

Eduardo de la Vega Alfaro (2017). *Cine, política y censura en la era del Milagro Mexicano*. México: Universidad de Guadalajara, 144 pp. ISBN: 978-607-742-844-2. Reseña de Obed González.



En distintas etapas de la vida de México la censura ha transformado dependiendo los intereses de quienes se coloquen en la cúspide de la pirámide política del país. Eduardo de la Vega nos muestra los requerimientos, normas, requisitos, mitos y castigos por parte de la censura mexicana que influyen directamente con el quehacer cinematográfico nacional. Por resultado el libro que se analiza es parte del proyecto de investigación *Cine nacional y literatura mexicana*, proyecto de autoría personal llevado a cabo a partir del año 2010.

Como es costumbre, Eduardo de la Vega Alfaro exhuma de una manera meticulosa los vestigios y evidencias que funcionan como pruebas para argumentar sus hipótesis de investigación —no por nada es considerado uno de los más importantes investigadores de cine nacional en México— y en *Cine, política y censura en la era del Milagro Mexicano* (2017), no podía ser la excepción. Con el análisis de cuatro cintas cinematográficas mexicanas subtituladas de la siguiente forma: *Espaldas mojadas* de Alejandro Galindo (1953) y la subordinación diplomática; *El impostor* de Emilio Fernández (1956) y la incógnita resuelta a medias, *El brazo fuerte* de Giovanni Korporaal (1958) y la censura directa contra el cine independiente y *Rosa blanca* de Roberto Gavaldón (1961) y la prohibición contra un drama antiimperialista, nos introduce a este mundo alterno de los gobiernos y la censura que es parte de una

película y todo lo que implica. El poder que posee la política donde el factor económico también está implícito y que al no ajustarse a la temática y manera de abordarla por parte de los realizadores de inmediato transforma en censura. Para reflexionar sobre el tema de cine independiente y experimental en México centraré mi análisis en el capítulo El brazo fuerte de Giovanni Korporaal y la censura directa contra el cine independiente —sin dejar fuera algunos datos y reflexiones de los demás capítulos— por la proximidad en relación al momento histórico y su contexto político. Relación que accede a ofrecer más luz al proceso del cine independiente en el país y así intentar alcanzar a mirar más a fondo todo lo que acontece alrededor de una película, la cual para el espectador pasa desapercibido, mejor dicho, es invisible para él.

En 1952, Manuel Barbachano Ponce crea la compañía Teleproducciones S.A., con el apoyo de Carlos Velo. Con la fundación de esta empresa se abre una nueva ruta para directores cinematográficos que desean estar fuera de las rigurosas normas de los sindicatos, instituciones gubernamentales, de lo burócrata y obstaculizante que se había convertido la industria cinematográfica nacional, la cual había perdido su espontaneidad y necesidad de experimentación, síntomas que hace patente Eduardo de la Vega:

“Dominada por afanes mercantiles y de pronta ganancia, cerrada en sí misma, prácticamente monopolizada en su sector de la producción y al parecer plenamente satisfecha de sus logros, para esa institución cinematográfica había llegado, sin embargo y sin que sus dueños se dieran cabal cuenta, la hora de renovarse para poder estar a la altura de las circunstancias internas y externas, máxime que el inicio de las transmisiones de un nuevo invento, la televisión, comenzaban a plantear desafíos antes ni siquiera imaginados” (p. 67).

La propuesta de Barbachano Ponce ofrecía la oportunidad de rodar cintas con un enfoque diferente, con temáticas más atrevidas para la época, de asuntos más conscientes con una verdad nacional que se ocultaba en el folclor y la estampa mexicana. Esta proposición lanzó el ofrecimiento de una forma distinta de manejar cuestiones técnicas, artísticas y de temas en la manera de hacer cine. Esta compañía comenzó a trabajar y formar nuevos directores cinematográficos como Jomi García Ascot, Benito Alazraki y Manuel Michel, entre otros. También permitió la incursión de nuevos escritores que eran amantes del cine como

Carlos Fuentes, Carlos Monsiváis y Gabriel García Márquez, entre varios más. Fue una brillante iniciativa que obtendría sus frutos durante el tiempo que estuvo en funciones, además de ser punta de lanza e inspiración para las siguientes generaciones de personas dedicadas al cine en México. Teleproducciones es el primer antecedente como compañía audiovisual del cine independiente en México como lo hace visible De la Vega Alfaro: “Aunque hubiera antecedentes de un cine nacional de ambiciones innovadoras tanto en la industria como fuera de ella, mucho se ha insistido en que la realización de Raíces (Benito Alazraki, 1953), cinta basada en varios relatos del escritor y antropólogo jalisciense Francisco Rojas González y producida por el yucateco Manuel Barbachano Ponce marca los prolegómenos del “Cine independiente nacional” (p. 68).

El capítulo que se analiza del libro de Eduardo, está enfocado directamente con el tema que trata Giovanni Korporaal en la cinta: el caciquismo. Este mal que desde tiempos prehispánicos se ha ido deconstruyendo al paso del tiempo y que no sólo es una condición mexicana, es una constante en el mundo entero y una manifestación del egoísmo humano como imagen del poder. El término caciquismo es herencia europea, así se les designaba a las personas notables de los pueblos que compraban a sus habitantes por medio de cualquier favor o ayuda y así colarse en cierto puesto gubernamental. Una de las características más manifiesta que describe al cacique es que siempre está ligado al poder en turno, unido al poder político:

“Pero los afanes de denuncia y deseo explícito de desaparición del caciquismo en el agro mexicano mostrados en cintas como *Mi candidato* y secuelas fueron chocando con la cruda realidad: para fines de la década de los cincuenta del siglo pasado ese estilo de ejercicio del poder político y control social había adquirido incluso proporciones aberrantes con no pocos casos como el del también ya mencionado Gonzalo Nicanor Santos, otrora destacado militante del maderismo y feroz opositor del vasconcelismo y el almazanismo (se dijo que fue el encargado oficial para organizar la represión contra esos dos movimientos de aspiraciones democráticas), quien desde antes de ejercer entre 1943 y 1949 el gobierno de su estado natal, San Luis Potosí, se había convertido en el más depurado ejemplo del cacique regional ultra corrupto y criminal surgido del

seno mismo del partido oficial durante su “Época dorada”. Y es que los diversos cacicazgos diseminados a lo largo y ancho del país se habían trasmutado en uno de los principales sustentos del grupo en el poder” (pp. 70-71).

El cacique —que también puede ser una institución o grupo de personas—, por su condición de autoridad, se toma el atributo de velar por los intereses del pueblo y él decide qué asunto debe de ser público y cual no, dependiendo sus principios éticos y morales que, asimismo, son parte de los usos y costumbres de la comunidad. Actitudes que el cine nacional intentó tratar de una manera realista en varias cintas, sólo que algunas se encontraron con esta cara y actitud el caciquismo, la censura, como lo hace notorio Eduardo de la Vega:

“A partir del decreto de este último reglamento (que, entre otras disposiciones señalaba la creación de un “Consejo de Censura” dependiente de la Secretaría de Gobernación que se dedicaría a aprobar “aquellas cintas o vistas que no ofendan a la moral pública en su contenido y en sus leyendas, debiendo negar aprobación a todas las demás”), el Estado mexicano postrevolucionario se abrogaría la tarea de controlar de manera estricta, aunque con los debidos matices y paradojas, la difusión cinematográfica y, por lo tanto, a sujetar a todos los sectores de la creación y consumo fílmicos: producción, distribución y exhibición” (p. 14).

Al hacer énfasis en la temática del cacique como eje del drama dentro de la cinematografía nacional, Eduardo también efectúa una analogía que no está explícita dentro de su argumentación, pero sí implícita al relatar lo que sucedía en aquellos años dentro de la industria cinematográfica nacional, la cual estaba viciada por el caciquismo imperante a su interior que fue creciendo como un cáncer y terminando con aquella tan admirada y valorada — por muchas razones— época dorada del cine mexicano.

La censura ha estado presente en el cine mexicano desde sus cercanos inicios. Tenemos casos como *Vámonos con Pancho Villa* (1933), *La mancha de sangre* (1937), *Los olvidados* (1950), *La sombra del caudillo* (1960), *La viuda negra* (1977), *Nuevo mundo* (1978), *Rojo amanecer* (1989), *La ley de herodes* (1999), *El crimen del padre Amaro* (2000), más las que examina el autor, entre varias más. El brazo fuerte, como escribe Eduardo, es uno de los casos más claros del

desgaste e injusticia que provocó la censura en México. Después de su filmación en 1958, esta cinta, por distintos pretextos y excusas, se exhibió hasta el año de 1974. Fue más fácil su exhibición en el extranjero que en el país donde se produjo al presentarse —fuera de concurso— en el festival de Lucarno en Suiza durante el año de 1962, cuatro años después de su realización.

La cinta de Korporaal experimentó un viacrucis a partir de la culminación de la producción, en primera por la cercanía del término de mandato del presidente Adolfo Ruíz Cortines, después por el obstáculo que representó Jorge Ferretis, director de la Dirección General de Cinematografía (DGC), quien denunció argumentando que la película había sido rodada por integrantes de la sección 49 del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, Similares y Conexos (STIC) y, por tanto, rompía con el pacto de solidaridad y amistad y de solidaridad y ayuda mutua que se tenía celebrado con dicho organismo. Por consecuencia detuvo su exhibición hasta nuevo aviso. Esta mala jugada entre otras atrocidades provocó su estancamiento, como lo apunta De la Vega Alfaro:

“Sin embargo, los cuatro informes de supervisión cinematográfica, fechados el 18 y 19 de febrero de 1963 y firmados respectivamente por Guadalupe Dueñas, Lidia Quiroz, Salvador López de Ortigosa y Marco Antonio Millán fueron explícitos, demasiado explícitos, en el sentido de que la obra fílmica de Korporaal debía ser prohibida para su exhibición comercial con argumentos de diversa índole, pero todos supuestamente basados en el reglamento correspondiente” (pp. 87-88).

Arbitrariedades de este talante se presentaron en los subsecuentes años con otras películas como *La sombra del caudillo* dirigida por Julio Bracho en 1960 y en *Rosa blanca* filmada por Roberto Gavaldón —quien en su momento obstaculizó la exhibición de *El brazo fuerte* ejerciendo el poder de la censura— en 1961. Era inminente que cierto tipo de filmes fueran a encontrarse con limitaciones: cortes, ajustes y cambios en su producción. A consecuencia de ello surge la revista *Nuevo cine* (1961-1962) como censor —vaya la redundancia— de la censura cinematográfica y fue apoyada también por *S.nob*, revista que dio a luz un año más tarde, también de corta existencia, dirigida por Salvador Elizondo. Revistas que exhibieron estos sesgos y los criticaron al igual que la debacle en la que había caído el cine nacional. Proyectos que emergieron del

cineclubismo universitario en México que su antecedente más cercano fue aquel que se fundó en 1948 en el Instituto Francés para la América Latina (IFAL), que organizó Jean Francois Ricard, José Luis González de León y Jomi García Ascot, quien más adelante filmara *En el balcón vacío* (1961-1962) y fuera cofundador de Nuevo cine. Seguimiento que realizaría en los años cincuenta Manuel González Casanova para constituir la Federación Mexicana de Cineclubes de la Universidad que logró —ya para los años sesenta—, como fruto, edificar la creación de la Filmoteca de la UNAM y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Los cineclubes constituyeron un dispositivo importante para la exhibición de cintas que fueron censuradas en México y en otros países porque permitió que la juventud de la época mirara más allá de lo que fue la barrera del nopal. Jóvenes escritores y críticos que por medio de la pluma y la reflexión contribuyeron para que más adelante se convocara al I Concurso de cine experimental.

Eduardo de la Vega en este capítulo de su investigación permite observar la importancia de la compañía Teleproducciones S.A., dirigida por Manuel Barbachano Ponce tanto para ofrecer una vuelta de tuerca al cine mexicano como para imprimirle sustancia y excelencia en la estructura a los filmes que presentó el concurso de cine experimental. En él participó como productor de los medimetrajes *Tajimara*, *Un alma pura*, *La viuda*, *Lola de mi vida*, *La Sunamita* y *Las dos Elenas*, cinta que fue excluida del largometraje *Los bien amados* por cuestiones de tiempo y espacio cinematográfico. Anteriormente había producido el largometraje *Raíces* (1953), dirigida por Benito Alazraki y basado en la obra literaria de Francisco Rojas González *El diosero* y el documental dirigido por Carlos Velo sobre una etapa de la vida del matador Luis Procuna, titulado *Torero* (1956). Filmes que ya manifestaban su firma como productor y que son antecedentes de lo que se mostró en el concurso convocado en 1964.

Eduardo de la Vega Alfaro, autor que retomo para esta investigación, posee la cualidad de reflexionar el cine y relacionarlo con otros ejes para que la visión sea más periférica y la investigación más completa. La manera como aborda la historia permite que, no sólo la historia del cine sea más cercana, sino también la historia de la humanidad, la historia del país y nuestra historia personal.