptado al hombre; el cine al igual que otros medios ha trascendido gracias a las innovaciones y se ha quedado en el gusto de la sociedad por su difusión.

De esta forma consideramos al cine como un “elemento universal”, sobre todo en el plano social. (D`YVOIRE; 1960: 21, 36)

El escritor Héctor J. Freire señala de una conveniencia al hablar de los cineastas no solo como artistas, sino también como historiadores o políticos; y señala: “El poder de un film, consiste en que da al espectador la sensación de que está siendo testigo ocular de los acontecimientos, peor, ése es también el peligro que conlleva este arte, pues dicha sensación es ilusoria”. (FREIRE; 1996)

Algo muy importante acerca de la responsabilidad social del cine, es precisamente el papel significativo que juega en los acontecimientos sociales y políticos del mundo. Así el cine político, refleja un cuerpo de historias dentro de un lugar y tiempo determinado; el cual puede servir a la sociedad de muchas formas; ya sea como forma de concienciar respecto a un hecho político – social importante, o bien como denuncia o reclamo al gobierno y al poder. Y esto es precisamente lo que analizaremos en nuestro estudio.

Ahora que ya definimos al cine como un medio de comunicación y las controversias que se plantean alrededor de él; nos basaremos en la perspectiva de la realidad vista desde el cine y su función social; lo cual nos lleva a buscar elementos que nos permitan conocer la historia del cine en estos dos aspectos.

Para este estudio, nos limitaremos al cine mexicano, centrándonos en el efecto político y social del mismo.

CAPÍTULO II

"CINE DE CONTENIDO POLÍTICO EN MÉXICO"

CAPITULO II

CINE DE CONTENIDO POLÍTICO EN MÉXICO

Como ya vimos en el capítulo anterior; el cine tiene una importante labor en la transmisión de la realidad como parte de su responsabilidad social.

Por lo tanto basaremos el presente capítulo en presentar hechos y acontecimientos importantes en la vida del cine mexicano; que nos ayuden a comprender los contenidos que encontramos en el cine político; de tal forma que este capítulo sea de carácter histórico como complemento del contexto de las cintas por analizar.

De la misma forma buscaremos elementos que nos sirvan como guía en el criterio de estudio.

Comenzaremos por centrarnos en la evolución de las formas y contenidos del cine mexicano, en especial aquel que narre acontecimientos políticos y sociales.

Para esto nos apoyaremos en los compendios realizados por Maximiliano Maza y por el IMCINE en textos que hablan de la historia de 100 años de cine en México.

En los primeros años del cine, la fascinación inicial del público por el invento llevó a los pioneros del medio a centrar sus esfuerzos fundamentalmente en el registro de las vistas de la realidad.

Al correr de los años de la historia del cine en México, muchos cineastas, se han preocupado por seguir reflejando a su manera esa realidad política y social; muchos con la sola intención de hacer un cine diferente, otros encontraron que el cine puede ser un arma viable en la lucha por sus ideales.

Los contenidos en el cine han evolucionado a la par de la historia; desde la revolución, pasando por conflictos importantes como las represiones a obreros y estudiantes; así como los conflictos políticos actuales, principalmente la corrupción. Estos se plasman de distinta manera por cineastas de muchos países, México a pesar de la censura y de la poca producción cinematográfica, también forma parte del movimiento.

II.1 La llegada del cinematógrafo a México

“El cinematógrafo Lumière continúa exhibiéndose con un éxito grande y merecido. Aquellos metros de blanco lienzo se animan al galope de la proyección luminosa con una vida intensa, sorprendente y prodigiosa. El primer sentimiento que ese espectáculo sugiere es la superstición y el fanatismo: se busca vivamente al Nostradamus de la negra túnica...”
Reyes Maza

Antes que nada es importante hablar acerca de la llegada de este maravilloso invento a nuestro país y de las condiciones en las que se da. Para dar un panorama más preciso de cómo fue recibido el invento en México nos basaremos en el estudio realizado por Aurelio de los Reyes, “Los Orígenes del Cine en México (1896 – 1900)”.

Gabriel Viere representante de los hermanos Lumiere fue el responsable de presentar el cinematógrafo en México, su llegada fue todo un éxito, su primera presentación se dio el 6 de agosto de 1896 en el Castillo de Chapultepec ante la presencia del entonces presidente de la República, el general Porfirio Díaz.

“Los asistentes a esta primera sesión serían unas veinte personas (...) La exhibición se inició a temprana hora, pero según parece, a ruegos de los espectadores se prolongó hasta la una de la madrugada. El general Díaz y su familia quedaron tan complacidos, que no pusieron ninguna objeción a ser retratados, y organizaron una segunda sesión para ver las películas tomadas”.
(REYES; 1984: 179)

Previo a la primera exhibición “el miércoles 5 de Agosto de 1896 anunciaba El Nacional la próxima exhibición de un aparato óptico llamado cinematógrafo Lumière, invento que había sido recibido con beneplácito por los principales estadistas europeos” (REYES; 1984: 40) A partir de ese momento, la presencia del cine en México fue en ascenso. Gabriel Viere abrió una sala de exhibición cinematográfica en el entresuelo de la Droguería Plateros. Oficialmente la primera función que se dio al público fue el 27 de agosto de 1896, aunque con anterioridad se dio una función para dar a conocer el maravilloso invento a la prensa. En esta primera función para el público el programa estuvo compuesto de veintiséis vistas con temas variados, iniciando con una película que mostraba al presidente Díaz paseando a caballo por el bosque de Chapultepec. (REYES; 1984: 180)

La respuesta del público fue única e hizo posible que las funciones de cine se convirtieran en una experiencia cotidiana en la capital del país. En Guadalajara, el público prefirió el cinematógrafo de los Lumière porque ofrecía más calidad y variedad en sus cintas, al utilizar el vitascopio, invento de Tomás Álva Edison.

Para 1897 el empresario Ignacio Aguirre compró el cinematógrafo y Gabriel Viere al lado de su socio Ferdinand Bon Bernard, dejaron el país, quedando este como el primer exhibidor mexicano. Para noviembre de ese año Aguirre inició un recorrido por la provincia iniciando con la ciudad de Puebla.

Al igual que Aguirre, otros hombres de negocios llevaron el cine a varias ciudades del país, con lo que fueron abriendo camino a un arte que se convertiría en una prolífica industria.

“Las salas de exhibición que se abrieron con posterioridad se ubicaron en lugares más o menos cercanos uno del otro. (...) Todo parecía vaticinar que el cinematógrafo sería una diversión verdaderamente destinada a un reducido núcleo de la sociedad mexicana”. (REYES; 1984: 84) Sin embargo, algunos otros empresarios comenzaron a solicitar permisos para levantar carpas en diferentes plazas y plazuelas de manera que otros públicos pudieran presenciar

el tan afamado invento; “Los cinematógrafos parece que se reproducían por generación espontánea”. (REYES; 1984: 86)

Para muchos el efecto en la sociedad era de verdad positivo, al grado de pretender que gracias al cinematógrafo el alcoholismo había disminuido; “Cuando hay espectáculos, decía la crónica, la afluencia a las cantinas del rumbo disminuye mucho (...)” (REYES; 1984: 89)

El cine mexicano se dio a la tarea de representar la realidad de acuerdo con las corrientes ideológicas dominantes. El positivismo veía en el cinematógrafo a un instrumento neutro, capaz de captar y presentar la realidad, tal y como era, por lo que el cine fue considerado como una herramienta capaz de transformar la educación y la ciencia.

II.2 El cine y la revolución mexicana

**“No creo en el cine revolucionario, creo firmemente en la Revolución.
Aquello del Che con el escritor conflictuado viene muy bien al caso:
‘Comandante’, le dijo el intelectual, ‘soy escritor’
¿Qué puedo hacer por la Revolución?’
Che: ‘Soy Médico’...”**

**(Raymundo Glezer, carta al cineclubista mexicano
Carlos Hoyos, 15 de septiembre de 1971)**

La Revolución Mexicana, es un tema históricamente abordado por el cine, nacional e internacional, desde las producciones estadounidenses, a manera de noticias filmadas, documentales o ficción, captados en el momento mismo de la batalla, hasta los melodramas rancheros de los años cuarenta realizados por directores mexicanos.

Nuestra Revolución, fue el primer acontecimiento filmado completamente; impuso un estilo, en cuanto a la documentación de los sucesos; contribuyendo al desarrollo del cine en nuestro país, e influencio por circunstancias cronológicas, la documentación de la primera guerra mundial iniciada cuatro

años después. Ya que: “Nunca antes un evento de tal magnitud había sido registrado en movimiento” (MAZA; 1996).

“La vertiente documental y realista fue, por razones claras, la principal manifestación del cine mexicano de la Revolución. Aunque el cine de ficción comenzaba a popularizarse en Europa y Norteamérica, el conflicto armado mexicano constituyó la principal programación de las salas de cine nacionales entre 1910 y 1917.” (IDEM) Cumpliendo con la función que realizan actualmente y desde hace muchos años los noticieros televisivos.

Lo que interesaba al público de estos filmes era su valor noticioso, como una forma de confirmar y dar sentido al cúmulo de informaciones imprecisas, contradictorias e insuficientes, producto de un conflicto armado complejo y largo.

Maximiliano Maza expone que “Los cineastas de la Revolución procuraban mostrar una visión objetiva de los hechos. Para no tomar partido, los camarógrafos filmaban los preparativos de ambos bandos, hacían converger la acción en la batalla y, en muchos casos, no daban noticia del resultado de ésta.” Esto lo hacían para crear mayor incertidumbre en cuanto al curso de los acontecimientos. (IDEM)

Sin embargo, en muchos casos, los ejércitos contendientes tenían su propio camarógrafo. Los hermanos Alva siguieron a Madero, mientras que Jesús H. Abitia acompañaba a la División del Norte y filmaba los acontecimientos desde el punto de vista de los ejércitos de Álvaro Obregón y Venustiano Carranza. De igual forma, existe la creencia de que Pancho Villa contaba con sus propios camarógrafos norteamericanos, y que incluso llegó a "coreografiar" la Batalla de Celaya (1915) en función de la cámara de cine. Lo cual nos hace suponer que cada cineasta de la época buscaba con sus vistas hacer favorecer al bando para el que era contratado.

Repasemos un poco de historia:

Con el triunfo de la facción constitucionalista sobre los ejércitos campesinos populares comandados por Francisco Villa y Emiliano Zapata, el nuevo estado se planteó la necesidad de modernizar al país a toda costa; gracias a ello, los realizadores mexicanos pudieron aspirar a convertir el cine en una floreciente industria a la manera de Hollywood o de Europa. Sin embargo, el tema revolucionario ya había sido explotado por el cine extranjero y el gobierno decidió subordinar la nueva industria a sus necesidades y exigencias, prueba de ello es que en 1919, para contrarrestar la imagen externa que había del país, se estableció la censura como medio de proteger la integridad nacional. (MAZA; 1996)

Al término de la Revolución, salvo por la producción de documentales y noticiarios propagandísticos, durante la década de los veinte y los primeros años treinta, asegurado el poder de los sonorenses comandados por Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles, el cine nacional procura ocuparse lo menos posible de aspectos políticos que revelan las contradicciones del estado emanado de la Revolución.

El levantamiento de la fracción huertista, la rebelión cristera, las luchas antirreeleccionistas de Francisco R. Serrano y Arnulfo R. Gómez (que desembocan en la muerte de ambos líderes), el movimiento vasconcelista o los conflictos del periodo del "Maximato Callista", resultan temas prohibidos en las pantallas o, cuando mucho, aparecen en términos fílmicos, desde la perspectiva oficial de cada momento.

La excepción tal vez fue el documental "Historia de la persecución religiosa en México" (1929), realizado desde una óptica que simpatizaba con las demandas y luchas de la Liga de la defensa de la libertad religiosa y de su brazo armado, el ejército cristero.

Sin embargo, tendrían que pasar muchos años para que el cine mexicano se atreviera a mostrar las vicisitudes y características de los regímenes postrevolucionarios.

En 1940 y en el contexto de la campaña almazanista, Fernando de Fuentes (1884 -1958), el extraordinario realizador de “El prisionero 13” (1933), “El compadre Mendoza” (1933) y “Vámonos con Pancho Villa” (1935) —esta última censurada por el gobierno cardenista—, filma “El jefe Máximo”, elocuente sátira contra el maximato ejercido por Calles a través del Partido Nacional Revolucionario (PNR), convertido por Cárdenas en Partido de la Revolución Mexicana (PRM).

Aún con esos antecedentes, tendrían que transcurrir otras dos décadas para que Julio Bracho (1909 – 1978) llevara a la pantalla su versión fílmica de la polémica novela de Martín Luis Guzmán, **“La sombra del caudillo” (1960)**; Filme que durante régimen de Adolfo López Mateos, ex-militante vasconcelista, y a iniciativa de las altas esferas militares encabezadas por el General Agustín Olachea, la cinta fue prohibida hasta convertirse en “La obra maldita del cine mexicano” y la censura ejercida contra ella sería levantada hasta treinta años después. (MAZA; 1996)

La novela, publicada por primera vez en 1929 en Madrid, donde estaba desterrado su autor, fue prohibida a su vez durante algunos años en México, pues sus personajes resultaban fácilmente identificables con políticos reales: El caudillo es Álvaro Obregón; Jiménez, Plutarco Elías Calles; Aguirre, una mezcla entre Adolfo de la Huerta y del General Francisco Serrano, asesinado junto con sus partidarios en Huitzilac, en 1927.

La crítica al caudillismo postrevolucionario, implícita en la novela de Guzmán, se convirtió, en manos de Bracho (1909 – 1978), “en un serio cuestionamiento a los principios autoritarios del sistema político mexicano en su conjunto, lo cual explica, más no justifica, la prohibición del mencionado filme, auténtico clásico de nuestra cinematografía”. (MAZA; 1996) En la secuencia final de La sombra

del caudillo su realizador pudo plasmar, con la contundencia requerida, una interpretación de la matanza de Huitzilac, Morelos, en la que Francisco R. Serrano y un grupo de simpatizantes perdieron la vida en una forma por demás trágica. (IDEM)

Los obstáculos oficiales para la exhibición de esta película, impactaron de manera negativa en el ánimo de productores y cineastas, quienes a partir de 1970 comenzarían un lento pero irreversible proceso de distensión. En contraste, favoreció la realización de películas como: “De todos modos Juan te llamas” (1975) de Marcela Durán, “La guerra santa” (1977) de Taboada, o “A paso de cojo” (1978) de Luis Alcoriza. En ellas se plantearon, con mayor o menor fortuna, diversos aspectos de la rebelión cristera y de su contexto sociopolítico.

De acuerdo con Maximiliano Maza, “Debido a varias causas (entre ellas la profunda crisis de la industria), el cine mexicano de las últimas dos décadas, por lo general, no ha vuelto a plantear una reflexión seria en torno a la Revolución Mexicana y al periodo postrevolucionario. Cabe esperar, que las actuales circunstancias motiven nuevos planteamientos cinematográficos sobre estas etapas cruciales y determinantes de nuestra historia”. (MAZA, 1996)

Por todo lo anterior, y para efectos de nuestro estudio sobre este fenómeno político-cinematográfico analizaremos “La Sombra del Caudillo”; cinta que representa un momento importante en la historia postrevolucionaria del país, la cual fue dirigida bajo un contexto de cambio político social de 1960 y que sin embargo no fue exhibida en México, sino hasta 1990, bajo el sexenio de Carlos Salinas de Gortari; tras un veto militar de treinta años, a causa del tema del “caudillismo” que fue un fenómeno a nivel Latinoamericano por muchos años.

II. 3 El nacionalismo cinematográfico

“Lo que constituye una nación no es hablar una misma lengua o pertenecer a un mismo grupo etnográfico, es haber hecho muchas cosas en el pasado y querer hacerlas aún por el porvenir”.
Ernest Renan.

Entendiendo al nacionalismo como una doctrina filosófica política que protege los valores fundamentales, el bienestar, la preservación de los rasgos de identidad, la independencia en todos los órdenes y la gloria de una propia nación, una sociedad o un territorio en particular. Describiremos al nacionalismo mexicano como el efecto del enaltecer la cultura y al mexicano como persona ante el mundo, con el fin de quitar la imagen fabricada que otros países tienen sobre el país y su cultura.

Como lo menciona Silvia Casillas, “La historia del cine mexicano es en parte, la historia de la cultura de nuestro país, la búsqueda de la identidad, la construcción y reconstrucción nacional, la difusión interna y externa, el deseo de tener un lugar propio y sobre todo autonomía.” (CASILLAS; 1997)

A continuación, presentaremos lo que durante un tiempo se realizó en el cine mexicano, precisamente con el fin de exaltar el folklor y nacionalismo que ha caracterizado a los mexicanos, representado por charros y canciones e historias dedicadas a limpiar la imagen de México que la revolución dejó ante el mundo, y la cual fue gastada por los cineastas extranjeros.

Entre 1930 y 1932, Eisenstein estuvo en México con el fin de filmar una película que sería un vasto fresco sobre el país: ¡Que viva México! (GARCÍA; 1986: 95). El cineasta ruso venía patrocinado por algunos intelectuales norteamericanos de izquierda, y había estado en Hollywood donde no pudo realizar ningún filme. (IDEM)

¡Que viva México! (1930-1932) no pudo ser concluida porque los norteamericanos, que en un principio apoyaron a Eisenstein le retiraron el financiamiento y se quedaron con el material filmado. Sin embargo, las imágenes capturadas por el director ruso pudieron ser apreciadas en distintos filmes que se realizaron a partir de ellas.

“La estética visual de ¡Que viva México! (1930-1932) tuvo una gran influencia en el cine nacional. Los bellos paisajes, las nubes fotogénicas y la exaltación del indígena fueron tres elementos sobresalientes de esta propuesta estética. Este estilo fue visto como derivado de la pintura muralista, especialmente de la de Diego Rivera.” (GARCÍA; 1986: 95)

La producción cinematográfica mexicana había alcanzado en 1939 un alto nivel. De hecho, la Época de Oro comenzó años antes del inicio de la Segunda Guerra Mundial, un factor muchas veces citado como causa directa de esta etapa. (MAZA; 1996)

El nacionalismo cinematográfico coincidió con el nacionalismo de los liberales del siglo XIX, puesto que ambos creían que el arte debía inspirarse en la historia, las costumbres, los tipos y el paisaje mexicano. El cine ofrecía a nuestro país la posibilidad de retractar la imagen de los mexicanos en el extranjero, desvirtuada por la revolución y los argumentos de las películas de Estados Unidos. Así, a la corriente nacionalista se sumó la importancia del lenguaje. El uso de la lengua propia empezó a considerarse como un elemento de cohesión cinematográfica y cultural, ya que el primer motivo que causaba conflicto del cine importado era el idioma. (CASILLAS; 1997)

El melodrama ranchero “Allá en el rancho grande” (1936) de Fernando de Fuentes (1894 -1958) fue el primero que encontró la fórmula comercial capaz de convertir al cine mexicano en una verdadera industria; basado en una historia semejante a la del filme titulado “En la Hacienda” (1920).

“Allá en el Rancho Grande”, fue la primera cinta mexicana que mereció estreno en los Estados Unidos con subtítulos en inglés, es decir, para público de habla inglesa. También fue la primera cinta nacional que ganó un premio internacional: el de Mejor Fotografía, otorgado a Gabriel Figueroa (1908 -1997) en el Festival de Venecia de 1938. (MAZA; 1996)

Para 1930, las aportaciones cinematográficas de Sergei Mijailovich Eisenstein (1884 -1948) y Vsevolod Pudovkin (1883 – 1953) habían sido reconocidas mundialmente. “La huelga” (1924), “El acorazado Potemkin” (1925), “La madre” (1926) y “Octubre” (1927) eran ya piedras angulares en la historia del arte cinematográfico.

Inscrito en el movimiento cultural nacionalista, que tuvo lugar durante las primeras décadas del siglo XX, Emilio Fernández Romo, conocido por el alias de “El Indio”, se sitúa como uno de los directores más importantes de la llamada “Época de Oro del cine mexicano”.

Su irrupción en dicha industria aunque casual en un principio, se convirtió en una convicción, reforzada incluso, por el mismo Adolfo de la Huerta, quien le comentó: "México no quiere ni necesita más revoluciones Emilio, está usted en la meca del cine, y el cine es el instrumento más eficaz que ha inventado el ser humano para expresarse. Aprenda usted a hacer cine y regrese a nuestra patria con ese bagaje. Haga cine nuestro y así podrá usted expresar sus ideas de tal modo que lleguen a miles de personas. No tendrá ningún arma superior a ésta. Ningún mensaje tendrá más difusión". (FERNÁNDEZ; 1986)

Antes de la década de 1940, se fundó el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana (STPCRM), todopoderosa institución que afianzó la producción nacional. Por otro lado, Emilio Fernández (1904-1986) había rodado “La Perla” (1945), sobre un guión de Steinbeck (1902-1968), “Enamorada” (1946), “Río Escondido” (1947) y “Pueblerina” (1948), que son algunas de la mejores películas del cine mexicano.

A partir de 1940 México tuvo un ascenso importante en cuanto a producción cinematográfica; obras como “La vida Inútil de Pito Pérez” de Miguel Contreras y sobre todo “Flor Silvestre” y “María Candelaria” de Emilio el Indio Fernández, realizadas en 1943 dieron paso a la llamada Época del Oro del Cine Mexicano.

El apogeo del cine mexicano fue subrayado con producciones como “Distinto Amanecer” (1943) de Julio Bracho (1909- 1978), y “La Barraca” (1944) de Roberto Gavaldón (1909 -1986), se vio reforzado a finales de la II Guerra Mundial por dos factores: la alineación del régimen argentino con las potencias perdedoras del eje, que va a suponer el declive del cine de este país dentro de América Latina en beneficio del mexicano, y la llegada de Luis Buñuel (1900 – 1983) a México. Quien tras un inicio difícil y vacilante, realizó “Los Olvidados” (1950), “Subida al cielo” (1951), “Él” (1952), “La vida Criminal de Archivaldo de la Cruz” (Ensayo de un Crimen, 1955), “Nazarín” (1958), “El Ángel Exterminador” (1962) y “Simón del desierto” (1965), obras de repercusión a nivel internacional; tanto para cineastas como a guionistas y actores. (CINEASTAS; 2000)

Mientras los éxitos de Cantinflas como “Ahí está el detalle”, encumbraban una popularidad inigualada, durante las décadas de 1950 y 1960 se produjo una nueva decadencia industrial y artística de las figuras antes consagradas.

“A principios de los años sesenta, una nueva generación de críticos de cine mexicanos comenzó a hacer notar públicamente la necesidad de renovar las prácticas de una industria moribunda”. (MAZA; 1996)

A diferencia de otros tiempos, los críticos de los sesenta no se sentían obligados a defender al cine mexicano por un simple nacionalismo. Lo realizado en Europa y otras latitudes colocaba al cine de nuestro país en un lugar poco ventajoso.

A la par de estos cambios culturales, políticos y sociales, el público también había cambiado. Con más acceso a otros productos fílmicos y a la televisión, la clase media había abandonado al cine mexicano en favor de las películas hollywoodenses. Sectores de la población más sofisticados preferían las novedades de la vanguardia europea, sobre todo lo proveniente de Francia.

México no podía dejar desapercibido el asunto de la decadencia de su industria cinematográfica por lo tanto, la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) inició en los años sesenta un importante movimiento en favor del cine de calidad. La UNAM fue pionera en la creación de cineclubes en México y en 1963 fundó el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), primera escuela oficial de cine en nuestro país.

El CUEC a lo largo de sus cuarenta y seis años de existencia ha formado diversas generaciones de cineastas, que trabajan en el cine y la televisión profesional y aportan su talento y formación universitaria para coadyuvar al resurgimiento del cine mexicano. Su creación estuvo determinada, entre otros factores, por la influencia del cineclub del IFAL (Instituto Francés de América Latina) y el consecuente auge de los cineclubes estudiantiles en la Universidad; la nueva ola francesa y el cine de autor, tuvo un fuerte impacto a nivel mundial; así como el Primer Concurso de Cine experimental que se efectuó en México ese mismo año, convocado por el STPC (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica).

Dentro de ese panorama, surgió en México una importante corriente de cine independiente, cuyo primer antecedente fue la experiencia de “Raíces” (1953). Un grupo de jóvenes críticos mexicanos y españoles -siguiendo un poco el ejemplo de sus colegas franceses- iniciaron este movimiento con la filmación de “En el balcón vacío” (1961) de Jomi García Ascot.

La filmación de “En el balcón vacío” (1961) alentó la celebración, en 1965, del Primer Concurso de Cine Experimental de largometraje, convocado por la

industria cinematográfica. De este concurso y del segundo, celebrado en 1967, surgieron directores como Alberto Isaac, Juan Ibáñez, Carlos Enrique Taboada y Sergio Véjar, quienes desarrollarían parte importante de su carrera en los años setenta y ochenta. (MAZA; 1996)

A partir de los 60's las próximas décadas del cine en México dejaron de lado el nacionalismo; abriendo paso a nuevos temas que contribuyeron a una decadencia cinematográfica. Sólo algunos filmes artísticos o de carga ideológica y/o política rescatan parte de este largo periodo; sin embargo, a causa de su poca o nula exhibición y falta de interés del público mexicano no tuvieron el reconocimiento merecido.

II.4 El papel del cine en los conflictos políticos y sociales de los años sesentas y setentas.

“Cualquier semejanza con personas o lugares realmente existentes, no es coincidencia: es intencional”
K. Costa – Gavras, Z.

Los grandes acontecimientos y cambios culturales y sociales del mundo, en gran parte se deben al despertar de los jóvenes en la sociedad, esa necesidad de ser escuchados, de gritar “ehy! Aquí estoy, también tengo algo que decir!!!; el estar cansados de cómo los grupos en el poder manejan y controlan al mundo.

Los movimientos de jóvenes sobre todo en México generaron no sólo revuelos sociales, sino también gran apertura en el pensamiento y nuevas formas culturales en nuestro país; todo esto a pesar de los problemas de libertinaje que se importaban de otros países, abanderados por la libertad de expresión y la libre sexualidad.

Una de las consignas que regía el movimiento estudiantil mundial era la famosa frase “La imaginación al poder”. A partir de allí, quienes participaban, usaron figuras culturales, musicales y literarias como banderas del movimiento. No sólo hubo ideas y consignas políticas y sociales sino también culturales y sexuales. (MAZA; 1996)

Los míticos personajes como el che Guevara junto a figuras de rock como Jim Morrison, Jimi Hendrix, Janis Joplin, Rolling Stones y los Beatles circulaban por todos lados.

En 1968 una explosión social recorrió el mundo, iniciado con el “Mayo Francés” pasando por el aplastamiento soviético de la “Primavera de Praga checa” hasta llegar a Tlatelolco en México, lo cual tuvo una fuerte connotación de movimiento contracultural, enfrentándose a las estructuras del poder establecido.

Activistas, simpatizantes, estudiantes, se reunían en mayor o menor número para discutir la situación de los movimientos estudiantiles enfrentados a las estructuras de poder de los estados. Pero no todo era discusión y toma de decisiones. En los tiempos muertos de entrevela, o luego de las asambleas, quienes participaban buscaban descanso e inspiración en las manifestaciones de las figuras contraculturales que se han mencionado. Asimismo, en esas madrugadas, el sol los sorprendía en la discusión o práctica de nuevas conductas sexuales, que reflejaban con otros matices la búsqueda innovadora de cambios sociales.

Fue totalmente notable en jóvenes que nunca se conocieron entre sí, el hecho de que vivían estrechamente experiencias parecidas plasmadas en una misma canción, por alguna melodía que marcó el recuerdo de una actitud contestataria frente a sistemas autoritarios de distinto sello ideológico, al que opusieron sus ideas y su juventud.

Muchas manifestaciones artísticas, musicales, cinematográficas actuales han abrevado en lo que se gestó en 1968. Quizás las nuevas generaciones no sabemos cómo y cuando surgió lo que ahora encontramos en el campo de la cultura; mucho de lo que hoy conocemos lo debemos a los jóvenes que lucharon para exigir la libre expresión.

Según el testimonio del director Alejandro Galindo, “En cuanto al agitado movimiento juvenil del mismo año, me atrevo a asegurar que ahí es relativamente fácil ver y sentir la presencia y la acción del guerrillero”. (GALINDO, 1981; 164) Entendamos por guerrillero a una persona que lucha por sus ideales, pero estos ideales fundados por el respeto a la igualdad y a los derechos.

Dentro de estos hechos, destaca la reproducción para cine de una escena del trágico 68 donde el 14 de septiembre, cinco jóvenes empleados de la Universidad Autónoma de Puebla deciden ir a escalar el volcán La Malinche. El mal tiempo no les permite ascender, y tienen que pasar la noche en el pueblo de San Miguel Canoa, en las faldas del volcán. En esos días de conflictos

estudiantiles, los jóvenes son tomados por agitadores comunistas y el pueblo - convencido por el párroco local de que los comunistas quieren poner una bandera rojinegra en la iglesia- decide lincharlos.

A menos de un mes del fatal suceso, el 2 de octubre de 1968, se produjo lo que sería sin duda uno de los hechos más lamentables en la historia de México y el cual significó la primera herida profunda desde la consolidación del modelo PRI-Gobierno. El cine nacional que dependía del gobierno para su producción, estaba envuelto en una disputa ideológica y de intereses que no le permitían tratar el tema. Por un lado la posible necesidad de expresar su sentir por los acontecimientos y por otro no perder los recursos que el gobierno garantizaba para la realización de su trabajo; lo que dio pie a una batalla interior en cada uno de estos jóvenes cineastas, simpatizantes al movimiento y que tenían en sus manos un arma importante con la cual unirse a la lucha.

Mientras en el mundo los jóvenes protestaban por la guerra en Viet Nam, el cine guardaba silencio ante todos estos acontecimientos, el cineasta Alejandro Galindo relata lo que para él se vivía en la industria fílmica de México: “Para el cine todo suceso importante pasaba por alto. (...) Calló sobre la revolución cubana (...) Guardó silencio, sobre la vida, ejemplo y muerte del Che Guevara (...) Calló ante los movimientos que se sucedían en las naciones latinoamericanas. Ahora callaba lo que sucedía en la casa propia...” (GALINDO, 1981; 165)

No fue sino hasta casi una década después que el cine mexicano se atrevió a relatar parte de los hechos. “Canoa” (1975) de Felipe Cazals es una de las películas más impactantes del cine mexicano. Tomando como anécdota un hecho real, el filme elabora el retrato realista de un México rural en donde el mundo moderno no tiene cabida. El pueblo de San Miguel Canoa con 5,945 habitantes, a 12 kilómetros de la ciudad de Puebla- “es sinónimo de un mundo donde las estructuras vigentes son las de la época colonial: el párroco del pueblo es quien tiene el poder de decisión sobre la vida de los habitantes del lugar”. (MAZA, 1996)

“Canoa” puede representar al fanatismo llevado al extremo, ya sea por ignorancia o desinformación política, es una cinta irónica pero real, que refleja los conflictos del 68, la corrupción y el poder que aún, en ciertos sectores de nuestro país pudiera ejercer la autoridad eclesiástica. Es uno de los pocos relatos que tratan el fenómeno de esa década en México; junto con otros como “México 68” (1969) y **“Rojo Amanecer” (1989)** al igual que otros documentales.

“Supuestamente censurada por la Dirección de Cinematografía, **“Rojo Amanecer”** presenta una trama que acontece en un contexto histórico clave (el movimiento estudiantil de 1968), momento de resistencia y ruptura con el viejo régimen paternalista representado por el Partido Revolucionario Institucional y su íntima alianza con el gobierno mexicano.” (KUBACK, 2005; 46)

“Rojo amanecer” se atrevió a romper el silencio que mantuvo el cine respecto a un tema que aún divide a muchos mexicanos. De manera ingeniosa, aprovechando los escasos recursos económicos disponibles para su realización, el filme recurre a un solo espacio -el departamento familiar- para narrar la historia de los hechos de aquel día. (MAZA, 1996)

Este filme es tan impactante que es capaz de sacudir la conciencia del público; sin embargo su fin no es analizar las causas y efectos del movimiento, ni denunciar a un Estado totalitario y represivo. “Es más la crónica de una noche en la que se perdieron los límites de la cordura e imperó el terror”. (IDEM)

1968 sigue siendo, como muchos momentos conflictivos de la historia nacional, un tema aún no explorado del todo. En este sentido, el valor de “Rojo Amanecer” es el de ser el primer filme que se atreve a tocar la herida. Por lo que hemos escogido dicha cinta como parte del análisis y para efectos de este estudio, ya que representa una de las etapas de conflicto político y social más importantes de nuestro país.

II.5 Relación gobierno y cine

“Todas las formas de comunicación, todos los aspectos del arte, de la ciencia y en general del pensamiento, están coordinados entre ellos en una activa defensa de los intereses amenazados de la burguesía”

Jonh Howard Lawson.

México como muchos países de Latinoamérica se ha dedicado por múltiples medios a integrarse a la economía mundial, lo cual se ha visto reflejado en su política económica y social; partiendo de esa perspectiva sabemos que el cine es una industria que puede ser muy productiva para los países capitalistas; la formula ha resultado sobretodo provechosa para los Estados Unidos, donde Hoollywood es un pilar muy importante para la economía de ese país.

No así ha resultado para México, la carente solvencia económica y la promesa de la prosperidad han sido rutina en la vida social de nuestro país; si bien el cine mexicano ha gozado del respaldo del gobierno, este se da bajo un presupuesto pobre y una regulación o sobreentendida censura a los productos cinematográficos en México.

Experiencias como las del cine independiente, o el surgimiento de realizadores interesantes como Arturo Ripstein y Luis Alcoriza, si bien representaron una opción de calidad durante los años sesenta, también significaron un alejamiento entre el público mexicano y su mejor cine.

La popularidad de la televisión comenzó a formar en el público otros hábitos de diversión. La programación y en especial la telenovela se convirtieron en la opción natural de entretenimiento en México. La telenovela vino a sustituir al melodrama cinematográfico y una nueva generación de mujeres sufridas de la televisión (Irma Lozano, Silvia Derbez, Blanca Sánchez, María Rivas) sustituyó a sus antecesoras cinematográficas (Marga López, Rosario Granados, Libertad Lamarque). (MAZA, 1996)

Para 1970, surgía una nueva esperanza para el cine mexicano; terminaba el sexenio trágico de Díaz Ordaz; y antes de entregar la banda presidencial a su

sucesor Luís Echeverría nombró como embajador en los Estados Unidos a quien en ese entonces fuera director del Banco Cinematográfico, el Abogado Emilio O. Rabasa , y para ocupar el vacante designó a otro abogado, Rodolfo Echeverría, hermano del futuro presidente mexicano. (GALINDO, 1981; 176)

En este panorama dominado por la antena televisiva, el cine de calidad quedó confinado a la pequeña sala del cineclub, a los oscuros festivales internacionales y al prestigio dudoso de un cine que muy pocos vieron en la época en que fue realizado.

Al asumir la presidencia en 1970, Luis Echeverría se enfrentó a un país completamente transformado en cuanto a sus expectativas de crecimiento. Una crisis profunda, en todos los niveles de la sociedad, comenzó a manifestarse abiertamente. (MAZA; 1996)

Un rasgo importante de la política de Echeverría fue la importancia concedida a los medios masivos de comunicación. Por primera vez en la historia política mexicana, el gobierno utilizó de manera sistemática al cine, la radio y la televisión como canales formales de comunicación nacional e internacional.

En su discurso inicial Echeverría, hizo la siguiente declaración: “El cine lo deben hacer los jóvenes” con lo que ponía a disposición el equipo y el capital necesario para hacer cine. Del mismo modo, su hermano afirmaba: “Hemos dicho reiteradamente que en México, hoy, el cine no tiene más límites que el talento de los creadores”. (GALINDO, 1981, 180)

En 1972, a través de la paraestatal Somex, el gobierno mexicano adquirió el canal 13 de televisión. La radio también fue utilizada por el gobierno, mediante la compra de varias estaciones de radio. El cine experimentó una virtual estatización, algo único en un país no socialista (GARCIA, 1986: 295).

La estatización del cine fue resultado de una cadena de circunstancias. El Banco Nacional Cinematográfico, fundado en 1947, recibió una inversión de mil

millones de pesos con el objeto de modernizar el aparato técnico y administrativo del cine nacional. Esto dio paso en 1975 a la creación de tres compañías productoras de cine propiedad del Estado: Conacine, Conacite I y Conacite II.

Otras acciones del gobierno de Echeverría, encaminadas a mejorar la producción cinematográfica, fueron: la reconstitución de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas y de la entrega del Ariel, en 1972; la inauguración de la Cineteca Nacional, en 1974; y la creación del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), en 1975.

El cine mexicano producido de 1970 a 1976 es considerado, por muchos estudiosos de nuestra cinematografía, como uno de los mejores que se hayan hecho en nuestro país. Al respecto, Emilio García Riera señala: "Nunca antes habían accedido tantos y tan bien preparados directores a la industria del cine, ni se había disfrutado de mayor libertad en la realización de un cine con ideas avanzadas." (GARCÍA Riera, 1986: 285).

En general, el cine del sexenio de Echeverría puede considerarse como un cine crítico, incisivo, a veces demasiado preocupado por temas sociales y políticos. Por primera vez en la historia de nuestra cinematografía, la realidad social de la clase media se vio retratada en la pantalla. El cine de los setentas abandonó los antiguos clichés y se abocó a combinar la calidad con el éxito comercial. El público mexicano respondió favorablemente a filmes como "El castillo de la pureza" (1972) de Arturo Ripstein, "Canoa" (1975) de Felipe Cazals, o "La pasión según Berenice" (1975) de Jaime Humberto Hermosillo. Se demostraba con ello que en México se podía hacer un cine maduro, que además tuviera éxito en taquilla.

Otros directores importantes de esta época fueron: José Estrada, Jorge Fons, Marcela Fernández Violante, Juan Manuel Torres y Gonzalo Martínez. Entre los filmes, destacaron: "El apando" (1975) y "Las Poquianchis" (1976), ambas de Felipe Cazals; "Los albañiles" (1976) de Jorge Fons; "El rincón de las vírgenes"

(1972) de Alberto Isaac y “Actas de Marusia” (1975) del chileno Miguel Littín. Todas estas financiadas por el gobierno en turno.

La industria cinematográfica siguió su desarrollo y surgieron nuevas formas cinematográficas como el cine de ficheras y el cine invadido por los “héroes del ring”, como el legendario Santo.

Al asumir la Presidencia en 1982, Miguel de la Madrid heredaba un país sumido en la más profunda de las crisis económicas y sociales. Al creciente aumento de la deuda externa se sumaron tragedias como la de la explosión en San Juan Ixhuatepec, en 1984, y el terremoto de la ciudad de México, en 1985. El gobierno mexicano se olvidó casi por completo del cine, una industria poco importante en tiempos de crisis. (MAZA, 1996)

Si la producción cinematográfica mexicana no se extinguió en esos años, fue debido al auge de la producción privada -plagada de ficheras y cómicos albureros- además de las pocas producciones independientes, que encontraron en el sistema cooperativo la forma de producir escasas muestras de cine de calidad. (IMCINE)

Aún así, el estado del cine mexicano era poco menos que desastroso. De 1982 a 1988, prácticamente todas las películas ganadoras del Ariel fueron vistas exclusivamente por los miembros del jurado de la Academia. Excepciones - como “Frida, naturaleza viva” (1983) de Paul Leduc, o “Los motivos de Luz” (1985) de Felipe Cazals- alcanzaron a ser exhibidas en cines comerciales.

La exhibición del cine mexicano se tornó en otro problema grave. Por un lado, la ley que obligaba a los exhibidores a destinar un cincuenta por ciento del tiempo de pantalla a películas nacionales nunca se cumplió cabalmente. Por otro lado, la mala calidad de los filmes mexicanos y el desinterés del público por verlos provocaron que las escasas muestras de cine de calidad fueran exhibidas en salas de tercera categoría. (MAZA; 1996)

A pesar de este panorama desolador, es durante el sexenio de Miguel de la Madrid donde se pueden encontrar las raíces de la recuperación que ha experimentado el cine mexicano en años recientes.

En 1983, se creó el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), entidad pública encargada de encaminar al cine mexicano por la senda de la calidad. El IMCINE quedó supeditado a la Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC) de la Secretaría de Gobernación hasta 1989, cuando pasó a ser coordinado por el nuevo Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA).

El traslado del IMCINE a otra entidad gubernamental representó algo más que un simple cambio de domicilio dentro de una burocracia. Al trasladar el control del cine al CONACULTA, el gobierno de Carlos Salinas de Gortari estaba rompiendo con un esquema de más de cincuenta años de existencia en la relación cine-gobierno.

Al ser considerado al mismo nivel que la radio y la televisión, el control del cine había sido, ante todo, de carácter político. El paso del tiempo, y la complejidad de los medios audiovisuales de fin de siglo, han dejado claro que no es posible comparar medios de expresión de naturaleza distinta.

Con el traslado de la supervisión del cine de la Secretaría de Gobernación al nuevo organismo para la cultura, el gobierno mexicano actuó de manera congruente con la naturaleza del medio cinematográfico. El cine está más relacionado con las actividades propias de un ministerio de cultura, que con las de una secretaría política. En países como Francia, España o Argentina, donde el cine está de algún modo supervisado por el gobierno, es el ministerio de cultura el encargado de llevar a cabo esta labor. Este cambio en la política gubernamental con respecto al cine ha permitido que, desde 1988, el futuro del cine mexicano se vislumbre con mayor esperanza. (IMCINE)

Los objetivos que pretende cumplir el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, para apoyar a la industria cinematográfica son: “crear circuitos alternos de exhibición para las películas mexicanas de calidad; apoyar el trabajo de las escuelas de cine; producir y coproducir una decena de películas al año; participar en festivales internacionales de cine; y conservar los estudios Churubusco y América”. (IMCINE)

Entre los logros alcanzados por el CONACULTA en materia de apoyo al cine, se encuentran: el estreno de “La sombra del caudillo” (1960) de Julio Bracho, filme que sufría un nunca confesado veto militar, lo cual había impedido su exhibición; la autorización para exhibir “Rojo amanecer” (1989) de Jorge Fons, filme que trata de manera directa los sucesos de Tlatelolco 68 y que parecía sufrir el mismo destino del filme de Bracho; la coproducción de diversos filmes que han destacado por su calidad; y, en 1992, la virtual liquidación de la Compañía Operadora de Teatros (COTSA), el monopolio público de la exhibición. (MAZA; 1996)

II.6 Cine Político en el Mundo

Las películas deben estar al servicio de la causa revolucionaria y han de contribuir a la educación política de las masas.

Héctor J. Freire

Los cambios políticos y sociales influyen en gran medida los contenidos de las cintas que vemos en pantalla, de mismo modo que lo vemos en nuestro país, en menor o mayor forma ocurre en gran parte del mundo.

El cine político aunque no se considere un género como tal, si ha tenido un desarrollo importante sobre todo en países como Brasil, Argentina, Irlanda, Nigeria, Estados Unidos, entre otros.

Hablar de lo que se ha hecho en todo el mundo en cuanto al cine político, es sin duda extenso, por lo cual hablaremos a grandes rasgos de películas y autores o bien, países con datos que nos ayuden a situar a México en el contexto mundial del cine con estos contenidos.

Como ya lo hemos mencionado en el capítulo anterior, el cine proporciona al espectador la sensación de que está siendo testigo ocular de los acontecimientos lo cual puede considerarse un riesgo por el hecho de que esta sensación es ilusoria; de la misma forma, “el cine político proporciona un modelo de reflexión a la vez estético e ideológico que explica en parte el éxito o la resonancia pública de algunos films, desde los ya legendarios y fundacionales.” (FREIRE; 1996)

En Estados Unidos, que es el país con más producción cinematográfica, la mayor recurrencia política, son los asesinatos, ya que “es uno de los pocos delitos individuales que obsesionan a toda una colectividad cual si se tratara de un investigador privado con muchas cabezas, advirtiendo las insuficiencias de los procedimientos oficiales de la policía, a la vez deleitándose con ingeniosas especulaciones que él mismo se inventa” (JAMENSON; 1995, 71)

Los asesinatos no son lo único que se distingue en una cinta de corte político; todo tipo de cambio social, la corrupción, las guerrillas o guerras civiles, entre

otras; las cuales se pueden basar en hechos reales de la historia o bien determinado por el contexto en que se está filmando.

Cintas como “Todos los hombres del Presidente” (1976) y “El último testigo” (1974) de Alan J. Pakula, “JFK” (1991) y “Nixon” (1995) de Oliver Stone, son unas de las más sobresalientes y clásicos para Estados Unidos; Sin embargo, el panorama no se queda ahí, ya que existe a nivel mundial un importante desarrollo del cine político en todo el mundo desde los inicios del cinematógrafo.

“El nacimiento de una nación” (1915) de D. W. Griffith, “El acorazado Ptemkin” (1925) de S. M. Eisenstein, pasando por la “Ciudad Abierta” (1945) de R. Rossellini, “La Batalla de Argelia” (1966), “Queimada” (1969) de G. Pontecorvo, “Rojos y Blancos” (1967) del húngaro M. Jancsó, “A Novecento” (1976) de B. Betolucci; (FREIRE; 1996) son ejemplo de lo que se ha hecho en el mundo desde los inicios del siglo pasado.

De igual forma, “la poética filmografía de T. Angelopoulos, la radical de J. L. Godard, la cuidada de K. Loach o la genial y repulsiva de P.P. Pasolini. Entre el documento y al artificio del Nuevo Cine Alemán, las cinematografías del Tercer Mundo, el Cinema Novo brasileño de G. Rocha, la producción cubana, o la argentina de los grupos Cine Liberación, Fernando Solanas, Octavio Getino y Cine de las Bases del desaparecido Raymundo Gleyzer” (FREIRE; 1996); a grandes rasgos estos son los nombres de los directores que han contribuido al desarrollo del cine político con largometrajes, cortometrajes, documentales y filmes de propaganda.

Además, las nuevas corrientes ideológicas en el mundo arrojan nuevos temas para el cine político que “contesta a la política de olvido con una reivindicación de la memoria, y la movilización de valores significativos” (FREIRE; 1996) Refiriéndose a una eficaz denuncia contra el proceso de institucionalización de las representaciones.

Bajo este contexto global, en los años 20's, la vanguardia soviética apuesta a la capacidad movilizadora del cine. Esta misma perspectiva es la del cine proletario alemán de la República de Weimar, impulsado por sindicatos y partidos de izquierda (Cine de Propaganda). En la Francia de los años 30's también hay películas con el mismo objetivo de propiciar el cambio social. En Estados Unidos el cine político de Frintjof Capra trata de preservar los valores democráticos y libertades cívicas.

La década de los 60's es una época privilegiada para el cine político, tanto en países industrializados, como de tercer mundo que emerge con fuerza desde la lucha anticolonial en Argelia y contra la pobreza secular de Latinoamérica.

Mientras, el cine italiano como una proyección del neoliberalismo y del neorrealismo, lleva a cabo una importante denuncia de la corrupción política, las actividades mafiosas y los problemas sociales como migración, vivienda, paros y delincuencia que se vivían en ese momento. “Sin embargo, es la pasión política del Mayo Francés del 68, en especial directores como Godard, Karmita, Rivette y Resnais, el verdadero motor del cine político.” (FREIRE; 1996); a propósito de Alain Resnais, es importante retomar una cita de Gilles Deleuze que Héctor Freire refiere en su estudio de cine político: “Resnais es innegablemente el más grande cineasta político de Occidente en el cine moderno. Pero curiosamente, no es por la presencia del pueblo, sino, al contrario porque sabe mostrar que el pueblo es lo que falta, lo que no está”. (IDEM)

Por si fuera poco, “Dentro de esta amplia cinematografía se destaca el nombre más emblemático y significativo del cine político mundial el griego – francés Costa Gavras, que tiene en su haber relatos de denuncia de lo que fue la dictadura de los coroneles ‘Z’ (1969), del estalinismo checo ‘La confesión’ (1970), y de la violencia estatal en América Latina ‘Estado de sitio’ (1973) y ‘Desaparecido’ (1982)” (IDEM)

En la actualidad, por lo general, el cine político tiende y se ha deslizado hacia la lucha por los derechos humanos, las denuncias ambiguas contra la guerra, la integración social de marginados sociales, minusválidos físicos o psíquicos, más que proponer cambios radicales en el sistema político.

En cuanto al desarrollo del cine político en Latinoamérica; en 2003, llega a la pantalla grande “Carandirú”, cinta brasileña del director Héctor Babenco. Esta película narra historias del que fuera el mayor complejo carcelario de América latina, la casa de detención de Carandirú en Sao Paulo, Brasil. Babenco, dirigió en 1985 “El beso de la Mujer Araña”, luego en 1998 “Corazón iluminado”.

Otro ejemplo es Raymundo Gleyzer, sin duda una figura importante en la cinematografía de quien se dice llevó una vida como el guión de una buena película. Su obra permite que ese encuentro se produzca por una sencilla razón: todo lo que da cuenta de su existencia transmite la misma imagen. Cineasta – militante – hombre, son términos que no pueden separarse; otros cineastas y críticos cinematográficos, dicen lo mismo de él. “El más importante director de cine político que haya existido en Argentina”. (GUEVARA; 2002)

A partir de esto se plantea una diferencia entre el cine político clásico y el moderno. En el cine clásico de Ford, Capra y Eisenstein el pueblo está ahí, oprimido, engañado, sojuzgado. Este “unanimismo” popular es el rasgo común del cine soviético y americano antes y durante la guerra: los rodeos de la lucha de clases y el choque de las ideologías en el soviético, y el combate contra los prejuicios morales, la crisis económica que determinan la toma de conciencia de un pueblo en el americano. “En ambos casos el pueblo está presente, real antes de ser actual, ideal sin ser abstracto. De ahí la idea de que como arte de masas el cine puede ser el arte revolucionario o socrático por excelencia haciendo de las masas un autentico sujeto”. (IDEM)

En 2006 se suman a la lista de filmes políticos, nuevas historias comerciales hechas especialmente para taquilla como lo es la cinta de “Los tres entierros de Melquíades Estrada”; película con la cual el actor Tommy Lee Jones debuta como director, la trama: un “western fronterizo que también protagoniza y por

que obtuvo el premio al mejor actor en el festival de Cannes, donde el escritor Guillermo Arriaga, autor de guiones como “Amores Perros” (2000) y “21 Gramos” (2003); logró La Palma al mejor guión. Ambientada en la actualidad, en la frontera entre Texas y México, el filme arranca cuando aparece en pleno desierto el cadáver de un vaquero mexicano, inmigrante ilegal. Las autoridades estadounidenses, sin investigar las causas del crimen, sepultan al muerto, pero su amigo, un vaquero texano, se encarga de descubrir su asesinato y cumplir la promesa que le hizo a su compañero, la de llevar su cuerpo a su tierra natal para enterrarlo allí.

Por otro lado, el cineasta colombiano Ciro Guerra, creador de cintas como “La sombra del Caminante” (2004) afirma que: “el cine de Latinoamérica es el más interesante y arriesgado, que se sigue haciendo, es también diferente, es un cine más humanista, menos político, que habla de la manera en que la transformaciones de nuestros países nos afectan, pero a un nivel más personal.” (GUERRA; 2005)

Lo que sí es seguro y podemos afirmar es que actualmente existe una gran variedad de cine latinoamericano; el cual, los cinéfilos están dispuestos a aceptar. Un nuevo cine de ideología un cine político comprometido. Y esto se refleja en la apertura de los países como España que se dedica a realizar nuevos proyectos que pretenden el desarrollo del cine político, como lo es el “Festival de Cine Político” en Barcelona, celebrado por primera vez en septiembre – octubre del 2005, bajo el lema de “LA VIDA ES POLÍTICA”. Este festival es el único de estas características en el mundo, en este se proyectaron 43 filmes en tres grandes secciones: *Competición oficial*, con películas de todo el mundo, seleccionadas por su visión política original de una situación actual o histórica; *Imágenes del mundo*, que presenta una selección de películas de contenido político ya destacadas en otros festivales y un *país invitado*, en su primera edición fue Francia.

En México los trabajos más recientes e importantes en el cine político nos llevan a hablar de películas como **“La Ley de Herodes” (1999)** de Luis

Estrada y **“Conejo en la Luna” (2004)** de Jorge Ramírez Suárez. En 2006 llegó a la cartelera mexicana “Un Mundo Maravilloso” también de Luis Estrada; Un buen ejemplo de cine político (a pesar de la comicidad que lo caracteriza). Ya que, haciendo gala de la ironía, describe el abismo existente entre la clase política dibujada por el gobierno y la pobreza extrema centrada en un solo personaje que es exhibido por la prensa sensacionalista. El humor, pero también la ignorancia, humildad e hipocresía de los personajes, dan una cachetada con guante blanco a la forma de gobierno y a los programas sociales en México.

Al habar de nuestro País en la escena mundial del cine político debemos destacar la multipremiada cinta de Francisco Vargas Quevedo “El Violin” (2007); la cual esta considerada como una obra maestra del cine político.

En el siguiente capítulo, revisamos y determinamos cuatro etapas importantes del cine político en México; y en términos generales ampliamos las perspectivas de este cine en nuestro país y en el mundo en general. Concluyendo con este devenir histórico de cine político en México enriquecido ligeramente con el contexto mundial del desarrollo de este cine nos abocamos a nuestro estudio.

CAPÍTULO III

"ANÁLISIS DE CONTENIDO"

Capítulo III

Análisis de Contenido

Una vez que ya hemos definido al cine como medio de comunicación y estudiado las diferentes etapas históricas más significativas del cine mexicano en el ámbito político, dedicaremos este capítulo al análisis de cintas de contenido político que a nuestro criterio representan las etapas sociales importantes en nuestro país.

Los elementos utilizados en los capítulos anteriores nos servirán para determinar los criterios a analizar en cada cinta. Iniciaremos con la selección de las películas a observar, exponemos la metodología las y determinamos las unidades de análisis pertinentes para el estudio.

A continuación observaremos cada una de las cintas, redactaremos una breve sinopsis; datos acerca del director de cada una; además incluiremos el contexto político y social, para que al tener desglosado el análisis, relacionemos la historia en sí y de esta forma dar respuesta a nuestros cuestionamientos iniciales.

III.1 Selección de Películas y Metodología.

Para nuestro estudio nos apoyaremos con el método de análisis de contenido de Berelson (1912-1979), el cual consiste en una serie de técnicas que parten del estructuralismo y que nos sirven para analizar y comprender los mensajes, orales, escritos y visuales en la comunicación.

Aunque esencialmente el método, maneja el fenómeno aislado de su entorno y discrimina la historia; la selección del objeto de estudio será en base a hechos sociales e históricos de la vida política del país, por lo cual al compararlos entre sí incluiremos el contexto para su mejor comprensión y la obtención de nuestros objetivos.

Primero que nada definiremos el campo de estudio, partiendo de nuestro universo de estudio que en este caso es el cine político en México; después se hará una selección de cuatro cintas mexicanas como la muestra a analizar, cuyo contenido consideramos como político.

III.1.1 Selección de las Películas

Para esta investigación las películas elegidas representan distintas etapas de la historia política y social de México iniciando con la etapa posterior a la Revolución Mexicana en la cual se estudiarán filmes realizados en diferentes épocas.

En primer lugar seleccionamos a “La sombra del caudillo” (1960) del director Julio Bracho, está es una historia (como ya mencionamos) post-revolucionaria, filmada en 1960, década en la que surge el cine independiente en nuestro país; Cinta controversial debido a la interpretación que se da de los protagonistas, que sin dar nombres, refieren a personajes y situaciones reales del gobierno y el país durante el período obregonista, y la cual fue enlatada debido a un veto militar, y estrenada en México treinta años después de su filmación.

De corte también post-revolucionario, un historia situada bajo el régimen de Miguel Alemán con el PRI ya institucionalizado, estudiaremos “La Ley de Herodes” de Luis Estrada; está es una cinta filmada en 1999 la cual a diferencia de “La sombra del Caudillo”, se refiere a un partido oficial y da nombres concretos.

Pasamos del México rural al México ciudadano con “Rojo Amanecer” (1989) de Jorge Fons; que de manera no explícita recrea la terrible matanza en Tlateloco, y la cual aún es causa de debates en nuestro país.

Finalmente analizaremos la cinta “Conejo en la Luna” (2004) del director Jorge Ramírez Suárez, filme que expresa el sentir de los mexicanos ante los actos de delincuencia y corrupción que actualmente aquejan a la sociedad.

Las cintas antes mencionadas, han sido exhibidas (a pesar de la censura de “La Sombra del Caudillo” y “Rojo Amanecer”) tanto en México como en el extranjero y son claro ejemplo de lo que definimos como cine político.

III.1.2 Método, análisis de contenido de Berelson (1912-1979)

Para este estudio, realizamos un análisis de contenido, el cual se desprende desde el punto de vista de la corriente estructuralista.

De acuerdo con José Carlos Lozano, “El estructuralismo señala que cada elemento dentro de un sistema cultural deriva su significado de su relación con otro elemento en el mismo sistema” (LOZANO; 1996, 167) por lo cual entendemos que los significados independientes no existen; aunque muchos significados difieran de otros en el mismo sistema.

El análisis de contenido será realizado mediante una descripción objetiva, sistemática y cuantitativa, (como lo señala Berelson) que permita:

Describir las **tendencias** en el contenido de la comunicación: los filmes seleccionados.

Develar **diferencias en el contenido** de la comunicación. Realizando un comparativo entre las cuatro cintas.

Comparar mensajes y niveles en la comunicación.

(Algo que es muy importante) **Develar intenciones**, apelaciones y características de comunicadores. En este caso tomamos a los directores de cada filme.

Revelar actitudes, **valores** y creencias de personas, grupos o comunidades.

Y por último; Cerrar preguntas abiertas.

Se pretende que este análisis arroje datos que nos revelen las constantes y diferencias entre las cintas en cuanto a su carga política reconociendo tendencias políticas que en ellas podemos encontrar. Buscando los mensajes en las historias que reproduzcan ideología; ya sea representada o del mismo autor.

Este análisis se efectúa por medio de una codificación que permite una descripción precisa; de esta forma una vez definido el universo se definirán las unidades y categorías de análisis. (HERNÁNDEZ; 2003)

Como ya lo hemos mencionado el universo son las cuatro películas; sus unidades de análisis deben constituir segmentos del contenido de los mensajes para poder ubicarlos dentro de categorías, que pueden ser:

La palabra, el tema, el ítem, el personaje, y las medidas de espacio - tiempo.

En cuanto a las categorías, estas son comprendidas partiendo de nuestros objetivos de la investigación. Estas categorías son niveles donde serán caracterizadas las unidades de análisis y existen cinco de ellas:

- 1.- De asunto o tópico, ¿de qué trata el mensaje?
- 2.- De dirección, la forma en que se trata el tema.
- 3.- De valores, aquí se indican los valores, intereses, metas, deseos o creencias revelados.
- 4.- De receptores, relacionada con el destinatario.
- 5.- Físicas, que ubica posición y duración o extensión de una unidad de análisis.

Para nuestro estudio excluirémos las categorías de receptores, ya que no se realizarán encuestas de opinión destinadas a ellos, ni se pretende estudiarlos.

Lógicamente el tópico serán aquellos elementos que nos revelen un uso político; país, partido, poder, igualdad, sociedad; la dirección las tendencias políticas de apoyo, en contra, de denuncia, reclamo, de reflexión, que podemos encontrar en los relatos cinematográficos a estudiar; englobando aquí los valores y antivalores que podamos encontrar en las cintas.

Entendiendo a los valores como características positivas dentro del filme, de modo que los antivalores serán esas características negativas en el mismo; sea dentro de los diálogos o que posean los personajes.

El análisis tiene ciertos requisitos para las diversas categorías a utilizar; estas deben ser exhaustivas, que abarque todas las posibles subcategorías. Estas subcategorías deben ser “mutuamente excluyentes”; una unidad de análisis puede caer en una subcategoría y en una subcategoría de la misma.

De aquí parte, entonces nuestro análisis. Una vez definido el universo y la muestra, definimos las unidades de análisis para así establecer las categorías y subcategorías, que presentan las variables de investigación.

Después de definidos todos estos elementos, debemos elaborar las hojas de codificación, en las cuales enlistaremos la muestra, las unidades y las categorías con cada una de sus subcategorías, para iniciar la codificación que partirá de la observación detallada y analítica de cada filme. (HERNÁNDEZ; 2003)

Al terminar se vaciarán los datos de las hojas de codificación para obtener los totales de cada categoría. Se realizarán los análisis estadísticos necesarios; en la cual se compararán los resultados de las cintas y después serán ubicadas en su contexto histórico y social para su mejor comprensión de tal manera que no aparezcan los resultados como elementos aislados.

Este análisis se llevará a cabo mediante la observación y descripción de los datos obtenidos, apoyada por la documentación bibliográfica y audiovisual.

DOCUMENTACIÓN AUDIOVISUAL

UNIVERSO DE ESTUDIO

“La Sombra del Caudillo”	Julio Bracho	(1960)	Caudillismo
“Rojo Amanecer”	Jorge Fons	(1989)	Matanza en Tlatelolco
“La Ley de Herodes”	Luis Estrada	(1999)	PRI Institucionalizado
“Conejo en la Luna”	Jorge Ramírez Suárez	(2004)	Corrupción Actual

III.2 “La Sombra del Caudillo” (1960)



Sinopsis:

En el México de los años veinte, la inminente sucesión del caudillo militar en el poder está a punto de decidirse. El caudillo favorece la candidatura del general Jiménez, ministro de gobernación, a pesar de la simpatía que despierta el general Aguirre, ministro de guerra. Aguirre se retira de la contienda, pero sus partidarios continúan apoyándolo. Orillado por las circunstancias, Aguirre debe decidir entre su lealtad al régimen y la oportunidad de acceder al poder.

La presión en ambos bandos provocan la reacción del General Jiménez, el cual, apoyado por el Caudillo planea una emboscada; advertido de la situación Aguirre huye para refugiarse con un supuesto amigo que al final lo traiciona. De esta forma el General Aguirre y sus amigos son humillados y fusilados.

Reparto:

Tito Junco	Ignacio Aguirre
Tomás Perrín	González
Carlos López Moctezuma	Emilio Olivier Fernández
Miguel Ángel Ferriz,	caudillo
Ignacio López Tarso	Hilario Jiménez
Bárbara Gil	Rosario
Víctor Manuel Mendoza	Elizondo
José Elías Moreno	Catarino Ibáñez

Kitty de Hoyos	La Mora
Antonio Aguilar	Jáuregui
Roberto Cañedo	Presidente de la cámara de diputados
Tito Novaro	Diputado
Fernando Mendoza	Diputado Juan Manuel Mijares
Agustín Isunza	Remigio Tarabana
Prudencia Grifell	Dueña del burdel
Víctor Junco	General Domínguez, gobernador de Jalisco
Narciso Busquets	Diputado agrarista
José Luis Jiménez	Médico
Manuel Arvide	General Protasio Leyva
Noé Murayama	Mayor Segura, asesino de Aguirre

III.2.1 Acerca de Julio Bracho

Julio Bracho nació el 17 de julio de 1909 en Durango y murió el 26 de abril de 1978 en la capital mexicana.

Integrante de una familia de artistas, hermano de la actriz Andrea Palma y del escenógrafo Jesús Bracho y primo de los actores Ramón Novarro y Dolores del Río, Bracho pasó su infancia en la ciudad de México, donde estudió la primaria y la preparatoria, comenzando desde muy niño a sentirse atraído por el teatro y el cine.

En 1930 debutó como director escénico en el Teatro Orientación de Bellas Artes, donde montó obras de Monterde y Franz Warfel; fue fundador del Teatro de la Universidad y del Teatro de los Trabajadores, grupo experimental en el que colaboró al lado de Ermilo Abreu Gómez y Silvestre Revueltas, entre otros intelectuales de la época.

Su primer contacto con el cine fue a principios de la década de los treinta participando en los preparativos de la película “Redes” (1934), que co-dirigió con el austriaco Fred Zinnemann. Después de algunas experiencias como argumentista, debutó como director con la comedia “¡Ay, qué tiempos, Señor

Don Simón!" (1941), cuyo éxito de crítica y taquilla lo convirtieron en el director mexicano más afamado y mejor pagado de la primera parte de la década de los cuarenta.

De esa etapa sobresalen sus películas "Historia de un gran amor" (1942) y "La Virgen que forjó una patria" (1942), así como sus melodramas ciudadanos "Distinto amanecer" (1943) y "Crepúsculo" (1944). La primera ha sido considerada por algunos críticos como la mejor obra del cine mexicano de todos los tiempos.

Durante los cincuenta Bracho cultivó varios géneros y en 1960 logró la realización de "La sombra del caudillo", versión fílmica de la novela homónima de Martín Luis Guzmán, película que estuvo prohibida durante 30 años, y en torno a la cual se ha creado toda una leyenda.

En la última fase de su carrera, dirigió varios melodramas y filmó versiones sobre las vidas de Morelos "Morelos, siervo de la nación", (1965) y "José Clemente Orozco 'En busca de un muro'", (1973). (MAZA; 1996)

Filmografía:

Los amantes fríos (1977)...director (episodio "El difunto al pozo y la viuda al gozo")

Pedro Páramo (El hombre de la Media Luna) (1976) actor

Damiana y los hombres (1966) director, guionista y productor ejecutivo

Cuernavaca en primavera (1965) director y guionista

Guadalajara en verano (1964) director y guionista

Amor de adolescente (Desnudos artísticos) [serie de tres episodios "El jurado resuelve"] (1963) director y guionista

He matado a un hombre [serie de tres episodios "El jurado resuelve"] (1963) director y guionista

Historia de un canalla [serie de tres episodios "El jurado resuelve"] (1963) director y guionista

La sombra del caudillo (1960) director y guionista

Una canción para recordar (1958) director y guionista

México lindo y querido (1958) director y guionista
Canasta de cuentos mexicanos (1956) director y guionista
Señora ama (1954) director y guionista (adaptación) (coproducción con España)
La cobarde (1952) director
La ausente (1952) director y guionista
Rosenda (1948) director y guionista
Don Simón de Lira (1946) director, productor y guionista (adaptación)
La mujer de todos (1946) director y guionista (adaptación)
El monje blanco (1945) director y guionista (adaptación)
Crepúsculo (1944) director y guionista
La corte de faraón (1943) director y guionista (adaptación)
Distinto amanecer (1943) director y guionista
La virgen que forjó una patria (1942) director y guionista (adaptación)
Historia de un gran amor (1942) director y guionista (adaptación)
¡Ay qué tiempos señor don Simón! (1941) director y guionista
Rapsodia mexicana (1938) guionista
Ave sin rumbo (1937) supervisor escénico de diálogos

III.2.2 Análisis

Definición de Categorías

Partiendo de nuestra metodología, basada en el análisis de contenido de Berelson; para el análisis de esta cinta elegimos las siguientes unidades de análisis:

Como tema central, explicado con anterioridad, la política en México; los ítems utilizados para nuestro análisis serán, el fenómeno del caudillismo y la sucesión presidencial.

Para definir la dirección en la que va dirigido el argumento observaremos los valores presentes: Patriotismo, Lealtad, Apoyo, Amistad, Amor, Honestidad.

Estos valores se contrapondrán con los antivalores encontrados: Deslealtad, Hipocresía, Infidelidad, Deslealtad, Codicia.

La categoría de personajes la reduciremos a los que a nuestra consideración llevan el peso en la narración:

Ignacio Aguirre, González, Caudillo, Hilario Jiménez y Elizondo.

Las subcategorías que guiarán el análisis de la categoría de palabra serán:

Bandeando	Gobierno	Presidencia
Candidato	Gobernante	Presidente
Caudillo	México	Presidencial
Compromiso	Ministro	República
Diputado	Partido	Revolución
Elecciones	Política	Revolucionario
Ejército	Político	Sucesión

Tabla de Frecuencia

TEMAS	VALORES	PALABRAS	FRECUENCIAS	PERSONAJES	FRECUENCIAS
Política Caudillismo Sucesión presidencial.	Patriotismo, Lealtad, Apoyo, Amistad, Amor, Honestidad ANTI VALORES Deslealtad, Hipocresía, Infidelidad, Ambición, Codicia, Traición	Bando Candidato Candidatura Caudillo Compromiso Diputado Ejército Elecciones Electoral General Gobierno Interés Lucha México Ministro "Mi General" País Política Político Partidario Partido Presidencia Presidencial Presidente Pueblo Revolución Revolucionario Sucesión	IIII IIII IIIIIIIII IIIIIIIIIII II IIIII III IIII I IIIII III I III I I IIIIIIIII II IIII IIIII IIII IIII IIII IIII IIII III IIII IIII IIII III	Ignacio Aguirre Arkaná González Caudillo, Hilario Jiménez Olivier Fernández Elizondo Rosario Catalino Ibañez La Mora Jáuregui	IIIIIIIII IIIIIIIII II IIII IIIIIIIII III IIII IIII I IIIII III I III I I IIIIIIIII II IIII IIIII IIII IIII IIII IIII IIII III IIII IIII IIII III

Interpretación de los datos

Como ya notamos en la página anterior, utilizamos una tabla de análisis, donde registramos las frecuencias de nuestras categorías y subcategorías.

Si revisamos bien la categoría de palabra indiscutiblemente el discurso de la cinta va totalmente de la mano con los tópicos que de la misma, ya que refiere de forma directa y concreta a la sucesión presidencial al estar el país bajo el régimen caudillista.

Existe una coincidencia entre un elemento de palabra y personaje "Caudillo", que refiere al hombre en el poder, el Presidente de la República Mexicana, con más presencia como palabra, siendo mencionado por otros personajes, que en apariciones como personaje. El caudillo y su régimen son el eje central partiendo del hecho de una próxima sucesión presidencial en la que este personaje debe ceder el poder.

Aguirre es el personaje protagónico y su presencia a lo largo del filme es prácticamente permanente.

Gracias a nuestra tabla de análisis confirmamos los tópicos, valores y antivalores presentados como categorías. El lenguaje utilizado es de acuerdo a lo que conocemos como jerga política, y esta basado principalmente en el contexto en el que se desarrolla, cuando aún estaban frescos los discursos de la revolución.

III.2.3 Contexto

Treinta años de un veto militar jamás aclarado convirtieron a La sombra del caudillo en la "película maldita" del cine mexicano y en la prueba fehaciente de que el control del gobierno sobre la industria cinematográfica nacional puede ir más allá de la jurisdicción de la Secretaría de Gobernación. (MAZA; 1996)

Como ya lo mencionamos con anterioridad, esta película está basada en la novela homónima del escritor chihuahuense Martín Luis Guzmán, La sombra del caudillo narra la historia de la sucesión presidencial en los turbulentos años

previos a la institucionalización de la revolución. Aunque los nombres están cambiados, los personajes son fácilmente reconocibles, por quienes conocen acerca de la historia posrevolucionaria de México: el Caudillo es el general Álvaro Obregón, presidente de México de 1920 a 1924; Jiménez es Plutarco Elías Calles, sucesor de Obregón y Aguirre, pudiera ser una mezcla de Adolfo de la Huerta y del general Francisco Serrano, asesinado junto con sus partidarios en 1927.

La novela se publicó en Madrid en 1929 y fue prohibida en México durante algún tiempo. Para 1960, habían pasado quince años desde que el último presidente militar finalizara su mandato y los eventos que narra la novela formaban parte de la historia política mexicana, por lo que Julio Bracho no consideró que pudiesen incomodar a nadie. La filmación de la película no sufrió contratiempos e incluso gozó de amplias facilidades al permitirse su rodaje en la Cámara de Diputados y el Castillo de Chapultepec. Antes de su prohibición, “La sombra del Caudillo” fue enviada al Festival de Karlovy Vary, en donde recibió un premio especial.

El veto que impidió su estreno comercial en México nunca fue explícito, aunque la versión popular señala que un grupo de militares consideraron que no debían ventilarse en el cine cuestiones históricas comprometedoras, por lo que la autorización para la exhibición fue denegada. Durante el régimen de Luis Echeverría, las solicitudes para que la película fuese exhibida llegaron a abrumar al presidente, quien nunca se atrevió a intervenir en este asunto.

Probablemente decepcionado por el golpe que significó para su carrera el veto de su cinta, Bracho falleció en 1978, sin verla estrenada en México. En los ochenta, “La sombra del Caudillo” pudo ser conocida gracias a la misteriosa circulación de copias clandestinas en video, mismas que se cotizaban a precio alto en el mercado de la Lagunilla.

Fue hasta que el gobierno de Salinas de Gortari autorizó la exhibición de “La sombra del Caudillo” cuando la cinta pudo ser estrenada el 25 de octubre de

1990 en la sala "Gabriel Figueroa" de la ciudad de México. Inexplicablemente, la película fue exhibida en una copia de muy mala calidad en 16 mm. lo cual hace sospechar que el negativo original de 35 mm. pudo haber sido destruido por quienes desearon que esta película jamás se hubiese filmado. (MAZA; 1996)

III.2.4 Lo que refleja la Sombra del Caudillo

Podríamos pensar que no era necesario un análisis de contenido para determinar si “La Sombra del Caudillo” es una cinta de corte político y su tendencia ideológica; claramente y ya que está basada en el libro homónimo, ésta película es una fuerte crítica al fenómeno del caudillismo no sólo en México, sino en todos los países de Latinoamérica donde este sistema era repetido. Lo importante al tomar en cuenta el filme de Julio Bracho, es la interpretación como ya lo habíamos comentado, de los personajes que dejan de ser ficticios y se convierten en una versión más realista de la historia posrevolucionaria.

El hecho de que esta historia haya sido víctima del veto militar por treinta años, le da un peso importante para nuestro estudio; el estreno oficial en México se dio en una época donde el lenguaje cinematográfico y la forma de contar los hechos en la pantalla grande habían cambiado. La mayoría de las películas estrenadas a finales de los ochenta y principios de los noventa pertenecían a otra temática y los que llegaban a tocar tópicos políticos lo hacían a manera de sátira y su elemento principal era la comedia pícaro.

Después de realizar este análisis comprendemos que a pesar de que la producción y estreno de “La Sombra del Caudillo” se dan a destiempo, esta cinta representa una parte histórica importante para nuestro país y que es testimonio firme de la lucha de poderes que desde siempre ha existido en México, que además, nos ayuda a entender de manera distinta a los libros el presente de la Nación que se escuda bajo los “ideales de la Revolución”.

III. 3 “Rojo amanecer” (1989)



Sinopsis:

Drama político que se desarrolla en un departamento del multifamiliar Chihuahua, en el conjunto habitacional Tlatelolco de la ciudad de México. Son los días de mayor efervescencia del movimiento estudiantil del 68. La mañana del 2 de octubre una familia de clase media - padre burócrata, madre ama de casa, abuelo ex-militar jubilado, dos hijos preparatorianos y dos niños de primaria- se preparan para un día normal. Al transcurrir las horas, la familia se ve atrapada en medio de la represión política más sangrienta del México moderno; Lo que termina con la muerte de todos los integrantes de la familia, junto a un grupo de estudiantes; con excepción de Carlitos el menor de todos.

Una producción de:	Cinematográfica Sol		
Dirección:	Jorge Fons		
Producción:	Valentín Trujillo y Héctor Bonilla		
Guión:	Xavier Robles y Guadalupe Ortega		
Reparto:	Héctor Bonilla Humberto	María Rojo	Alicia
	Jorge Fegan Don Roque	Ademar Arau	Carlitos
	Demián Bichir Jorge	Bruno Bichir	Sergio

Marta Aura ...	vecina	Carlos Cardán ...	subteniente
Eduardo Palomo ...	herido	Paloma Robles	Graciela
Simón Guevara...	muchacho I	Sergio Sánchez	muchacho II
Leonor Bonilla ...	muchacha	estudiante	
Roberto Sosa ...	soldado		
Rafael Pérez Fons	estudiante I		
Sergio Núñez	estudiante II		
Alberto Pedret ...	voz locutor		
Tere Mondragón	voz mujer		
Blas García ...	tipo I		
Baltazar Oviedo ...	tipo II		
Armando González Valero	tipo III		
Fernando Ibarra ...	barrendero		

III.3. 1 **Acerca de Jorge Fons Pérez**

Nació en Tuxpan, Veracruz, México el 26 de abril de 1939. En 1966, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM egresó a su primera generación. Aquellos jóvenes conformaban el primer contingente de cineastas mexicanos que habían realizado estudios formales de cinematografía en nuestro país donde Jorge Fons destacaba por su inquietud y sus muchas ideas para filmar.

En 1965, el 1er. Concurso de Cine Experimental convocado por el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) había abierto una pequeña rendija para que el "cine de aliento" -como entonces se le llamaba al cine no industrial- pudiese respirar. Animados por los resultados de ese primer concurso, los recién egresados del CUEC se inscribieron al segundo, cuya convocatoria se hizo pública el 4 de marzo del año de su graduación. A pesar del entusiasmo, las buenas intenciones se quedaron en el camino y del gran número de inscritos sólo terminaron concursando siete filmes.

A las causas de este fracaso debe agregarse la mala relación entre el STPC y el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC). El primero

dominaba la producción en general, mientras que el segundo sólo podía intervenir en la realización de cortometrajes. A pesar de esta prohibición -firmada por el presidente Manuel Ávila Camacho a principios de los cincuenta- el STIC había encontrado la manera de producir filmes largos, divididos en episodios. Las "series" de los cincuenta y sesenta permitieron de esta manera la participación de trabajadores no afiliados al STPC en la producción de cine mexicano.

Fue precisamente este camino tortuoso el que siguieron Fons y sus compañeros de generación para lograr debutar en una industria que no quería recibirlos pero que los necesitaba urgentemente. La hoy legendaria productora independiente Cinematográfica Marte aceptó una propuesta de Fons, Tito Novaro y Manuel Michel y les permitió debutar con un filme titulado "Trampas de amor" (1968), dividido en tres episodios (El dilema, Yvonne y La sorpresa). Fons dirigió este último, con buena mano y buena suerte. De los tres directores, fue el único que "logró hacerla".

El segundo trabajo industrial de Fons, y su primer largometraje en forma, fue una especie de "zarzuela cómica", musical ranchero, para la Cima Films de Gregorio Walerstein, otro legendario productor independiente. "El quelite" (1969) demostró el buen oficio de su director a pesar de las críticas adversas que despertó en su estreno. Su siguiente filme fue otro episodio, esta vez para la serie "Tú, yo, nosotros" (1970). Un año después, la crítica y el público coincidieron en aplaudir "Los cachorros" (1971) adaptación de una breve historia de Mario Vargas Llosa.

Su dominio del cortometraje fue evidente cuando dirigió el tercer episodio de "Fe, esperanza y caridad" (1972) el cual le valió la nominación -sin precedentes en la historia de los premios Ariel de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas- dentro de las categorías de mejor película (por solo este episodio) y mejor director. Con todo esto, los siguientes años de la carrera de Fons se vieron obstaculizados por los contratiempos políticos de la década, por lo que únicamente pudo filmar tres cintas en 17 años, dos de ellas documentales.

El retorno de Fons a la pantalla se convertiría en un evento clave para la historia de la cinematografía mexicana de finales del siglo XX. De nuevo, gracias a la producción independiente, el realizador se colocó detrás de la cámara para dirigir "Rojo amanecer" (1989) primera cinta en hacer referencia directa a los sucesos de 1968. Con ella Fons abrió la puerta a una nueva generación de jóvenes cineastas quienes, como él mismo dos décadas atrás, luchaban por integrarse a una industria.

Tuvieron que pasar seis años para que Fons pudiera rodar de nuevo. Esta vez, con el apoyo de IMCINE y de productores privados filmó la que según algunos críticos, pudiera ser la mejor película mexicana de los noventa, "El callejón de los milagros" (1995). El éxito nacional e internacional de este filme parecía señalar una nueva esperanza para ver más del cine de Fons.

Filmografía:

La cumbre (2003) director (cortometraje)
 El callejón de los milagros (1995) director
 Rojo amanecer (1989) director
 Así es Vietnam (1979) director (documental)
 Los albañiles (1976) director
 La ETA (1974) director (mediometraje documental)
 Cinco mil dólares de recompensa (1972) director
 Fe, esperanza y caridad (1972) director y guionista (episodio "Caridad")
 Jory (1972) director (coproducción con los Estados Unidos)
 Los cachorros (1971) director
 Tú, yo, nosotros (1970) director (episodio "Nosotros")
 Exorcismos (1970) asistente de dirección (cortometraje)
 La hora de los niños (1969) asistente de dirección
 El quelite (1969) director
 Trampas de amor (1968) director (episodio "La sorpresa")
 Los caifanes (1966) coordinador de producción
 Amor, amor amor (1965) asistente de dirección (episodio "Las dos Elenas")
 Los bienamados (1965) asistente de dirección (episodio "Un alma pura")
 Pulquería La Rosita (1964) asistente de dirección (cortometraje)

III.3.2 Análisis

Definición de Categorías

Partiendo de nuestra metodología, basada en el mismo método de Berelson; para el análisis de esta cinta elegimos las siguientes unidades:

El Tema lo basamos en la política y otros ítems utilizados serán, el Conflicto estudiantil de 1968 y el Contraste generacional.

La dirección de la cinta girara en torno a la búsqueda de los siguientes valores: Familia, Amistad, Lealtad, Justicia, compañerismo, lucha, educación.

Del mismo modo confrontándolos con los antivalores de violencia, cinismo, intolerancia, incomprensión, opresión y manipulación.

En cuanto a la categoría de los personajes tomamos en cuenta a todos los que intervienen en la cinta:

Humberto; Alicia; Don Roque; Carlitos; Jorge; Sergio; vecina; Graciela estudiante herido; subteniente; muchacho I; muchacho II; muchacha soldado; estudiante I; estudiante II; voz locutor; voz mujer tipo I; tipo II; tipo III; barrendero.

Las palabras en las cuales basaremos nuestro análisis de frecuencias, sobre lo que se dice en la película son:

Educación	Juventud	Revolución
Lucha	Demandas	Mitin
Huelga	Prensa	Libre Libertad
Policía	Familia	Jotos
Ejercito	Militar	Revoltosos
Gobierno	Burócratas	Manifestación
Granaderos	Irresponsables	Idiotas
Comunismo	Política	Movimiento
Candidatos	Idealista	Voto
País	Pliego petitorio	Represión
Ataque	Soldados	Cárcel
Comandante	CNH	Compañeros
Represión	Autoridades	Militar
CU	IPN	Francotiradores

TEMAS	VALORES	PALABRAS	FRECUENCIAS	PERSONAJES	FRECUENCIAS
		Ataque	I	Don Roque	IIIIIIIIII
		Soldados	IIII	Carlitos	IIIIIIIIII
		Cárcel	III	Alicia	IIIIIIIIII
		Comandante	IIII	Humberto	IIII
		CNH	II	Sergio	IIIIIIIIII
		Compañeros	IIIIIIIIII	Jorge	IIIIIIIIII
		Represión	I	Graciela	IIIIIIIIII
		Autoridades	I	Vecina	II
		Militar	I	Herido	IIIIIIIIII
		CU	I	Muchacho 1	IIIIIIIIII
		IPN	II	Muchacha	IIIIIIIIII
		Francotiradores	I	Muchacho 2	IIIIIIIIII
		Agitadores	I	Subteniente	IIII
		Disparos	IIIIIIII	Soldado	IIII
		Estudiante	IIIIII	Estudiante	II
		Criminal	III	Estudiante	II
		Muertos	II	Voz Locutor	I
		Propaganda	II	Voz Mujer	I
		Dirigentes	I	Tipo 1	IIII
		Asesinos	II	Tipo 2	IIII
		Teniente	I	Tipo 3	IIII
		Capitán	II	Barrendero.	I
		Funcionario	III		
		Cabron	IIII		
		Guerrilla	II		
		Pendejo	II		
		Oficial	I		
		Arresto	I		
		Pueblo	I		



Pueblo	I
Lideres	II
Autoridad	I
Influente	III
Che Guevara	III
Carajo	I
Chingada	III
Imbecil	I
Madre	IIII
Puto (a)	II
Pinche	I
Presidente	I
Manifiesto	I
Partido	I
Comunista	I
Pendejo	I
Mierda	I

Interpretación de Datos

Como apreciamos en la tabla de frecuencias; los temas centrales y en los cuales basamos nuestras categorías, son: en principal la política de la cual se desencadena en el conflicto estudiantil y el contraste generacional; encontrando mediante el análisis de contenido de Berelson, las categorías de: represión, inconformidad, huelga, violencia y genocidio.

De esto parte la determinación de los valores de la cinta antes mencionados: Unión familiar, educación, solidaridad, compañerismo, perseverancia, lucha; acompañados de ciertos antivalores como: violencia, cinismo, manipulación, incompreensión, opresión, intolerancia.

Estos valores y antivalores se ven reflejados en las palabras usadas durante la cinta, donde resaltan por su mayor frecuencia las siguientes:

Juventud, Revolución, Mitin, Ejército, Movimiento, Compañeros.

También encontramos insultos y palabras altisonantes pero en menor grado como: jotos, cabrón y chingada.

En cuanto a los personajes; todos tienen una alta participación, debido al espacio reducido en el que se sitúa la historia; siendo Alicia y Carlitos los más frecuentes seguidos por los muchachos y Don Roque; Humberto es testigo de los hechos desde su lugar de trabajo y en el traslado de regreso a casa; los hijos mayores participan en el conflicto y cuentan su experiencia al refugiarse en el departamento junto con otros estudiantes miembros del movimiento.

III.3.3 Contexto

Contexto Rojo Amanecer.

El 2 de octubre de 1968 es una fecha que no quedará sólo en la memoria de sus protagonistas, sino que ya forma parte de la historia, y no tan sólo mexicana. Ese día el movimiento estudiantil fue reprimido de la forma más

sangrienta, cruel y cínica posible en la llamada Matanza de la Plaza de las Tres Culturas.

Más de treinta años después, la niebla del silencio todavía esconde muchos detalles de lo que pasó, empezando por el número exacto de los muertos. Desde el principio la máquina del poder se puso en marcha para arenar, confundir, traspapelar y borrar informaciones.

Algunos números: 15.000 proyectiles disparados (cifra oficial), 8.000 militares de varios cuerpos destacados en la acción, 300 medios armados entre tanques, medios blindados y *jeeps* con ametralladoras. Todo esto para reprimir una manifestación pacífica, por el viejo procedimiento de las provocaciones de los militares de paisano infiltrados entre los manifestantes, a las que contestan los militares con uniforme. El resultado fue de no menos de 700 heridos, un número de muertos que oscila entre 150 y 300, algunos de los cuales probablemente fueron arrojados al océano desde aviones militares, 5.000 estudiantes detenidos, algunos de ellos sometidos a torturas y falsos fusilamientos y 300 de ellos permanecieron en la cárcel hasta la amnistía de 1971.

Los responsables de aquella matanza, programada al detalle con días de antelación, nunca han sido juzgados, a pesar de que en 1993 una Comisión de la Verdad investigó lo ocurrido. Su secretario fue Paco Ignacio Taibo II que, en un artículo publicado por el diario *La Jornada* en ocasión del 30 aniversario de la matanza, resumía las conclusiones de la Comisión. La reconstrucción de los hechos es a todas luces increíble.

Datos importantes, narrados por Paco Ignacio Taibo II

- 1) El 2 de octubre de 1968 era miércoles.
- 2) En la mañana, en el Consejo Nacional de Huelga se decidió limitar el acto programado a un mitin y suspender la manifestación al Casco de Santo Tomás, exigiendo la devolución de las instalaciones al Ejército. Se habían celebrado

tres pequeños mítines en días pasados en Ciudad Universitaria y en Tlatelolco. El movimiento iniciaba una recuperación, tras haber estado a la defensiva en la secuencia iniciada el 19 de septiembre con las acciones armadas del gobierno (toma militar de Ciudad Universitaria, ataque de los granaderos y toma del Casco de Santo Tomás, toma militar y policiaca de Zacatenco). El mitin era importante porque habría de anunciarse el inicio de una huelga de hambre de los presos políticos estudiantiles detenidos a lo largo de las operaciones militares de septiembre.

3) En la mañana del 2, en una sesión del CNH se acordó que sólo estuvieran en la tribuna organizadores y oradores; se sugirió que los miembros del CNH que no tuvieran algo que hacer en el acto no asistieran y que en caso de que lo hicieran se mezclaran con la multitud. Eran las medidas de precaución habituales. La dirección del movimiento estudiantil no esperaba ninguna represión. De hecho, el acto coincidía con la apertura de conversaciones con la comisión Caso-De la Vega. Es más, el aviso de que habían salido del Monumento a la Revolución camiones con agentes armados de la Dirección Federal de Seguridad, fue recibido como un anuncio alarmista más.

4) La decisión de reprimir en Tlatelolco fue tomada por Díaz Ordaz al menos el 30 de septiembre, probablemente antes, bajo la forma de desatar una represión "ejemplarizante", aunque la decisión de hacerlo el 2 de octubre dependió del accionar del movimiento.

5) Según estimaciones de la Comisión de la Verdad, en Tlatelolco habrían actuado más de 8 mil efectivos de las fuerzas represivas estatales entre soldados, granaderos, policías del DF, Policía Montada, policías secretas de todo tipo, policías judiciales del DF y federales, miembros del Batallón Olimpia y bomberos y 300 vehículos entre tanques, tanquetas, blindados y jeeps con metralletas.

6) El Batallón Olimpia tenía órdenes de bloquear el edificio "Chihuahua", detener a los miembros del CNH, tomar el segundo y tercer piso, disparar sobre la multitud.

7) A las 6:10 de la tarde se producen en una secuencia rápida los siguientes acontecimientos:

Arribo de los camiones de los paracaidistas que comienzan a descender en los alrededores de la plaza.

Un helicóptero (¿militar?) sobrevuela la plaza.

Desde la torre de Relaciones Exteriores (y no desde el helicóptero, como se afirmó posteriormente) se disparan dos bengalas, la primera verde y la segunda roja.

El Ejército avanza hacia el mitin.

Sócrates le quita el micrófono al orador y grita: "¡No corran, es una provocación!".

8) A estos disparos siguen de inmediato los tiros disparados por los efectivos del Ejército uniformado en la plaza, que viene entrando desde diferentes lados. Los tiros son de abajo hacia arriba y/o sobre la multitud.

9) El comportamiento de las fuerzas del Ejército fue diferente según las zonas y los mandos. Varió de una voluntad asesina a una indisciplina pasiva que salvó a muchos manifestantes. Hay variados testimonios de que soldados dispararon contra ambulancias de la Cruz Verde para que no entraran al cerco en los primeros momentos; existen testimonios de estudiantes dejados salir del cerco por soldados "haciéndose los ciegos" (fundamentalmente en la parte norte de la plaza y durante los primeros 15 minutos); testimonios que narran cómo en los primeros momentos algunos soldados dispararon al aire y también hay múltiples testimonios de estudiantes impulsados por los soldados a bayoneta calada hacia la zona del tiroteo (por ejemplo, en la zona de los asta banderas cercana a Voca Siete sobre la calle Manuel González). Los heridos allí lo fueron a bocajarro. Según la revista Time varios de los cadáveres tenían huellas de pólvora en la ropa.

10) La magnitud de la represión la da con más fidelidad la cifra de heridos: no menos de 700.

11) No hay duda que las diferentes fuerzas represivas que participaron en Tlatelolco intercambiaron disparos entre ellas.

12) La versión oficial se produjo antes de que los disparos terminaran de escucharse en Tlatelolco. El jefe de prensa de la Presidencia, Fernando M. Garza, habló a periodistas de una ``provocación estudiantil que había terminado en tiroteo".

14) Múltiples testimonios de la solidaridad y la defensa de los vecinos, escondiendo, bronqueándose con la policía, sacando, disfrazando a los estudiantes. Incluso la acción de unos vecinos de la unidad, que apedrearon tanquetas en los alrededores.

15) La operación policiaco-militar de la Plaza de las Tres Culturas produjo un número que podría alcanzar los cinco millares de detenidos, colocando a la ciudad de México en un estado de sitio virtual, ilegal y terrible. Parecer estudiante fue, durante muchos días, un grave delito. (TAIBO; 1998)

Censura a Rojo Amanecer

Para entender un poco mejor la importancia de Rojo Amanecer y el por qué se habla de una censura a la cinta de Jorge Fons, años después de que ocurrieran los lamentables hechos en Tlatelolco, tomamos fragmentos de un ensayo por Álvaro Vázquez Mantecón de la Universidad de Autónoma de Puebla en 1998; además de una descripción de la Censura en el cine por Dario Lavia, Historiador del Arte y curador del "Memorial del 68".

"Después de la matanza, el país ya no volvió a ser el mismo. La represión brutal a un movimiento con demandas democráticas, integrado en su mayoría por miembros de la clase media, marcó profundamente a la clase dirigente mexicana. Y aunque los gobiernos que sucedieron al de Díaz Ordaz intentaron cerrar la herida abierta por Tlatelolco estableciendo algunos nuevos espacios

para la vida democrática del país, el silencio oficial predominó en lo referente al dos de octubre. La fecha y el tema se convirtieron por muchos años en un tabú". (VÁZQUEZ; 1998)

"A lo largo de los años setenta, y contra el silencio gubernamental, algunas obras que hacían referencia a la matanza de Tlatelolco se constituyeron como una fuerte recriminación política al régimen. En esos años, el documental "El grito" (1968), dirigido por Leonardo López y realizado por los estudiantes del CUEC, se exhibió de manera semi-clandestina hasta convertirse en un objeto de culto. Cada dos de octubre se proyectaba en los cineclubes universitarios, bajo una consigna que acabó siendo famosa: "No se olvida". Por su parte, el trabajo periodístico de Elena Poniatowska vertido en el libro "La noche de Tlatelolco", se convirtió en un punto de referencia común sobre el movimiento estudiantil. Pero a pesar de estas notables excepciones, durante un largo período no hubo un tratamiento abierto de los sucesos de 1968, con la capacidad de acceder a un público amplio. La película Rojo amanecer, de Jorge Fons (1989), vino a llenar este vacío". (IDEM)

"Uno de los capítulos más apasionantes de la historia del cine es el de la Censura. Su existencia es tan antigua como el cine mismo y su permanencia sigue hasta hoy en día, por más que muchos crean que es cosa del pasado. La explicación de su existencia y la defensa de su funcionamiento va más allá de una cuestión ética. El cine es un excelente elemento de propaganda, y la Censura es una de las principales herramientas que regula el pensamiento de las masas. En diversos países y épocas históricas, la Censura jugó un papel importantísimo, mucho más allá del de prohibir la exhibición de películas con temas tabú, sino el de adoctrinar a las masas". (LAVIA; 2003)

Veinte años después, la voluntad gubernamental de silencio persistía. Una vez terminada, Rojo amanecer tuvo que afrontar una censura velada por parte de las autoridades cinematográficas del país, quienes pusieron trabas burocráticas a su exhibición. Finalmente, ante la crítica de algunos medios, se permitió la proyección de la película al público general, convirtiéndose en un éxito de

taquilla inusual en las producciones mexicanas del momento. Para 1991, la Academia Mexicana de Artes Cinematográficas, muy cercana al organismo oficial de cinematografía, reconocía a *Rojo amanecer* con el Ariel de Oro, la máxima distinción a una cinta nacional. Además, otorgó premios a la dirección, actuación masculina y femenina, coactuación, argumento original, guión cinematográfico, edición y música de fondo. Fue necesario que transcurrieran dos décadas para que en el país se hablara cinematográficamente de su pasado reciente. (VÁZQUEZ; 1998)

III.3.4 Lo que refleja Rojo Amanecer

Como podemos observar:

En *rojo amanecer* escuchamos un lenguaje contemporáneo; muy marcado por frases y palabras que reflejan el descontento social que se vivió en los años 60's y 70's.

En este análisis, encontramos que las palabras más utilizadas son: mitin, revolución, ejército, movimiento y compañero. Estas palabras son mencionadas con orgullo y / o pasión; en forma de reclamo o en discusiones. Palabras como, ataque, gobierno, presidente, partido, etc., son menos repetidas; sin embargo también simbolizan lo que estaba ocurriendo con los estudiantes y el gobierno en esa etapa de la historia mexicana.

En la trama participan tres generaciones las cuales ven y entienden la política mexicana, desde diferentes perspectivas; para cada personaje tiene un significado distinto el cual se va unificando en el trayecto de la historia.

La cinta no tiene otro protagonista, que el conflicto vivido el dos de octubre de 1968, sin embargo la historia se desarrolla dentro de un departamento de Tlatelolco; esta familia la integran siete personas; el abuelo ex militar, el papá funcionario del Distrito Federal, La mamá Ama de casa, dos jóvenes

estudiantes preparatorianos, integrantes del movimiento, y dos hijos más niño y niña estudiantes de primaria.

Los personajes centrales son la familia integrada por: Don Roque, Humberto, Alicia, Sergio, Jorge, Graciela y Carlos. Todos los ellos tienen una alta participación en la cinta y a ella se van integrando más personajes, los cuales cambian el trayecto de la misma.

La aparición de comandantes de la policía y francotiradores, se dan en un clima de total violencia; utilizando las armas y la fuerza bruta con amenaza, además de utilizar un lenguaje ofensivo en repetidas ocasiones como: cabrón y pendejo.

En cuanto a los personajes jóvenes; Jorge, Sergio y los estudiantes que se unen a ellos en la historia, la palabra recurrente es “compañeros” la cual nos denota la solidaridad entre un grupo de desconocidos que luchan por un objetivo en común.

El personaje del herido, sensibiliza la perspectiva que tienen los adultos sobre el tema del movimiento estudiantil e impacta a la generación más joven.

La voz del locutor que escuchamos y que representa a los medios de comunicación, causa enojo, indignación y frustración en los personajes que lo escuchan dar los datos e información inventada; que escondía la verdadera tragedia que el país estaba viviendo. Esto supone como el gobierno escondió las evidencias para que a la sociedad no se enterara de lo que en realidad pasaba.

A pesar de que en la cinta no se muestra el enfrentamiento, ni la matanza masiva de Tlatelolco, el relato de la cinta y la intención de los personajes, cumple su objetivo de representar el trágico suceso que hoy forma parte de una historia aún presente.

La intención de la que hablamos es el reclamo al gobierno y a la sociedad que permitieron que tal acontecimiento sucediera. La cinta pudo ser filmada como lo vimos en el capítulo II, gracias al financiamiento gubernamental, pero de la misma forma gracias al gobierno, fue enlatada por años, hasta que fue rescatada y exhibida.

Si bien, la cinta no resuelve el conflicto, ni termina con el debate ante el castigo de los responsables; abre una puerta a la sociedad que no se deja acallar y es un elemento más de para lucha pacífica por el esclarecimiento de los hechos.

III.4

“La ley de Herodes” (1999)



Sinopsis:

En 1949, durante el sexenio del presidente Miguel Alemán, el corrupto alcalde de San Pedro de los Saguaros es linchado y decapitado por los indígenas que habitan el lugar. Corren tiempos electorales y el gobernador no está dispuesto a ver peligrar su posición por un escándalo político, por lo que ordena a su secretario de gobierno, el licenciado López, que nombre un nuevo alcalde para San Pedro. López decide que el más indicado es Juan Vargas, un inofensivo y fiel miembro del partido que seguramente no será tan corrupto como su antecesor.

Juan Vargas, se siente honrado con su nombramiento y junto con su esposa emprende su viaje a San Pedro de los Saguaros, encontrándose con un pequeño y miserable pueblo donde la mayoría son indígenas y no hablan español.

Al principio le cuesta trabajo adaptarse, todos quieren que sus problemas sean resueltos e incluso se topa con un médico, fiel seguidor de la oposición, que ya había sido candidato para el puesto de alcalde y que quiere a toda costa

clausurar el burdel del pueblo. Este negocio, es manejado por una mujer que al ver llegar al nuevo presidente municipal decidido a cerrarlo le ofrece dinero a cambio, el cual no acepta.

Todos los ideales de progreso y bienestar se ven reducidos cuando se da cuenta de que no hay presupuesto, por lo cual decide visitar al secretario del gobernador y así pedir el dinero necesario para iniciar con las obras de progreso. La petición es rotundamente negada; el Lic. López explica las reglas que debe seguir para la recaudación de impuestos, sobretodo el hacerse valer como la autoridad con la frase: “La Ley de Herodes... o te chingas o te jodes.”

Vargas regresa al pueblo y comienza a poner en práctica los malos manejos de la ley y la corrupción, haciéndose del dinero del pueblo por medio de multas e impuestos, que no se verían reflejados en obras para la modernidad, sino para su propio bolsillo.

La inconformidad del pueblo comienza a manifestarse, por lo cual se defiende prometiendo que se iniciaran obras de luz y la supuesta visita del Presidente Alemán.

Después de un rato, se adapto fácilmente a la vida corrupta y a los placeres que el burdel le ofrecía. Pero al ver las constantes presiones del doctor Morales y la revelación de doña Lupe, decide deshacerse de ellos para que no interfieran en sus planes; lo cual consigue con éxito.

Después de varios conflictos y de descubrir la infidelidad de su esposa, se dedica como nunca a extorsionar a los habitantes del pueblo; mientras en la capital es asesinado el candidato a la gubernatura por órdenes del lic. López.

López llega a San Pedro de los Saguaros, huyendo de la justicia y descubre todos los fraudes y correcciones que Vargas hizo a la ley, por lo tanto exige

todo el dinero que robó a los indígenas; al buscar el dinero, se da cuenta que su esposa huyó con un gringo y todo el dinero.

López no lo cree y al confrontarse Vargas jala del gatillo de la pistola que él mismo le había obsequiado, asesinándolo. El pueblo que ya estaba cansado busca al presidente municipal para lincharlo como lo había hecho con el presidente anterior.

Al pueblo llega un nuevo alcalde y al preguntar lo que había sucedido con su antecesor... vemos una escena en el Congreso, con todos los diputados donde Juan Vargas dicta un discurso de defensa a la Nación y a su partido; se ha convertido en Diputado.

Reparto:

Damián Alcazar	Juan Vargas
Pedro Armendáriz, Jr.	licenciado López
Delia Casanova	Rosa, esposa del doctor Morales
Juan Carlos Colombo	licenciado Ramírez
Alex Cox	el gringo
Miguel Ángel Fuentes	Pancho
Noemí García	secretaria
Guillermo Gil	padre
Ernesto Gómez Cruz	gobernador
Leticia Huijara	Gloria
Luis de Icaza	Alfredo García, alcalde anterior
Eduardo López Rojas	doctor Morales
Eugenia Leñero	esposa del nuevo alcalde
Jesús Ochoa	nuevo alcalde
Manuel Ojeda	cantinero
Manuel Poncellis	Filemón
Salvador Sánchez	Pek
Evangelina Sosa	Perlita
Isela Vega	doña Lupe
Jorge Zárate	Tiburón

III.4.1 Acerca de Luis Estrada

La carrera de Luis Estrada ha sido esporádica pero firme. Su pasión por el cine es evidente y ha sido criticado precisamente por ello. No es un director muy querido por la crítica nacional (en alguna ocasión un crítico mexicano se refirió

a él como "el Spielberg tenochca"). A pesar de ello, Estrada sigue empeñado en hacer cine en México y consiguió, con "La Ley de Herodes", por primera vez, que una película suya sea exhibida en condiciones adecuadas para que el público pueda apreciarla. A partir de La ley de Herodes, la carrera como cineasta de Luis Estrada, ha alcanzado un punto importante. De esta forma en 2006 se estrenó en los cines de nuestro país la cinta "Un Mundo Maravilloso", la cual es escrita y dirigida por Estrada, esta es entendida una fuerte crítica al "Gobierno del Cambio" que busca, desde el punto de vista del filme, no acabar con la pobreza, sino acabar con los pobres.

Filmografía

Un Mundo Maravilloso (2006).... Director y guionista.
 La ley de Herodes (1999) director , productor , guionista y editor
 Ámbar (1994) director , productor , guionista y editor
 Bandidos (1990) director , productor, guionista, editor y sonidista
 (coproducción con España)
 Camino largo a Tijuana (1988) director y productor
 La divina Lola (1984) director (cortometraje)
 Andante spianato (1982) director (cortometraje)

III.4.2 Análisis

Definición de Categorías

Para el análisis de esta cinta utilizamos, como ya hemos mencionado la metodología, basada en el análisis de contenido de Berelson; por lo cual elegimos las siguientes unidades de análisis.

El tema central, la política de la que parten, el poder, la corrupción, el asesinato, el fraude y la violencia.

La dirección de la cinta girara en torno a la búsqueda de los siguientes valores: Confianza; Convicción; Idealismo; Ambición (en el sentido de crecer y superarse)

Del mismo modo confrontándolos con los antivalores: encontrados que son: Corrupción; Violencia; Ignorancia; Ambición (entendida como el deseo de poder y la avaricia)

En cuanto a la categoría de los personajes tomamos en cuenta a todos los que intervienen en la cinta: Juan Vargas, Lic. López, Rosa (esposa del Doctor), Lic. Ramírez

El gringo, Pancho, Padre, Gobernador, Gloria, Alcalde anterior, Doc. Morales, Cantinero, Filemón, Pek, Perlita, Doña Lupe, nuevo Alcalde, Esposa del nuevo Alcalde; determinando así su participación e importancia en la historia.

La siguiente lista de palabras, será la utilizada para el análisis de frecuencias en esta categoría.

Presidente	Pendejo	Revolucionario	Revolución	Impuestos
Alcalde	Cabrón	País	Diputado	Presupuesto
Gobernador	Partido	Corrupción	Senador	Democracia
Modernidad	Elector	Funcionarios	Candidato	Política (os)
Paz	Linchar	Autoridad	PAN (ista)	Instituciones
Social	Justicia	Municipal	PRI	Patria
Presidencia	Partido	Interino	Ciudadanía	Congreso
Chingues	Ideales	Güey	Ley (es)	Nación

Interpretación de los datos

Después de la tabulación, analizando la tabla de frecuencias, observamos que las unidades de ítem establecidas al inicio, son cumplidas desde el inicio de la cinta; los cuales son representados, en mayor medida por los antivalores, y no los valores encontrados en la película.

Encontramos muy marcados los elementos de corrupción, violencia e ignorancia; sin embargo, de las palabras sugeridas las más frecuentes son Presidente, Gobierno, Ley o leyes, Modernidad, justicia, paz y autoridad; estas no arrojan por su repetición los datos de antivalores, sino por como es que se hace referencia a ellas y en que grado las acciones concuerdan con lo que los personajes dicen.

En cuanto a los personajes; Vargas, como protagonista de la cinta aparece en casi todas las escenas. De ahí siguen Pek y Gloria con mayor número de intervenciones, y se desglosan los demás personajes con una participación equilibrada, sin contar al personaje del gobernador y a los otros presidentes municipales con una mínima participación.

III.4.3 Contexto

El sugerido escándalo suscitado por La ley de Herodes representa un eslabón más en la lamentable cadena de censuras por motivos políticos que ha agobiado al cine de nuestro país.

Como en su tiempo lo fueron las cintas ya analizadas, “La sombra del caudillo” (1960) y “Rojo amanecer” (1989), “La ley de Herodes fue primero aprobada como proyecto fílmico, para luego ser objeto de un burdo intento de veto que terminó provocando la renuncia de Eduardo Amerena, director del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), y el consiguiente desprestigio de las autoridades cinematográficas mexicanas”. (MAZA;1996)

La ola desatada por el escándalo generó una gran publicidad gratuita a la cinta, la cual se convirtió en una de las más taquilleras de principios del año 2000. Sin embargo, la polémica terminó por desviar la atención del público hacia aspectos de índole extra-cinematográfica, dejando a un lado algo muy importante: que La ley de Herodes es una excelente película.

La impecable factura técnica de Luis Estrada, evidente en “Bandidos” (1990) y en la esplendorosa y poco difundida “Ámbar” (1994)- se manifiesta en La ley de Herodes tanto en su cuidada escenografía, como en el meticuloso trabajo fotográfico de Norman Christianson, que remeda hasta en las "nubes perfectas" al estilo de Gabriel Figueroa.

La sapiencia cinematográfica del director convierte a la cinta en un verdadero "baúl" de referencias cinematográficas a la Época de Oro. En ella están los personajes de “María Candelaria” (1943), la música de las rumberas, el homenaje a Tin Tan en el personaje interpretado por Damián Alcázar, entre otras alusiones a los "años dorados" de nuestra cinematografía. Sin embargo, la historia nos advierte que no todo tiempo pasado fue mejor. Al contrario, fue igual o peor. (MAZA; 1996)

Hace seis años Estrada filmó la Ley de Herodes, en la que realiza una crítica social al partido en el poder, en ese entonces el PRI; la película sufrió un intento de ser enlatada, lo que llevó al director a asumir su distribución.

En sus propias palabras, “Antes de hacer la Ley de Herodes tenía la percepción de que el principal problema en México era esa especie de dictadura que teníamos disfrazada, la falta de democracia, pero una vez que cumplí uno de mis sueños dorados: ver la alternancia en el poder, otra vez caí en la frustración”.

Luis Estrada se dio cuenta entonces que todavía existía un problema mayor al autoritarismo, “el desequilibrio social que hay en una sociedad como la mexicana, y cómo nos está llevando a un futuro muy negro,

irremediablemente”, aunque Luis Estrada siempre afirmó que su película es ficción, sin pretensiones de ser un documental falso sobre la actualidad.

III.4.4 Lo que refleja Le Ley de Herodes

Como pudimos observar, en esta cinta, existe una fuerte y marcada crítica a destiempo del gobierno, referido al partido que fuera oficial en nuestro país por más de setenta años, el Partido de la Revolución Institucional (PRI).

Los temas que se presentan en la cinta, son muy claros; se habla abiertamente de la política y el gobierno, ligado con la corrupción y la violencia.

En las palabras y frases referidas, encontramos que debido a la época en la que se centra la cinta, la más recurrente es Modernidad y justicia social; sostenida como una promesa al pueblo, pero sin la mínima intención de ser cumplida.

Se ve claramente que las personas en la cinta aceptan muy fácilmente el discurso donde además de esta frase, se encuentran palabras como Presidente, Gobierno, Ley o Leyes y autoridad.

El ingrediente de la comedia, aligera un tanto la trama, de tal manera que no encontramos palabras altisonantes recurrentemente, y sólo en pocas escenas se utilizan a manera de burla, o bien, por el enojo o rabia de alguno de los personajes.

Vargas, es el típico idealista político; que cree firmemente en las palabras y promesas de los funcionarios de su partido; al ser nombrado presidente municipal, ve en su nuevo cargo la oportunidad de cambiar al país, siendo un hombre de bien.

Al contrario, el lic. López es el político oportunista que espera que se le de un “hueso” para no soltarse; presume de codearse con los más altos líderes de su partido, y utilizando a militantes menores trata de ganar puntos para llegar lejos en su partido. Gracias a la influencia de este licenciado, Vargas se ve envuelto en la tentación por el poder, de esta forma es corrompido, al grado de matar para proteger sus intereses.

Estos personajes utilizan la demagogia para conseguir sus objetivos; sin embargo, existe el personaje de la oposición, representado por el Doctor Morales, quien ha sido candidato del Partido de Acción Nacional PAN por la presidencia municipal de San Pedro de los Saguaros, pero que nunca ha ganado una elección, lo cual el presume como fraude electoral. Este doctor busca cualquier paso en falso del alcalde Vargas, par intentar su destitución.

Además, encontramos al párroco del pueblo quien resulta ser también un corrupto; vendiendo indulgencias, cobrando por cada oficio, al mismo tiempo que cobra por guardar secretos, hacer favores, y ¿por qué? no para revelar secretos de confesión. El personaje del padre tiene un tinte cómico y facilita ayuda al mismo tiempo que extorsiona al alcalde.

La historia esta desarrollada en 1949 durante el sexenio de Miguel Alemán; sin embargo, podemos ver esta historia como un acontecimiento poco más reciente. O el cual nunca ha terminado, y se repite sexenio a sexenio.

Por lo tanto, no extraña el hecho de que el gobierno, a cargo de Ernesto Zedillo, se halla escandalizado un poco con el contenido de la cinta; en el supuesto de la misma desprestige o ponga en evidencia al partido. Sin embargo, lo que se ganó con la controversia de su estreno, fue despertar en el público, la curiosidad por la cinta y del mismo modo constatar lo que siempre se ha sabido y comentado del gobierno mexicano.

III.5 “Conejo en la Luna” (2004)



Sinopsis.- “Conejo en la Luna” cuenta la historia de una pareja común y corriente cuya vida es destrozada por el Secretario de Gobernación, el Líder del Partido Oficial (después embajador de México en Londres), el Subprocurador y hasta el propio Presidente de la República; todos ellos corruptos capaces de cualquier cosa por mantener su poder. Esta es una historia de intriga y suspenso que muestra las técnicas de todos esos políticos corruptos que tienen secuestrado al país.

En este caso, los protagonistas y víctimas de la intriga son Antonio Santos, diseñador gráfico (Bruno Bichir) y su esposa Julie (Lorraine Pilkington), una pareja de clase media que adquieren terrenos, negociando con un funcionario de bajo nivel; Antonio se ve acusado como el asesino intelectual del Secretario de Comercio de los Estados Unidos Mexicanos, tras haber entregado un cheque al Gordo Corona por el pago de esos terrenos supuestamente regularizados por el partido oficial. Antonio logra evadir a los agentes judiciales que le siguen la pista pero Julie es arrestada al intentar pedir asilo en la embajada británica.

El asesinato había sido planeado en realidad, por el Secretario de Gobernación y el líder del Partido Oficial. Supuestamente aceptada por el mismo Presidente; con el motivo de quitar obstáculos en negociaciones de lavado de dinero con un empresario inglés. La acción debía ser orquestada por el Gordo Corona y un supuesto loco oriundo de Toluca.

Antonio se ve forzado a escapar de México, tomando el lugar de su amigo Alfredo quien planeaba viajar a Londres. Julie, esposa de Antonio, debía entre tanto buscar protección en la embajada inglesa. Pero cuando esta llega a la embajada es raptada por oficiales de la Procuraduría de Justicia. Nuestro personaje central llega Londres y se hospeda, como su Alfredo lo tenía planeado, en casa de Ian (antiguo novio de Julie) y Tania (actual esposa de Ian). La pareja creía que al que recibían en su hogar era a Alfredo.

Mientras, en México Julie es llevada a una cárcel clandestina, sujeta a tortura psicológica utilizando a su bebé y al acoso del subprocurador, con el fin de obligarla a proporcionar datos sobre el paradero de su marido.

Antonio debe encontrar la forma de permanecer prófugo, ya que se ha dado parte a las autoridades inglesas para su captura. Ian descubre la verdadera identidad de Antonio, por medio del departamento de justicia, en el que el trabaja. En México las cosas se complican por lo que el licenciado López, presidente del Partido Oficial, es nombrado embajador de México en Inglaterra. Con este nuevo cargo, los papeles se invierten, y es ahora Antonio quien persigue a López por todo Londres, con el fin de probar su inocencia.

Julie logra escapar y comunicarse con Ian; López es asesinado por unos matones posiblemente contratados por el mismo Secretario de Gobernación en México; Antonio es arrestado; Mister Staner es también detenido e interrogado bajo el cargo de Lavado de Dinero; con Julie libre y en Londres se realiza un juicio de extradición, por lo que Antonio es devuelto a México para ser juzgado, dejando a su mujer e hija protegidas.

En la cinta participan actores conocidos en la escena mexicana y actores ingleses que le dan a este trabajo cinematográfico mayor realismo.

Reparto

Bruno Bichir	Antonio
Lorraine Pilkington	Julie
Jesús Ochoa	Jefe de Seguridad Pública
Adam Kotz	Policia Ingles (ex novio de Julie)
Álvaro Guerrero	Presidente partido oficial (Embajador en Londres)
Rodrigo Murray	Amigo de Antonio
Emma Conniffe	Tania
Ricardo Blume	Ex secretario de Gobernación
Reece Dinsdale	Funcionario Londres
Carlos Cobos	Amigo de Antonio
Adalberto Parra	Secretario de Seguridad Pública
Rodrigo Vázquez	
Stephen Boxer	
Jacqueline Voltaire	Embajadora de Inglaterra en México
Eugenia Leñero	
Susana Garfel	
Norma Pablo	
Hugo Iván Chavero	
Norma Pablo	
Itari Marta	
Herilberto Castivo	

Productores

Conejo en la luna es la primera co-producción México Inglaterra a cargo de: BEANCA FILMS SA de CV México, Head Gear Films LTD Inglaterra, FIDECINE Fondo de Inversión y Estímulos al Cine México / NEWARTGROUP México.

III.5.1 Acerca de Jorge Ramírez Suárez

Jorge Ramírez-Suárez se licenció en Ciencias de la Comunicación en la UNAM y estudió cine en el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC). Su generación en esta reconocida escuela de cine es una de las más importantes del cine mexicano contemporáneo. Él es uno de las promesas del cine mexicano como director y guionista. Comenzó su carrera como asistente de dirección. En 1990 produjo “La mujer de Benjamín”. Ha dirigido los cortometrajes “Pablo y el video” (1990) y “No quiero discutir” (1992). Produjo los largometrajes “En medio de la nada” (1994), “El silencio de Neto” (1994) y “Hasta morir” (1994). “Morena” (1995) es su primer largometraje como director.

Con el cortometraje “Pronto saldremos del problema” (1998) obtuvo la Diosa de Plata (Premio de la Crítica Mexicana), el Premio Coral en el Festival de la Habana, y participó en más de 30 festivales incluidos Toronto, Hamburgo, Buenos Aires, República Checa, Los Ángeles y Hong Kong. Con su segundo largometraje “Conejo en la luna” participó en el Programa Oficial del Festival Internacional de Berlin 2005, La Berlinale, y fue invitado a los festivales internacionales de Los Ángeles, Moscú y Toulouse ganando en éste último el premio Rail D’oc.

En 2009 se estrena su última película titulada “Amar”, bajo una temática totalmente distinta a Conejo en la luna y producida por BEANCA FILMS.

En palabras del director, Conejo en la Luna: “Es una manera de mirar la corrupción de nuestro país, de una forma cruda y realista; no pretende ser una denuncia hacia ningún partido político o institución gubernamental; sino que mediante una historia redonda se plasma un punto de vista de la realidad que sería poco posible de comprobar, pero que sin embargo existe una alta posibilidad de que pase”.

III.5.2 Análisis de Contenido

Como ya habíamos mencionado nuestras categorías para el análisis fueron las siguientes:

PERSONAJES

Antonio, Pedro, Alfredo, Laura, asesino.

Medios de Comunicación. (Donde Antonio juega el rol protagónico)

Sub procurador Macedonio Ramírez,

Presidente Partido Oficial – Embajador Inglaterra- Lic. López

Secretario de Gobernación

Secretario de Comercio (Ex Secretario de Gobernación)

Judiciales, Guardias. (donde todos juegan un rol antagónico)

Julie (vive en México) , Ian , Tania

Cónsul Hyde (embajada de Inglaterra en México)

Tom (Oficial del Ministerio de Defensa)

Rosie (Ministerio de Defensa)

Mister Staner

TEMA:

Los temas fueron elegidos de la siguiente manera:

Política: entendida como la relación entre el pueblo y sus funcionarios y todos los asuntos relacionados con el estado; o bien, donde intervengan los funcionarios. De este punto parten una serie de subtemas o subcategorías que reconocemos como:

Secuestro, Inseguridad, Asesinato, Drogadicción, Acoso, Espionaje, Corrupción, Violencia.

DIRECCIÓN

Para el análisis también escogimos ciertos valores y antivalores que marcan la dirección o tendencia de la cinta, como son:

Valores.- Familia, Amistad, Lealtad, Justicia, honestidad

Antivalores.- Corrupción, Drogadicción, Fraude, Violencia, Mentira, Acoso, Manipulación, Extorsión, Perversión, Miedo.

PALABRAS: Se observó con que frecuencia se repetían:

Regulación	Chin(gón, gada, ga)	Embajada	Policía
Cabrón	Güey	Bote	Internacional
Política	Patrón	Pinche	Asesino
Carajo	Encargo	Judiciales	Chingada
Lana	Gobierno	Leyes	Pinche
Pinche	Güevos	Juzgar	Chingados
Tranza	Tajada	Dinero	Secuestrada
Dinero	Madres	Orden	Extraditar
Pago	Mames	Cónsul	Legalmente
Fraude	Presidente	Secuestro	Gobierno
Pendejo (a)	Carajo	Legal	Puta Madre
Partido		Illegal	Chinga

TEMAS	VALORES	PALABRAS	FRECUENCIAS	PERSONAJES	FRECUENCIAS
Política	Familia	Regulación		Sec. Gobernación	
Fraude	Amistad	Cabrón		Pres. Partido	
Asesinato	Amor	Política		Gordo Corona	
Lavado de Dinero	Apoyo	Carajo		Antonio	
Secuestro	Confianza	Lana		Julie	
Corrupción	ANTIVALORES	Pinche		Sub Procurador	
Violencia	Corrupción	Tranza		Asesino (Loco)	
	Violencia	Dinero		Sec. Comercio	
	Depravación	Pago		Prostituta	
	Drogadicción	Fraude		Medios de Com.	
		Pendejo (a)		Ciudadanos	
ESPACIO		Partido		Pedro	
México DF		Legal		Alfredo	
2005		Illegal		Laura	
		Chin(gón,gada,ga)		Mister Staner	
		Güey		Medios de Com.	
		Patrón		Gordo	
		Encargo		Antonio	
		Gobierno		Julie	
		Güevos		Amiga	
		Tajada		Laura	
		Madres		Sub. Procurador	
		Mames		Pres. Partido	
		Presidente		Guardia	
		Carajo		Alfredo	
		Putá Madre		Judiciales	
		Chinga		Ian	
		Embajada		Tania	

Interpretación de Datos

Después de realizar la tabulación de las frecuencias en la categorías; encontramos los siguientes resultados.

En primer lugar tomamos como referencia de unidades de análisis de tema: Política Fraude, Asesinato, Lavado de Dinero, Secuestro, Corrupción y Violencia; de estas, parten las categorías de palabras que por su repetición entendemos que tema es el que se desarrolla en pantalla, de tal forma violencia es el tema más repetido debido a que las palabras más frecuentes durante la cinta fueron:

Cabrón, Pendejo, y expresiones con Madres y Mames.

Palabras como:

Gobierno, Leyes, partido son menos usadas. Otra de las palabras muy utilizadas es Embajada; esta, para indicar un lugar y no como expresión.

En cuanto a los personajes como segunda categoría encontramos que los tienen más intervenciones durante la cinta son:

Antonio; Julie; el Lic. López, presidente del partido oficial y embajador de México en Inglaterra; el gordo Corona; y el subprocurador de Justicia. También Ian tiene participación considerable dentro de la cinta; no así el Secretario de Gobernación, Alfredo y la Cónsul; aunque sus roles son muy importantes dentro de la historia.

Como no podemos dejar aislado lo que se dice dentro de la cinta y cuantas veces aparecen los personajes que intervienen; Berelson propone el análisis de qué se dice y cómo se dice.

Además de constatar la dirección en la tendencia de la cinta la cual se carga hacia el lado de la violencia que se muestra por parte de las autoridades (representantes políticos del pueblo) hacia el pueblo mismo.

III.5.3 Contexto Social

México ha sufrido durante décadas los embates de la violencia y la corrupción; es un país que se encuentra constantemente en cambios y transiciones las cuales no siempre resultan ser favorables para la sociedad.

Sumidos en la pobreza, la desigualdad social y sobre todo atrapados en un clima de incertidumbre política, la cual nos lleva ya sea a seguir reprimidos por el gobierno y “callar” por que no tiene caso hablar, o bien a reírnos de nuestros problemas.

Sin embargo existen temas sobre la mesa que están pendientes por resolver; actualmente la sociedad discute temas de importancia como lo son:

El voto como un derecho y obligación, por el cual ya se hacen campañas que invitan a ejercerlo. El cómo los ciudadanos mexicanos perciben el clientelismo electoral, Los medios de Comunicación, la Política y la Sociedad, son temas de los que platicamos todos los días.

El narcotráfico y la economía ilícita es un tema que nos preocupa a todos o a la mayoría como ciudadanos, las redes del crimen organizado que muy probablemente tienen su raíz en los altos mandos del gobierno mexicano.

Este ejemplo es el que se muestra en esta cinta.

Conejo en la Luna, una historia actual llena de drama y acción que a pesar de ser una cinta de ficción, su lenguaje y la interacción de los personajes no parecen estar fuera de la realidad. Esta historia llega en un momento en el que nos hemos cansado de reírnos y mofarnos de las tragedias políticas y sociales en la que hemos vivido.

Historia situada en México DF, sin un tiempo definido. Los personajes que intervienen no son reales y la cinta no acusa a una persona o institución en particular. Es un hecho aislado, del que no se tiene registro alguno, sin embargo, podría no estar muy lejos de la realidad. Esta cinta habla sobre todo de la corrupción que existe en nuestro país.

El rodaje en México se llevó a cabo del 9 de noviembre al 17 de diciembre de 2003. Se filmó todo en locaciones en la Ciudad de México con el reparto mexicano y la actriz irlandesa Lorraine Pilkington.

2003, año en el que en nuestro país llegamos a casi la mitad de un “nuevo” ciclo político, ya que en el 2000 se terminó con un periodo presidencial de más de 70 años bajo la sombra del PRI (antes el partido oficial). Durante todos esos años de gobierno priísta; se hablaba calladamente de la corrupción, tráfico de influencias, fraudes, favores y muchos otros delitos cometidos presuntamente por los burócratas y políticos de nuestro país.

Desde el 2000, se presume de una apertura en cuanto a la información del gobierno para la sociedad, además de la libertad de expresión. Siendo en este marco de Libertad, en el que se filmó y proyecta Conejo en la Luna. Pero lo cual no quiere decir que todos los escabrosos temas de los que se temía hablar cuando el PRI gobernaba, hayan terminado.

En contraste, la participación inglesa en este filme nos da otro panorama, en cuanto a las normas y leyes internacionales, y la visión que pueden tener los extranjeros, respecto a la vida política y social de nuestro país. Los famosos video - escándalos y las noticias políticas de nuestro país, que actualmente vemos llenas de amarillismo y sensacionalismo, dejan a México como un país totalmente corrupto e inseguro, ante los extranjeros.

La relación México Inglaterra desde la independencia de nuestro país ha estado regida en cierto modo por la deuda externa que se tiene al país inglés.

Inglaterra fue una de las primeras naciones de Europa que reconoció al Gobierno mexicano y entabló con él relaciones de amistad y comercio. Los puertos del Golfo y del mar del Sur, fueron visitados por multitud de buques ingleses, y las especulaciones mineras se emprendieron en gran escala por compañías inglesas, abundantemente provistas de crédito y de dinero.

Once años de guerra por una parte, y la poca experiencia administrativa de algunos funcionarios que llegaron al poder, ocasionaron que se destruyera por descuido o por precisa necesidad, el conjunto que antes formaba el sistema administrativo español y que producía anualmente de 16 a 18 millones de pesos anuales; El tributo, los monopolios, las excesivas alcabalas, el comercio por sólo Veracruz y Acapulco, los oficios vendibles y renunciables, los derechos sobre lanzas y títulos de nobleza, también desaparecieron.

Suprimidos o modificados los impuestos y necesitado a la vez el Gobierno de abundantes recursos para pagar el numeroso ejército que había combatido por la independencia, y para reparar los males que dejaron esos años de guerra, se encontró desde luego con un deficiente de cosa de dos millones de pesos. Por esta causa, y más todavía el deseo de adquirir crédito, entrar como nación independiente en el giro de grandes negocios y la idea equivocada que tenían los hombres influyentes de que Inglaterra tomaría un interés muy directo en nuestra política, una vez que fuésemos sus deudores, hizo que en vez de crearse un sistema administrativo y de proporcionarse recursos dentro del mismo país, se acudiese al opción de solicitar un préstamo en Londres.

De estas favorables circunstancias, que hacían fácil y hacedero cualquier negocio en la plaza de Londres, centro de la riqueza y del comercio del orbe entero, se aprovecharon las nuevas repúblicas, y sucesivamente México, Chile, Perú, Buenos-Aires, Brasil, Ecuador, Nueva-Granada, Venezuela y Guatemala, fueron levantando en la Bolsa de Londres sus préstamos, más o menos cuantiosos, y con mayores o menores quebrantos; de modo que por el año de 1840 la deuda que todos estos países tenían con los tenedores de bonos hispano-americanos, ascendía a la suma enorme de 175 millones de pesos, compuesta del capital primitivo de los réditos capitalizados y del monto de las agencias y quebrantos sufridos al hacer los diversos arreglos y conversiones.

Contexto Inglaterra

Su Gobierno se compone en muchas áreas, un sistema de dos niveles de municipios distritales y condados que tienen la responsabilidad de gobernar a nivel local. No obstante, también existen un número de autoridades de un solo nivel, o unitarias, en especial en las ciudades más grandes.

Nueve Oficinas Gubernamentales son responsables por la efectiva coordinación de los programas del gobierno central a un nivel regional que ejecutan los servicios regionales ingleses para nueve ministerios (la Oficina del Vice-Primer Ministro, Ministerio de Comercio e Industria, Ministerio de Educación y de Capacidades, Ministerio de Trabajo y Pensiones, Ministerio de Salud, Ministerio de Transporte, Ministerio del Interior, Ministerio de Cultura, Información y Deporte y Ministerio de Medio Ambiente, Alimentación y Asuntos Rurales)

La legislación inglesa comprende al derecho tradicional (basado en las costumbres ancestrales y a dictámenes anteriores en casos similares), al derecho escrito (legislación parlamentaria y de la Comunidad Europea) y la equidad (principios generales de justicia que corrigen o hacen añadiduras al derecho consuetudinario o al derecho escrito).

Gales también se rige bajo la legislación de Inglaterra, pero la transferencia de competencias ha implicado que parte de la legislación ahora se aplica de forma diferente en esta región del Reino Unido.

Cuestiones con Inglaterra

Existen muchos otros datos como el hecho de que el famoso “penacho de Moctezuma” se encuentre en manos de la Reina de Inglaterra, la cual, no considera a México digno de tener lo que por herencia le pertenece.

A pesar de todas estas diferencias, culturales, políticas, económicas y sociales; la coproducción para “Conejo en la Luna” resultó ser una amalgama perfecta en el relato de nuestra vida política.

En Inglaterra el rodaje se hizo entre el 19 de enero y el 10 de febrero de 2004. Se filmó en locaciones de Londres, Watford y Hertford con el reparto inglés, Bruno Bichir y Álvaro Guerrero.

Desde su filmación, “Conejo en la Luna” despertó la curiosidad de críticos, cineastas y cinefilos, por lo que al estrenarse en cartelera, la cinta provocó varias y diversas, pero favorables opiniones.

II.5.4 Lo que refleja Conejo en la Luna

Al observar la tabla de frecuencias utilizada para el análisis podemos observar que, los personajes centrales tienen una gran participación en la cinta y que aún cuando no interactúen directamente sus acciones están interrelacionadas, por lo cual cada acción o decisión repercute en otro o en todos los personajes a su vez.

El primer personaje en aparecer es el Gordo Corona, al lado de un hombre al parecer loco y drogadicto, al inicio se ven personas poco educadas, por su vocabulario, este personaje pronto se ve involucrado con una persona de más alto nivel, gracias a una llamada telefónica donde se denota que esta hablando a un superior y al escuchar la palabra “encargo” entendemos que se refiere a una acción fuera de la ley.

El personaje con el que se ve involucrado el Gordo Corona es el presidente del partido oficial del país, el cual, esta relacionado con el lavado de dinero y su primer aparición se da dentro de una negociación con el señor Staner, un inglés que realizara una transferencia por varios millones de libras, de parte del

ministerio de defensa de Inglaterra; en esta parte apreciamos toda una red de corrupción, en la que también interviene el Secretario de Gobernación.

El gordo Corona, un funcionario de menor en rango y poca educación que realiza favores a los altos funcionarios, con el fin de obtener beneficios de forma ilegal; este personaje será el culpable de que personas inocentes se vean involucradas en el asesinato del Secretario de Comercio. Este personaje tiene una participación activa en el inicio de la historia la que concluye con su asesinato en el trayecto o desarrollo de la misma. Por su vocabulario se entiende que es una persona con poca educación o sin un grado académico, inmerso en la política, haciendo el “trabajo sucio” de los funcionarios para que estos no se manchen las manos.

Julie es la esposa de Antonio, ella es de origen inglés y es el vínculo entre México e Inglaterra, a través de su relación amistosa con Ian (un ex novio); después de la implicación de Antonio en el asesinato del Secretario de Comercio, se ve obligada a acudir a la embajada, donde es secuestrada y tras varios suplicios y torturas además de maltrato psicológico, logra escapar y acude con éxito a la embajada inglesa. El contraste en ella se encuentra, en no conocer como se manejan las leyes en México, el por qué su esposo no puede solicitar ayuda de las autoridades, sino todo lo contrario; a pesar de su cultura diferente, ideas y comportamientos, al estar secuestrada encontramos en su vocabulario frases y palabras muy utilizadas por los mexicanos que aparecen en la cinta.

Otro personaje con poca participación en al cinta es el Secretario de Gobernación, sin embargo, sus apariciones son determinantes en el curso de la misma, se muestra como la máxima autoridad ya que hace valer su palabra imponiéndose en representación del (sólo nombrado) Presidente de la República; en su segunda aparición en la cinta, se encuentra con el Lic. López, Presidente del Partido Oficial y con el Doctor Parra, Secretario de Comercio y aspirante a la Gobernatura de Tamaulipas; donde se presume abunda el narcotráfico, en su interacción se refieren a negociaciones sucias con el narco

y con Inglaterra; e infieren amenazas, siendo las palabras y frases más utilizadas para comunicarse, entre ellos: tajada, carajo, presidente, cargar la chingada, no me chingues, pendejos, drogas, chingaderas, no frieguen, política, hacer billete y criminales.

Antonio, es el personaje en torno al cual gira todo el drama de la historia, no es presentado al inicio de la misma, su rol es protagónico con mayor número de intervenciones, sin embargo, no resta peso a los demás personajes y la historia no se carga en él. Se ve involucrado en el asesinato del “doctor” – Secretario de Comercio - porque su nombre aparece en un cheque que le firmó al gordo Corona por la compra de unos terrenos, supuestamente regularizados por el partido oficial en el que milita el Gordo.

Incluimos a los medios de comunicación como otro personaje, ya que sus cuestionamientos son presiones para los funcionarios, además de ser testigos del asesinato del Doctor Parra y el arresto de su asesino por lo que influyen en el gobierno para tratar de encontrar al supuesto autor intelectual del crimen en el que se ve inmiscuido Antonio.

El Sub Procurador es un hombre violento y con muy poca moral; esta casado pero no puede tener hijos, en la cinta lo vemos manipulando al Gordo Corona, maltratando tanto física como psicológicamente en primer lugar al asesino, después a la esposa del gordo Corona (Laura) y por último a Julie, esposa de Antonio, además de acosarla todo el tiempo.

Ian, personaje Inglés; es un policía del Ministerio de Defensa Inglesa, amigo y ex – novio de Julie que hospeda a Antonio en su casa pensando que se trata de un amigo de ellos (Armando); notablemente es un hombre preparado y respetuoso, no utiliza palabras altisonantes, denota educación y respeto, es casado y se muestra como un hombre duro cuya debilidad es Julie; cuando descubre la suplantación de Antonio desconfía en todo momento de él, hasta que la policía inglesa y Julie le hacen saber la calumnia del gobierno mexicano. Al principio de la cinta es un personaje pasivo, sin embargo, su participación se

vuelve más activa cuando se da cuenta quién es en realidad Antonio a Londres, hasta el final de la trama.

Tania, otro personaje inglés; es la esposa de Ian, ella tiene muy poca participación en la historia en comparación con los otros personajes, sin embargo, una sola acción que realizó por celos; dificultó la resolución del problema de Julie en México.

En esta cinta encontramos mayor peso en palabras y frases de la jerga mexicana; como cabrón, güey, carajo, pendejos, pinche, etc., en comparación con palabras referentes a la política, como lo son; partido, presidente, gobierno, líderes o dirigentes, candidatura; sin embargo estas palabras tienen gran relevancia hacia el tema de la película.

En el transcurso de la cinta, pudimos encontrar que las palabras que más se repiten son Cabrón, a su vez que chingón, chingada, chingadera, etc., también se puede observar que cuando se dicen estas palabras los personajes que más las repiten son, Antonio, el sub procurador, el presidente del partido y el gordo Corona, al decir estas palabras notamos en todos los casos que son producto de enojo, enfado y /o desesperación.

En el caso de Antonio, que es un ciudadano común, preocupado por el porvenir de su familia, al mencionar estas palabras se encuentra en momentos de angustia e ira contra las personas a quienes van dirigidas.

En el caso del Sub Procurador y el Presidente del partido, a pesar de tener grado de licenciatura, demuestran muy poca educación y utilizan frases como pinche, cabrón, chinga tu madre, puta madre, etc, para mostrar autoridad; y denota un vocabulario pobre, al mencionar en repetidas ocasiones estas frases a forma de muletillas.

Palabras como Gobierno, ley, legal, o ilegal, partido, etc que pueden referir a la política, no son tan mencionadas a comparación de embajada, la cual a pesar

de referirse a un lugar en específico y no tanto a un significado, nos connota las relaciones exteriores y la diplomacia entre México e Inglaterra; (países que intervienen en la cinta).

Todos estos elementos, están marcados e inspirados en una sociedad con un gobierno a base de conveniencias. Políticos que aprovechan las relaciones con otros países para realizar negocios “por debajo del agua”.

Tal puede parecer que esta película es una obra de denuncia, que llega a nuestro cine en el momento que los mexicanos nos cansamos de reírnos de nuestra propia desgracia y servirá para abrirle los ojos a los mexicanos y hacerles entender que los políticos que llevan las riendas del país son corruptos, perversos y asesinos. Sin embargo, esto nos lleva a la misma idea de siempre ¿Cómo se denuncia algo que todo mundo sabe que pasa?

Los políticos en esta cinta y muy probablemente en la vida real, son corruptos por que su posición en el poder se los permite, otros bisexuales por que de igual forma su condición les da la oportunidad de serlo; Al fin de cuentas, esta cinta narra acontecimientos no muy fuera de la realidad y siguiendo sobre la misma línea de las películas anteriores, pero con más apertura, señala situaciones y cargos políticos sin denunciar explícitamente a nadie, pero dando a entender de forma muy digerible lo que es en México la política.

CAPÍTULO IV

“CONCLUSIÓN”

CAPÍTULO IV

CONCLUSIONES GENERALES

Es importante considerar que anterior a determinar las bases para nuestro estudio, encontramos trabajos referentes al cine, cine mexicano, o bien al llamado “nuevo” cine mexicano, más no específicos al cine de contenido político; los pocos estudios acerca de la cinematografía en los que utilizan el término de política fueron consultados fuera de la institución, sin embargo, estos eran simplemente apreciaciones desde el punto de vista de su autor.

Sabemos bien que el cine es una herramienta importante en la transmisión de ideas, creencias y valores. Al definir a este medio de comunicación como la narración de experiencias humanas creíbles, por medio de imágenes en movimiento; abarcamos la responsabilidad social del cine en cuanto al significativo papel que juega en los acontecimientos sociales y políticos del mundo.

Es por eso que, para estudiar la interpretación de la política a través de la cinematografía, no podemos dejar de lado la parte histórica que nos ayuda a comprender el contexto en el cuál fueron filmadas, así como lo que vemos en la actualidad.

Recordemos las preguntas que nos llevaron a realizar nuestro análisis de contenido:

¿Cuáles son los elementos de nuestra realidad política - social que toma el cine mexicano para llevarlos a la pantalla?;

¿En qué medida influyen las opiniones de los grupos de poder en los contenidos del cine en México?;

¿El cine mexicano refleja realmente la situación política y social de nuestro país?;

¿Por qué México no arriesga en cuanto al contenido del cine político?;

¿Podemos identificarnos con la vida política y social exhibida por el cine mexicano?;

Estas preguntas han sido la pauta para el desarrollo de la investigación y son las que determinaron los temas abordados y llevaron a la elección de las películas analizadas.

Cada una de las cintas analizadas, juega un rol similar, sólo que presentado en etapas distintas de la vida política y social del país.

“La Sombra del Caudillo” es, por su contexto (tanto dentro del guión, como en el entorno social en el que fue filmada) una prueba de la restricción al desarrollo ideológico de los cineastas como a la publicación de cualquier supuesta denuncia hacia los grupos en el poder.

En el caso de “Rojo Amanecer” de Jorge Fons, el trágico acontecimiento ocurrido en el 68, se muestra desde una perspectiva aislada del suceso como tal, pero influenciada directamente, por una realidad que no vemos pero que se encuentra implícita y entendemos, aún sin ser testigos del hecho en concreto.

Por otro lado “La Ley de Herodes” de Luis Estrada; maneja un supuesto de cómo eran los pequeños gobiernos de las provincias mexicanas, alejadas de todo progreso social. Esto no significa necesariamente que este sea un hecho aislado y fuera de la realidad, ya que se desenvuelve en un contexto específico con nombres y datos reales mezclados con ficción; lo que nos hace suponer que a pesar de ser una cinta de comedia política, la historia retrata a una sociedad que aún años después de la revolución, seguía encendida por la euforia de las supuestas recompensas y en espera de la modernidad prometida por el gobierno.

En el caso de “Conejo en la Luna” de Jorge Ramírez Suárez; el villano es el Secretario de Gobernación y se menciona abiertamente que dicho personaje está involucrado en un complot para asesinar a un político rival. En las

cinematografías de otros países esto es algo muy común y el hecho de que se incluya en el cine mexicano es alentador, se sitúa en un contexto actual donde a pesar de que la opinión pública sospeche que detrás del crimen organizado se encuentra la mano invisible del gobierno, son hechos rara vez comprobables pero cercanos a la realidad.

Como ya mencionamos, el cine político interpreta historias dentro de un lugar y tiempo determinado, el cual puede servir a la sociedad de muchas formas, ya sea para hacernos conscientes respecto a un hecho político – social importante, o bien como denuncia o reclamo hacia el gobierno y el poder.

De tal forma que muchos cineastas han apostado por plasmar a su manera esa realidad política y social; muchos con la sola intención de hacer un cine diferente, otros encontrando que el cine puede ser un instrumento viable en la defensa de sus creencias e ideales.

Partiendo de esta idea, recordemos los objetivos que nos trazamos al inicio de nuestra investigación:

Determinar en que medida, influye el gobierno en cuanto al contenido del cine político en nuestro país, ya sea en cuanto a censura o apertura.

Establecer los elementos que el cine toma de la realidad social y política para plantearlos y presentarlos en la pantalla.

Conocer la tendencia e ideología manejada en el cine político de nuestro país.

Saber cuál es la visión que los cineastas tienen y han tenido respecto a los fenómenos sociales y políticos de México.

Con ayuda del análisis de contenido de Berelson y partiendo del contexto de cada una de las cintas, encontramos que los grupos en el poder, llámese gobierno o ejército, tuvieron una marcada influencia en cuanto al contenido de las historias, inspirando a la creación de estas; al mismo tiempo que se vieron fuertemente reprimidas al momento de su exhibición, esto en el caso de la “Sombra del Caudillo” y “Rojo Amanecer”, películas que significaban no sólo

verdaderos reclamos y denuncias hacia al poder y el gobierno, sino un reflejo fiel de lo que se vivía en cada época en que están desarrolladas.

Por otro lado, “La Ley de Herodes” controvertida en un principio, por su peculiar visión ante el partido oficial de esos años, se veía un poco menos reprimida, ya que después de muchos años de un gobierno injusto, nadie se había atrevido a criticar tan directamente a este sistema político regido por un sólo partido, el PRI; quizá la historia este centrada en 1949, pero bien refleja lo que hasta el año de exhibición de la cinta, seguía ocurriendo en México.

En cuanto a “Conejo en la luna”, el contexto tan actual, como el lenguaje, bien nos puede ubicar tanto hace nueve años atrás o en el presente. Al fin de cuentas, narra un acontecimiento que a pesar de ser totalmente ficción y sin estar basado en una historia real, toma los elementos necesarios para suponer que en verdad esta ocurriendo o podría pasarle a cualquier persona.

La preocupación por los acontecimientos políticos y sociales, está claramente reflejado en cada uno de los cineastas que forman parte de este estudio; se aprecia claramente una ideología muy similar en los cuatro cineastas, a pesar de la diferencia de generaciones, lo que se distingue en características muy peculiares que sirven como firma a sus trabajos cinematográficos.

Algo muy importante que debemos tomar en consideración y que surgió de la observación y captura de los datos, es la evolución o mejor dicho el cambio sufrido en la forma de contar o narrar las historias; partiendo de que el análisis de contenido nos solicita categorías de palabra, bien podemos hablar del lenguaje utilizado en cada una de las películas.

No se necesita un análisis complejo para determinar esta parte, ya que la primera cinta “La Sombra del Caudillo”, está narrada literalmente bajo la jerga política y soportada por el discurso revolucionario.

En “Rojo Amanecer” el discurso cambia y es redireccionado a un lenguaje más contemporáneo y coloquial, comprendido bien por la comunidad estudiantil de ese tiempo, un lenguaje que llegamos a encontrar en filmes a partir de los 60’s hasta principios de los 90’s.

Si bien el discurso de “La Ley de Herodes” también se basa en las promesas revolucionarias, la narración es completamente distinta a las anteriores, el tono picaresco hace que a simple vista no parezca una cinta de denuncia, sino más bien de entretenimiento, sin embargo, va más allá de ser una simple comedia a pesar de utilizar un lenguaje muy coloquial.

Por último “Conejo en la Luna”, juega con un lenguaje común, coloquial y un poco subido de tono, sobre todo utilizado por los personajes que representan a la clase política de México.

Un dato importante es el rol que juegan los medios de comunicación dentro de las historias, en el caso de las cintas analizadas, la constante es la prensa escrita. Los periódicos son determinantes en muchas de las acciones de los protagonistas, además que nos dan otra perspectiva desde el punto de vista de un personaje secundario pero de gran importancia. En Rojo Amanecer, la prensa escrita es sustituida por una narración televisiva.

Todos estos elementos el cine político los extrae de la realidad social y los convierte en historias potenciales para la pantalla; determinado por el contexto social que lo envuelve en el momento que el guión le plantea.

Al igual que en la historia política de nuestro país, los contenidos en el cine político se van transformando, adaptándose a los cambios sociales pero con la misma base ideológica, al menos en apariencia. Los grupos en el poder ven por sus intereses y el cine se encarga de que estos sean expuestos.

Por la comparación hecha con las cintas analizadas, encontramos que efectivamente:

Actualmente el gobierno tiene mayor apertura, en cuanto al contenido de las historias del cine mexicano, en especial del Cine Político. Sin embargo, el problema radica en que son pocos los cineastas que arriesgan o apuestan por la realización de este tipo de cine. Por mencionar a Luis Estrada, Jorge Ramírez Suárez o el trabajo que ha iniciado recientemente Felipe Cazals.

Si bien afirmamos que **la censura que vivió el cine en épocas pasadas, es lo que no permite el desarrollo del cine político en nuestro país.** Resulta que la falta de convicción y la idea de hacer cine comercial que venda y no películas que el público no desee ver acerca de nuestro país; de esta forma las cintas de Luis Estrada han sido más populares debido a su tono de comedia.

Un elemento muy importante que pudimos comprobar durante el transcurso de nuestra investigación es que: **El cine político mexicano, desde sus inicios se ha esforzado por denunciar todos aquellos lamentables sucesos de la historia; al mismo tiempo que ejemplifica por medio de la ficción, circunstancias sociales y políticas cotidianas también ignoradas.** Y esto lo vemos claramente en las cuatro cintas analizadas.

Queda pendiente el comprobar si realmente **“La tendencia del Cine Político en México, va encaminada a la reflexión y a la aportación intelectual de elementos a la lucha, contra la injusticia política y social, por lo que sus contenidos son reflejo de lo que se vive en nuestro país al momento de ser producido.”**; sería necesario preguntarnos cada uno de los que estamos interesados en el tema y como tarea para aquellos que se dedican a hacer cine o quienes piensen en hacerlo.

Este sería el ideal del Cine Político no sólo en México, sino en el mundo y gracias a los ejemplos que revisamos en este estudio podríamos apostar a que si han existido, existen y existirán cineastas que tengan como principal preocupación a la sociedad y que su objetivo sea el planteado en esta hipótesis.

Por lo pronto, hablando particularmente de las películas analizadas en este estudio, resulta evidente gracias a su observación y al contexto en el que se realizaron o del que fueron basados los argumentos, que el cine mexicano que hemos apreciado **es una visión muy cercana a la realidad política y social de México**. Si vemos las cintas en un orden cronológico desde la historia, iniciando con **La Sombra del Caudillo**, continuando con **La Ley de Herodes**, seguida de **Rojo Amanecer** y finalizando con **Conejo en la Luna**, encontraremos capítulos de la historia del país, con detalles omitidos por los libros de historia y algunos datos aportados por la prensa. Si agregamos a este archivo filmográfico otras cintas como las que hemos mencionado en el **capítulo II**, podremos ir llenando esos espacios hasta completar la historia.

De tal manera que no podemos negar que cada una de las historias políticas que vemos en nuestro cine, están basadas totalmente en la observación de los hechos vividos en el pasado o en el presente, gracias a este estudio encontramos que los hechos narrados en cada una de las películas están fundamentados ya sea en documentos históricos, libros, y hechos observables en la sociedad.

Si bien cada uno de los cineastas tiene un estilo propio en la realización, nos atrevemos a afirmar que la **Visión del Cine Mexicano** es la misma o muy similar al momento de reflejar nuestra realidad política; el hecho predominante es la denuncia de la desigualdad, la injusticia, la impunidad, el abuso del poder que recae sobre el pueblo de México.

Quisiera retomar una cita de Manuel Yañez que incluida en el **capítulo I** “el cine es el arte más cercano a la realidad debido a su naturaleza fotográfica. Además de que está inevitablemente ligado a los cambios sociales (...)”

Podemos decir que el aporte que hace este estudio a la comunicación va encaminado a promover la continuidad y el seguimiento de este tipo de cine (con contenido político). Recordemos que este trabajo además de análisis

contiene una recopilación histórica sobre el cine y el País que bien puede servir como referencia para investigaciones posteriores.

Debemos señalar también que mucho del cine que vemos de otros géneros o subgéneros contiene elementos políticos, sin ser necesariamente su contenido principal, los cuales sería interesante identificar realizando estudios de los mismos.

Recordemos que al igual que las estructuras políticas y sociales el cine tiene su evolución en cuanto a sus contenidos y estructura narrativa, por lo cuál no podemos centrar el estudio de cómo se describe la vida política en el cine de manera estática. De esta forma el estudio no concluye en la actualidad sino que debe tener una vista hacia el futuro, que más tarde viviremos.

Al ser este un estudio histórico, consideramos que las cintas (sobre todo aquellas que tratan temas políticos y sociales) deben conservarse con fines educativos, ya que guardan dentro de ellas una gran valía intelectual e ideológica y arroja una visión más amplia de lo que vemos en los libros o leemos en los periódicos.

Cabe destacar que para esta tesis nos basamos y apoyamos de materias cursadas durante la carrera tales como; Teorías de la Comunicación, Métodos de Investigación, Análisis Socio – Político de México, Comunicación Política y Cine. Por lo que creemos que los estudiantes que cursan estas materias pueden tomar de referencia este trabajo para sus propios estudios.

También, hacemos una invitación a los cineastas que tengan inquietud de denunciar y mostrar situaciones con las que no estén conformes, de tal forma que la cara de la política, no quede como una simple noticia. Realizar un verdadero Cine Político Mexicano propositivo, que haga reflexionar a los mexicanos, y por que no, al mundo; demostrar que en México se sabe hacer cine y que la censura es cosa del pasado.

Bibliografía

AYALA, Francisco

El escritor y el cine, Cátedra, Signo e Imagen

Madrid, 1995

BLOCH, Avital H.

Sobre el Cine, la Historia y nuevas posibilidades de la verdad

Colima, 1995

BUSTOS, Hernan

La Imagen del Cine

Octubre 2007

<http://cineojito.blogspot.com>

CARRILLO Martínez, Gladis Esmeralda

Cine mexicano, análisis descriptivo de su condición (1995 – 1999)

Y perspectiva en la sociedad moreliana

Tesina, 2000, Universidad Vasco de Quiroga

CASSETTI, Francesco / Federico Dichio

Como analizar un film

Ed. Paidós, Barcelona, 1994

CASILLAS Ledesma, Silvia

La Novela mexicana del siglo XXI y su adaptación filmica en el cine de los años

30, Una visión retrospectiva

Revista Electrónica de la Comunicación

Razón y Palabra

Ed. Especial Julio 1997

De los REYES, Aurelio

Cine y sociedad en México

Bajo el cielo de México Tomo I y II

Instituto de Investigación Estéticas, UNAM, 1993

De los REYES, Aurelio

Los orígenes del cine en México 1896 -1900

FCE, México, 1984

D'VOYRE, Jean

El cine redentor de la realidad

Libros de Cine RIALD, Madrid, 1960

FERNÁNDEZ, Adela

El Indio Fernández, Vida y Mito

Ed. Panorama, México; 1986

FERNÁNDEZ, Diez, Federico /José Abadía Martínez
Manual Básico de lenguaje y narrativa audiovisual
Paidós Comunicación, Barcelona, 1999

FERRER, Claudia
Los Géneros Cinematográficos
México; 2005
www.mailxmail.com

FREIRE, Héctor J
Cine Político: La Reivindicación de la memoria
Argentina, 1996
www.topia.com.arg

GALINDO, Alejandro
Verdad y mentira del Cine mexicano
Ed. Katún, México 1981

GARCÍA Riera, Emilio
Historia del cine mexicano
Ed. SEP, México, 1986

GARCÍA Riera, Emilio
La Influencia de Eisenstein
2000
www.loscineastas.com

GUBERT, Román
Historia del Cine (Tomos I y II)
Ed. Baber, Barcelona, 1989.

GUERRA, Ciro
Cine latinoamericano “El público de hoy no está dispuesto a aceptar un cine con ideología, un cine político, comprometido”
Perú, 2005
www.elcine.pucp.edu.pe

GUEVARA, Eugenia
“El cine quema”, vida y obra de un cineasta único; encuentro cercano con Raymundo Gleyzer
Argentina, 2002
www.cineismo.com

HERNANDEZ Sampieri, Roberto
Metodología de la Investigación
Mc Graw Hill, México. 2003

JAMENSON, Frederic
La estética geopolítica; Cine y espacio en el sistema mundial.
Ed. Paidós Comunicación, Indiana, 1995

IMCINE, Universidad de Colima
Cien Años de Cine en México 1896 -1996
CONACULTA, CD Interactivo

KUBACK, Alexander / Héctor Ramírez
Prácticas Cotidianas y Espacios de Poder en Rojo Amanecer
Revista electrónica de la Comunicación
Razón y Palabra No. 46, 2005

LARA, Ruiz Rafael
Cine Político ¡Luces...Cámara... Acción! “La búsqueda de espacios para el cine político mexicano”.
<http://www.cem.itesm.mx>

LAVIA, Dario
La Censura en el Cine
Octubre; 2003
www.quintadimension.com/televicio/index.php?id=105

LOZANO Rendón, José Carlos
Teorías de la Investigación de masas
Editorial ALHAMBRA, México, 1996

MARCEL, Martín
El lenguaje del Cine
Gedisa, Barcelona, 1996

MARTINEZ García, María de los Ángeles
El cine como medio de comunicación intercultural. La paradoja de un aparente intercambio entre culturas.
Revista Electrónica “Razón y Palabra”
No. 37; Febrero – Marzo 2004
www.razonypalabra.org.mx

MAZA, Maximiliano
Más de cien años de Cine mexicano
<http://cinemexicano.mty.itesm.mx>

REVUELTAS, José
El conocimiento cinematográfico y sus problemas
Textos de Cine 1 UNAM
Dirección Nacional de Publicaciones, México, 1965

STAMP, Robert
Teorías del Cine
Ed. Paidós
VÁZQUEZ Mantecón, Álvaro
No se olvida
Universidad Autónoma de Puebla, 1998
www.tav.ac.il/eial/IX_1vazquez.html

YAÑEZ, Manuel
Sin fronteras "Sobre el derrumbe de la frontera Documental y Ficción"
México, 2004
<http://www.miradas.net>

Material Audiovisual

BRACHO, Julio
La Sombra del Caudillo
México; 1960

FONS, Jorge
Rojo Amanecer
México; 1989

ESTRADA, Luis
La Ley de Herodes
México; 1999

RAMÍREZ Suárez, Jorge
Conejo en la Luna
México – Inglaterra 2004