CENTRO DE INVESTIGACIONES Y ESTUDIOS SUPERIORES EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL

CINE Y PODER.

Reconstrucción de los discursos de la censura y el escándalo en México (1968- 2002)

T E S I S

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE

DOCTORA EN ANTROPOLOGÍA

P R E S E N T A

NIMBE MONTSERRAT ALGARABEL RUTTER

DIRECTORA DE TESIS: DRA. EVA SALGADO ANDRADE

MEXICO, D. F. MAYO DE 2012

ESTA INVESTIGACIÓN FUE REALIZADA GRACIAS AL APOYO DEL CONSEJO NACIONAL DE CIENCIA Y TECNOLOGÍA, CONACYT

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1
LA TRANSGRESIÓN Y SUBVERSIÓN DE LOS VALORES.
HACIA UNA REDEFINICIÓN DE LA CENSURA Y
EL ESCÁNDALO CINEMATOGRÁFICOS

1.1 Censura: la invisibilidad forzada (p. 1)
1.1.1 Sobre las definiciones tradicionales y su crítica (p. 2)
1.1.2 Sobre la redefinición de la censura cinematográfica (p. 14)

1.2 Escándalo: la visibilidad impuesta (p. 17)
1.2.1 Una aproximación al escándalo en varias definiciones (p. 18)
1.2.2 Sobre la definición del escándalo cinematográfico (p. 26)

1.3 Identidad, alteridad, representación y cine (p. 29)
1.3.1 La identidad o la búsqueda de lo uno (p. 29)
1.3.2 La alteridad o el re/descubrimiento de los otros (p. 31)
1.3.3 Uno y otros: la representación cinematográfica (p. 36)

1.4 Censura y escándalo: el problema de los valores en pugna (p. 40)
1.4.1 Vínculos entre censura y escándalo (p. 41)
1.4.2 Arte y moralidad: entrejuego de juicios estéticos y juicios morales (p. 43)
1.4.3 Subversión y transgresión: los límites de la moralidad (p. 51)

CAPÍTULO 2
INDUSTRIA, LEGISLACIÓN, CULTURA Y POLÍTICA.
BREVE HISTORIA DEL CINE EN MÉXICO

2.1 Antecedentes (p. 56)

2.2 El parteaguas: 1968 (p. 68)

2.3 Auge y decadencia de la estatización del cine mexicano (p. 71)

2.4 Hacia el resquebrajamiento del sistema político y la industria fílmica (p. 77)

2.5 El inicio de la era del neoliberalismo (p. 80)

CAPÍTULO 3
HACIA UNA ETNOGRAFÍA DE LA SUPERVISIÓN CINEMATOGRÁFICA CONTEMPORÁNEA

3.1 Supuestos generales del trabajo de campo (p. 90)

3.2 Sobre el Archivo de la Dirección de Cinematografía, el trabajo y los hallazgos en éste (p. 97)

3.3 Sobre la prensa escrita, el trabajo en las hemerotecas, la búsqueda y selección de material (p. 109)

3.4 Etnografía de la supervisión cinematográfica contemporánea (p. 124)
3.4.1 Consideraciones preliminares: la supervisión y los supervisores (p. 126)
3.4.2 Supervisar es clasificar: sobre las generalidades del proceso de supervisión de películas (p. 130)
3.4.3 Supervisar es calificar: sobre *Presunto Culpable* y *Salvando al soldado Pérez* (p. 138)
3.4.4 Construcción de lecturas privilegiadas. La lógica de la supervisión cinematográfica (p. 145)

Epílogo. La presunta censura oficial de *Presunto Culpable* y las nuevas plataformas del escándalo mediático (p. 152)

CAPÍTULO 4
LECTURAS FÍLMICAS PRIVILEGIADAS I:
LOS DISCURSOS DE LA CENSURA Y EL ESCÁNDALO (1968 – 1992)

4.1 Antecedentes: el discurso autoritario (p. 161)
4.1.1 La otra mirada de Buñuel (p. 163)
4.1.2 La otra historia I: de revolucionarios, petroleros y caciques (p. 177)

4.2 El discurso ambivalente (1968 – 1983) (p. 193)
4.2.1 El cine experimental y la experiencia pánica de Jodorowsky (p. 197)
4.2.2 Otros credos, otras familias, otras sexualidades (p. 214)

4.3 Regresiones al autoritarismo (1983 – 1992) (p. 229)
4.3.1 Unos buenos, otros malos: narcos, *punks* y policías contra la corrección moral e histórica (p. 233)
4.3.2 La otra historia II: de intrigas, comandos y sangre (p. 258)

CAPÍTULO 5
LECTURAS FÍLMICAS PRIVILEGIADAS II:
LOS DISCURSOS DE LA CENSURA Y EL ESCÁNDALO (1992 - 2002)
TRANSICIONES HACIA EL MERCADO

5.1 La salvedad de la “realidad” política (p. 280)

5.2 La salvedad de la “realidad” social: ¿a favor o en contra de la adolescencia? (p. 296)

5.3 La salvedad de la religión y la sexualidad (p. 312)

5.4 Otras salvedades más sutiles: consideraciones de mercado y clasificación (p. 341)

CONCLUSIONES GENERALES.
LAS LECTURAS PENDIENTES

Punto de partida (p. 349)

Mecanismos: las dinámicas de la censura y el escándalo cinematográficos (p. 350)

Lectura histórica: las lógicas de sentido tras los mecanismos (p. 361)

Argumentos: la ley, la moral, la estética y la realidad como justificaciones de la censura y el escándalo cinematográficos (p. 373)

BIBLIOGRAFÍA

FILMOGRAFÍA

El paraíso está a los pies de la madre
Hadiz del Profeta Mohamed, paz para él

A la memoria de Irma Rutter

AGRADECIMIENTOS

Diez años pasaron desde que tuve la primera noción sobre este trabajo y durante esa década muchas personas contribuyeron –directa, indirecta, extraña y certeramente- a su desarrollo y hoy feliz conclusión. Necesariamente se me olvida mencionar algunos nombres, lo cual no significa que sus aportaciones no estén presentes entre las líneas, alrededor de las ideas y en el centro de los argumentos de esta tesis…

Muchas gracias a mi directora de tesis, Eva Salgado Andrade, por su apoyo incondicional, su guía puntual, su motivación constante y por darme la libertad intelectual de emprender esta travesía de su mano.

Muchas gracias a mis tres lectores: Ricardo Pérez Montfort, Bernd Hausberger y Rodrigo Laguarda. A Ricardo, por leer con atención este trabajo desde que era sólo un proyecto y contribuir así al afinamiento de mis premisas y hallazgos; a Bernd por su interés para realizar esta suerte de estudios culturales sobre cine y por ser un interlocutor constante; y a Rodrigo por su compromiso y amistad.

Gracias también a Teresa Carbó, Witold Jacorzinski y Aleksandra Jablonska por su importante retroalimentación en distintos momentos del desarrollo de este trabajo.

A la generación 2007-2011 del doctorado en Antropología del CIESAS, por caminar juntos, a pesar de la distancia, durante el largo recorrido de nuestras investigaciones.

Muchas gracias a la Dirección de Cinematografía de RTC por haber abierto sus puertas tan generosamente, ya que esta investigación hubiera sido imposible sin su confianza y disposición. A Javier Arath Cortés, Carlos Islava Tamayo, Celeste Alvarado Ortega, Imelda Pantoja Soria y Ernesto García Avilés. A todos los y las supervisores de la Dirección, en activo y retirados, porque el testimonio escrito de sus palabras es el corazón de este trabajo. Y, con mucho cariño, a Xiomara Jáuregui Tamayo.

A la Filmoteca de la UNAM, especialmente a Guadalupe Ferrer y Nadina Illescas.

A la Dirección de Educación Continua y Vinculación de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, por un afortunado y productivo regreso a mi *alma mater*. A Alma Iglesias, Claudia Ramírez, Susana Segura, Cecilia Guzmán, Tina Hernández, Carmen Vargas, Armando Estévez, José Manuel Meza, Heber Ramírez Arellano, Berenice Palacios y Dayanara Ochoa Lima. A mis cómplices y amigas en la aventura de la gestión cultural, Claudia Loredo y Daniela Jiménez.

Agradezco infinitamente al Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Freie Universität Berlin y al Colegio Internacional de Graduados que preside junto con El Colegio de México, la UNAM y el CIESAS. El proyecto "Entre Espacios" y su Escuela de Verano fueron decisivos para la redacción final de este trabajo. A Stefan Rinke, Ingrid Simson y su maravilloso y cálido equipo; a Sherin Abu-Chouka por su invaluable ayuda desde ambos lados del Atlántico; y especialmente a Ingrid Kummels y Susanne Klengel por discutir sobre los alcances y límites de este trabajo. A mis compañeras y compañeros de un magnífico verano berlinés: Iliana Quintanar, Stephanie Brewster, Lizbeth Pérez Tejada Murguía y Michael Hasselberg, Priscila Pilatowsky y Simone Pieralli, Mónica Toledo y Rodolfo Gamiño, María José Muñoz Calvo, Cecilia Tossounian y Michael Goebel. Y en Roma, a Manrica Rotili.

INTRODUCCIÓN

El lenguaje que es forzado a repetir lo que busca constreñir invariablemente reproduce y reescenifica el propio discurso que busca acallar. De esta forma, el discurso excede al censor que lo constriñe.
Judith Butler, *Lenguaje, poder e identidad* [1]

Cecil Graham: Mi querido Arthur, yo nunca hablo del escándalo, sólo de los chismes.
Lord Windermere: ¿Cuál es la diferencia entre escándalo y chisme?
Cecil Graham: Oh, ¡el chisme es delicioso! La Historia es simplemente chismorreo. Pero el escándalo es un chisme que la moralidad hizo tedioso. Por eso yo nunca moralizo.
Oscar Wilde, *El abanico de Lady Windermere* [2]

Cuando se piensa en fenómenos como la censura y el escándalo en el ámbito del cine podría creerse que se trata de acontecimientos de naturaleza opuesta y, por lo tanto, necesariamente excluyentes. Desde una definición de sentido común, la primera implica la prohibición y, por ende, el ocultamiento de una cinta dada; el segundo conlleva la exhibición masiva de una película, así como de las reacciones, generalmente adversas, en torno a ésta. La censura entonces impone el silencio y la invisibilidad, mientras que el escándalo forza la visibilidad, hace hablar y opinar en torno al contenido y avatares del llamado séptimo arte.

La investigación académica en México tampoco encuentra puentes entre censura y escándalo, aunque sí les es común una relativa ausencia en cuanto a la problematización de las definiciones tradicionales de dichos términos cuando se convierten en objetos de estudio. La censura generalmente se define como la prohibición de lo políticamente subversivo o de lo moralmente impropio, mientras que el escándalo –mucho más difícil de conceptualizar- se vincula con las respuestas públicas desfavorables a partir de la revelación y divulgación de procederes ocultos que se especulan contrarios a la moral, al orden público e incluso a los estatutos y códigos jurídicos.

Aunque es un fenómeno presente en distintas temporalidades y latitudes, un fenómeno cuya historia se remonta al mundo antiguo y cuyo ejercicio supone una amplísima gama de manifestaciones y mecánicas, la *censura* no se ha

[1] *Language that is compelled to repeat what it seeks to constrain invariably reproduces and restages the very speech that it seeks to shut down. In this way speech exceeds the censor by which it is constrained. Excitable Speech: A Politics of the Performative* (Butler, 1997: 129).
[2] *Cecil Graham: My dear Arthur, I never talk scandal, I only talk gossip.*
Lord Windermere: What is the difference between scandal and gossip?
Cecil Graham: Oh, gossip is charming! History is merely gossip. But scandal is gossip made tedious by morality. Now I never moralize.
Lady Windermere's Fan (Wilde, 1998: 36).

construido aún como un concepto teórico cuya capacidad heurística pueda ser empleada para la investigación social. Las más de las veces, las definiciones de censura transitan de lo omniabarcador, que asienta una suerte de esencia universal y transhistórica propia de ésta, a lo microscópico, entendido en términos de una esfera particular de competencia; así mismo, el estudio de la censura en general y de la censura fílmica en particular se realiza mayormente desde una perspectiva histórica enmarcada en la caracterización de los regímenes que la echan a andar, de las legislaciones u omisiones legales que la permiten y de las consecuencias sociales y culturales de dicha práctica. [3]

Si bien la labor de varios académicos en distintas épocas y países se ha enfocado en develar las dinámicas de ciertos casos concretos de censura, en explorar los orígenes políticos e ideológicos de su puesta en práctica y en construir tipologías que den cuenta de ella, para la censura no existen aún teorías duras que la expliquen desde las ciencias sociales y las humanidades o que la integren a un aparato conceptual más amplio. Pareciera que gran parte de la discusión académica sobre la censura la ha situado en el horizonte de otros fenómenos más abarcadores, pero no ha hecho de ella un objeto de reflexión teórica por mérito propio ni la ha provisto de una arquitectura analítica utilizable para estudiarla de manera empírica.

La censura se ha condenado como una limitante para el ejercicio de varias libertades, aunque también se ha defendido en aras de la estabilidad y del orden de las sociedades; no es de extrañar entonces que, como palabra de uso común, tenga connotaciones negativas y que su implementación o defensa esté vinculada con posiciones conservadoras. El Derecho ha legislado sobre el legítimo uso de algunas formas de censura, mientras que en el ámbito de las políticas públicas ésta se ha discutido a propósito de varios temas sobre los cuales mucho se ha debatido: la libertad de expresión y de creación referidas al periodismo y a las artes, los límites y alcances de distintos medios de comunicación, el derecho de autor y el derecho a la información, la transparencia y la rendición de cuentas, la distinción entre las esferas de lo público y lo privado, el bien común e incluso la validez o invalidez de prohibiciones diversas

[3] Ejemplo de ello resulta esta lista de textos y tesis: Alsina Thevenet, 1972 y 1977; Andrade Díaz, 2001; Black, 1994; Couvares (ed), 1996; Grieveson, 2004; Gubern, 1981; Gumucio Dagrón, 1994; Kermode, 2006; Perla Anaya, 1991; Stora-Lamarre, 1990.

en el contexto de las transiciones a la democracia desde regímenes autoritarios. Sin embargo, la disección del término censura y la construcción de nuevas definiciones de ésta en tanto concepto pocas veces se erigen como tema público o académico de discusión.

Así, a pesar de que existen infinidad de textos que reflexionan sobre las múltiples expresiones de la censura –desde la quema de libros y la prohibición de películas en algunos sistemas políticos totalitarios (como el franquismo, las dictaduras militares del Cono Sur y el nazismo) hasta sus vínculos con ámbitos del quehacer humano como la religión, la economía y la ciencia– una aproximación que deconstruya y explore, de manera explícita, el sustento moral del término censura está virtualmente ausente de la discusión académica. Dado este panorama, el presente trabajo explora las definiciones tradicionales de censura y propone una conceptualización de ésta principalmente desde la antropología y a partir de otras disciplinas como la sociología y la filosofía, conceptualización centrada en un abordaje históricamente mediado del cine que trata de situarse en un punto medio entre las descripciones generales y aquéllas delimitadas sólo al acontecimiento preciso del fenómeno.

De igual forma, el *escándalo* como concepto para la investigación social no se ha discutido en sí mismo y los trabajos académicos sobre éste están enfocados mayormente en una sóla de sus manifestaciones, el escándalo político [4], la cual se asocia en ocasiones al rumor, al chisme y a los llamados *pánicos morales*. Pareciera que otros tipos de escándalo, como el cinematográfico en concreto, no fueran posibles o existieran subsumidos a la dimensión política que, en efecto, es parte de todo caso de escándalo. La pertinaz ocurrencia del fenómeno desde la aparición de la prensa escrita y, posteriormente, de otros medios de comunicación como la televisión hace del escándalo un término de uso frecuente que, en sí mismo, rara vez se discute en la esfera pública; de igual forma, los vínculos de éste con otros fenómenos que

[4] El escándalo se ha abordado desde la literatura legal en tanto definición y sanciones del *escándalo público*, considerado como un delito. Una bibliografía del escándalo de tipo político se enlista a continuación: Lull y Hinerman, 1997; Thompson, 2001; y Córdova (coord), 2007. Textos académicos en torno a otros tipos de escándalo son: Clark, 2004; Ungar, 1995; y West, 2006. Salvo el libro de McLean y Cook (2001) y, en cierta medida, el de Zimmer (1987), es sorprendente la inexistencia desde la investigación social de trabajos que discutan el escándalo en el ámbito propio del cine. Sin embargo, es posible mencionar dos textos que, a pesar de no referirse directamente al escándalo fílmico, reflexionan de manera tangencial alrededor de las posibles causas de éste a partir de las convenciones de ciertos géneros cinematográficos inusuales: Brotmann, 2005 y Vogel, 2005.

también se han ligado a la presencia de la censura –de nuevo la libertad de expresión y creación y, sobre todo, la distinción entre las esferas de lo público y lo privado referida puntualmente a los derechos a la intimidad y a la privacidad- delimitan la reflexión al papel que lo legal juega en la génesis, desarrollo y consecuencias del escándalo.

A partir de lo anterior y en el mismo sentido al que me refiero para el caso del estudio académico de la censura, proponer una redefinición del escándalo desde las ciencias sociales, al igual que emplearla en la investigación empírica, son labores aún en ciernes cuya ausencia buscó paliar esta tesis. De igual forma, enfocar dicha investigación al escándalo de corte cinematográfico resulta innovador dado que no se había realizado un trabajo de este tipo con anterioridad.

Además de las consideraciones sociales, culturales, políticas y económicas que ciertamente moldean tanto las definiciones académicas como la expresión particular de la censura y del escándalo, es necesario reflexionar sobre los cambiantes territorios a través de los cuales se mueven y desenvuelven estos fenómenos. De tal suerte, conviene apuntar hacia el hecho de que, durante las últimas cuatro décadas, el desarrollo de tecnologías de comunicación e información -desde los primeros *videocassettes* para reproductoras caseras hasta el internet- resultan contextos específicos que han influido de manera importante en la forma en que ocurren la censura y el escándalo. Por un lado, una implementación férrea de la primera, como supone la censura oficial a manos del Estado, se ve herida de muerte a medida que se facilita y democratiza el acceso al cine y que aparecen nuevos canales para la exhibición y consumo de éste. Si bien la *piratería* es una actividad fuera de la ley, ha permitido la diseminación de filmes que de otra forma no hubieran podido ser vistos en escala masiva. Empero, especificar cómo la *piratería* le ha dado la vuelta a prohibiciones oficiales –y a constreñimienos de mercado- para ampliar el espectro de la difusión del cine es materia de otro estudio y no lo consideré en éste dada la delimitación del tema que abordé.

Por el otro, con la aparición de una amplia variedad de sitios para la comunicación virtual, el escándalo se desprende de los medios de comunicación tradicionales, sobre todo de la prensa escrita en la cual surge, para desplegarse en otros escenarios. Estas nuevas plataformas del escándalo mediático –las

redes sociales, a saber- resultan escurridizas, efímeras y muy difíciles de aprehender desde el punto de vista de la investigación social en función de que aún no existen metodologías consolidadas para abordarlas. Así, en este trabajo sólo mencioné ciertas consideraciones sobre el impacto que tienen distintas tecnologías de comunicación e información contemporáneas con respecto al surgimiento de lo que, en general, se podrían denominar *nuevas formas de censura y escándalo* y de la ocurrencia particular de la censura y el escándalo propiamente cinematográficos, pero no ahondé en ellas a pesar de su clara importancia. Huelga decir que explorar y comprender estas nuevas formas en que se expresan ambos fenómenos a inicios del nuevo milenio es tarea pendiente para otra investigación.

En suma, la censura y el escándalo se han estudiado con independencia uno del otro y su reflexión en el ámbito de los estudios sobre cine –mucho más para la primera que para el segundo- se ha concentrado en torno a la reconstrucción histórica de casos específicos como ya he mencionado. Pero, ante esta aparente incompatibilidad entre las lógicas y mecanismos propios de la censura y el escándalo, ¿es posible construir un vínculo entre ambos fenómenos? Este trabajo se abocó a encontrar posibles respuestas a dicha pregunta, la cual, por no haber sido planteada anteriormente desde un punto de vista teórico y, sobre todo, para el caso concreto del cine mexicano, resulta relevante abordar.

Con base en lo anterior, la presente introducción se articula en dos apartados. El primero revisa los supuestos desde los cuales partió la investigación y resulta el planteamiento del problema que desarrollé a lo largo de ésta. El segundo evalúa y revisa los objetivos, preguntas e hipótesis que guiaron el trabajo a la luz de diversos hallazgos producto de varias indagaciones.

I. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA: CINE Y PODER

La censura y el escándalo, en términos analíticos, tienen una primera conexión en lo que el pensador francés Michel Foucault llama *procesos de normalización* y, así mismo, se pueden caracterizar como *mecanismos disciplinarios*. Tanto la primera como el segundo suponen la construcción y puesta en práctica de discursos y acciones diversos conducentes a contender y contener presuntas transgresiones de valores producto de la interpretación del contenido de la

representación fílmica y conducir así tales representaciones, a través de una multiplicidad de mecanismos, de hacia lo denominado como *normal*. En este sentido, fue interesante descubrir que la gran mayoría de teóricos anglosajones que definen la censura (aunque no aquellos que abordan el escándalo) de una u otra forma encuentran en la arquitectura conceptual foucaultiana un antecedente fundamental de su propio trabajo.

Un segundo punto de unión entre ambos fenómenos es de orden empírico y se halla en lo que denomino la *lectura privilegiada o hegemónica* del contenido de películas, es decir, en una interpretación precisa referida a una representación fílmica particular. Esta interpretación siempre es realizada por un *lector privilegiado*, lo cual apunta hacia una tercera conexión clave, en términos de sentido, entre censura y escándalo: la *transgresión y/o subversión de valores.* De lo anterior se deriva que para comprender la censura y el escándalo cinematográficos sea necesario explorar el horizonte de interpretación, siempre cambiante, desde el cual se realiza tal tipo de lectura para descubrir qué se define como transgresor y subversivo o, en otras palabras, qué se construye como *censurable* –y puede devenir, de hecho, *censurado*- y qué se construye como *escandalizante*, construcciones que remiten a la creación, recreación y, sobre todo, al conflicto entre justificaciones y argumentos discursivos cuyo sustento, las más de las veces, es de carácter moral.

Así, una *dimensión valorativa* aparece como telón de fondo en la constitución y desenvolvimiento de la censura y el escándalo en tanto prácticas y discursos, dimensión que remite a la presencia de representaciones fílmicas de *identidades* y *alteridades* enfrentadas o, por lo menos, disímiles. En este sentido, una película deviene objeto de censura o pretexto de escándalo no solamente por lo que dice y cómo lo hace, es decir, por la particular expresión fílmica de los valores del cineasta y de su equipo de trabajo, sino por quién o quiénes la leen y desde qué perspectiva se realiza esa lectura, inextricablemente ligada con los valores de los lectores, es decir, con las posiciones ideológicas y morales de los diversos espectadores que conforman públicos también diversos para tal película. Dado este panorama, la cinematografía en tanto arte es una expresión de lo que el filósofo canadiense Charles Taylor llama *fuentes morales* en la medida en la cual la representación en un filme y su posterior interpretación

suponen el entrejuego del reforzamiento y la confrontación de una multiplicidad de valores.

II. OBJETIVOS, PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN E HIPÓTESIS

Con base en la descripción del objeto de estudio construido para esta investigación, me tracé varios objetivos, preguntas de investigación e hipótesis para dar cuenta tanto de la censura oficial y del escándalo mediático en la esfera de la cinematografía mexicana como de las prácticas y los discursos en torno a ellos durante una amplia temporalidad: de 1968 a 2002. La justificación de un lapso tan extenso se explica mediante un interés de investigación central: la posibilidad de encontrar en la historización de la censura y el escándalo un correlato referido a las grandes transformaciones políticas y culturales de México que han ocurrido desde la segunda mitad del siglo XX y hasta los primeros años del siglo XXI. En otras palabras, me interesaba encontrar si existe o no una relación entre el devenir de los casos de censura y escándalo de películas mexicanas y el lento proceso de liberalización del sistema político del país -caracterizado como autoritario por varias décadas- así como su posterior (y ciertamente cuestionada) transición política hacia la democracia y la consolidación de ésta, aún en proceso.

Tal engarce entre la lógica del poder estatal, en cuanto a su ejercicio desde el sistema político o *status quo*, y aquélla de la significación en la esfera de la producción y el consumo cinematográficos se puede plantear en términos de la tensión existente entre, por un lado, la libertad de expresión o la tolerancia a la diferencia y, por otro, la defensa de los valores que responden a un orden social y moral dado. Pensar en la posibilidad de argumentar este correlato entre historia política e historia cultural también resulta una suerte de relevancia del problema de investigación, en tanto que implica la consideración de la mutua influencia entre la esfera propiamente fílmica y aquélla del ámbito político, social y cultural.

En este tenor, los objetivos generales de la investigación fueron:

1. Explorar cómo funcionan los mecanismos de la censura y el escándalo en el cine mexicano de acuerdo con el contexto histórico de ocurrencia, al igual que las tendencias de continuidad o cambio presentes a lo largo de tal contexto y su relación con factores políticos, económicos, sociales y culturales.

2. Reconstruir y analizar los discursos y las prácticas que los lectores privilegiados articulan a partir de su lectura hegemónica de cintas objeto de censura y pretexto de escándalo.

3. Reflexionar sobre los elementos subversivos o transgresores propuestos por tales lecturas hegemónicas.

A partir de la selección de un *corpus* de 32 películas mexicanas (principalmente largometrajes de ficción) para el contexto de la investigación, construí tres objetivos específicos:

1. Identificar la existencia de periodos, si los hay, al interior del contexto seleccionado que den cuenta de tendencias específicas en la ocurrencia de la censura y el escándalo cinematográficos y de los discursos construidos a propósito de ambos.

2. Identificar los principales agentes o actores –los lectores privilegiados- de uno o ambos fenómenos en distintos periodos.

3. Plantear qué tipo de alteridades –en cuanto personajes, diálogos, escenas o acciones que son vehículo de subversión y transgresión- construyen los lectores privilegiados en su interpretación de cintas censuradas y escandalizantes.

Así, las tres series de preguntas que articularon las preocupaciones de la investigación, correspondientes a los objetivos generales y específicos planteados, fueron:

¿Cómo y por qué se construyen los fenómenos de la censura y el escándalo en el cine mexicano? ¿Qué líneas de continuidad y/o cambio se pueden establecer en la comparación de la ocurrencia empírica de tales fenómenos en el contexto seleccionado?

¿Quiénes son los actores o agentes centrales de tales fenómenos y qué discursos, estrategias y prácticas construyen en torno a ciertas cintas censuradas y/o escandalizantes? ¿Cuál es el contenido de tales discursos, es decir, de la lectura hegemónica en torno a las películas a partir de la cual se pueden desatar la censura y/o el escándalo?

¿Desde qué perspectivas se construyen esas lecturas hegemónicas? ¿Qué características tienen la subversión y/o transgresión de valores a la que se refieren dichas lecturas, así como la alteridad –en cuanto a personajes y a prácticas dentro y fuera del texto cinematográfico- que la ocasiona? En este

sentido, ¿cuál es el papel que los géneros cinematográficos juegan en la interpretación de cintas objeto de censura y pretexto de escándalo?

Las hipótesis propuestas para esta investigación, una suerte de respuestas preliminares a varias de las preguntas recién planteadas, se pueden comentar ahora a la luz de los hallazgos del estudio. A continuación expongo las cuatro hipótesis que lo guiaron y comento sobre su eficacia y validez.

Primera hipótesis. La década de los cincuenta constituye un periodo de solidez de la censura en el cual el Estado es su agente principal, mientras que los setenta y ochenta resultan momentos de transición en que el Estado pierde su hegemonía en tanto lector privilegiado; así, aparecen y cobran fuerza nuevos actores, como las productoras de cine privadas, los críticos de cine y la Iglesia Católica. Durante los últimos diez años se evidencia un predominio del mercado como agente censor latente, frente al desvanecimiento total del Estado como institución censora oficial. En suma, ocurre *la transformación en cuanto al agente central de la censura: del Estado al mercado o el vuelco de la censura a manos del poder político hacia el poder económico.*

Si bien la primera hipótesis se sustenta de manera parcial gracias a los resultados de la indagación, es prudente señalar ciertas precisiones al respecto. Efectivamente: la censura estatal u oficial en México, de claro matiz político, dio paso a la económica en años recientes, pero debido a que durante la temporalidad del estudio ambas instituciones –el Estado y el mercado- tienen obvia presencia y peso es necesario matizar la aseveración de que dicha transformación entre uno y otro tipos de censura ocurrió de manera directa y causal. El hecho de que el cine haya pasado de ser el medio por excelencia para la construcción de discursos identitarios y nacionalistas –con la carga ideológica que ello supone- y se erija hoy día mayormente como un producto comercial de entretenimiento cuya explotación supone importantes ganancias (o pérdidas en su defecto) también es un factor que está detrás del tránsito de la censura política a la económica.

Otros tres factores matizan dicho tránsito: las modificaciones con respecto a las leyes y reglamentos de la industria cinematográfica mexicana, que desde 1992 prohíben el ejercicio estatal de la censura que fuera legal durante décadas; la sustitución de los alegatos públicos contra este tipo de censura por los debates contemporáneos alrededor de la clasificación de películas, lo cual

evidencia cuán importante es esta última en términos económicos y cómo se puede vincular a un tipo de censura económica; y, finalmente, las diversas consideraciones sobre la rentabilidad del cine, siempre presentes en el contexto íntegro de este trabajo.

Así, la conversión de México, *grosso modo*, de un régimen autoritario a una economía neoliberal da cuenta de este cambio en el estatus del cine y, por consiguiente, en la expresión y el desarrollo de la censura en la arena fílmica. De esta forma, aunque es posible aseverar la ocurrencia del vuelco de una censura estatal expresa, de claro tenor político, hacia una censura latente predominantemente económica, ambos tipos de censura a manos de los distintos actores mencionados se dan a lo largo de las décadas estudiadas y ciertamente se engarzan de manera específica en periodos también específicos.

Segunda hipótesis. Existe un uso progresivo del escándalo como mecanismo publicitario que sitúa a ciertas películas en un lugar central de exhibición (entendida ésta como presencia en las salas de cine y visibilidad mediática), lo que redunda en el éxito de taquilla: *el escándalo transita de expresión del malestar moral de cierto público a argucia mercadotécnica*.

Para la segunda hipótesis se sostiene también la aseveración de que el escándalo se ha convertido en años recientes en una estrategia publicitaria dados los efectos que éste tuvo de acuerdo con algunos casos del *corpus*, efectos expresados en importantes recaudaciones de dinero. En este sentido, las transformaciones que se establecen para la censura en la primera hipótesis tienen un correlato estrecho con aquéllas del escándalo en la segunda hipótesis: el componente económico de ambos fenómenos tiene preeminencia sobre otras dimensiones, también presentes en éstos, durante la última década revisada en la investigación. Sin embargo, debido a que el escándalo es un proceso discursivo, recursivo y eminentemente mediático, cuyos agentes concretos, inicio y fin son complicados de precisar, determinar con certeza las acciones y motivaciones tras su génesis resultó imposible.

En otras palabras, construir posibles explicaciones en términos de la intencionalidad del escándalo mediático de corte fílmico como argucia publicitaria implica acceder a otro tipo de información –proveniente de los actores sociales en las esferas de la producción, distribución y, sobre todo, promoción y exhibición cinematográficas- la cual, debido a la delimitación del

tema de estudio, no abordé. Efectivamente: ahondar en el discurso y en las prácticas propios de los actores económicos involucrados en los casos de escándalo revisados requiere aventurarse en otras fuentes y métodos de investigación conducentes a desentrañar tanto los mecanismos precisos del escándalo mediático como su empleo *ex profeso* en tanto forma de efectivísima promoción publicitaria para ciertas películas.

Tercera hipótesis. Las *cintas censuradas* implican una *subversión de la normalidad*, de ahí su potencial para trastocar los valores o principios socialmente construidos como normales y generalizados, mientras que las *películas escandalizantes* corresponden a una *transgresión de la normalidad* que neutraliza y normaliza las prácticas, al igual que los valores, de la alteridad representada mediante el cine: *las cintas que son leídas como subversivas se convierten en objeto de censura, mientras que aquéllas entendidas como transgresoras resultan pretexto de escándalo*.

Explorar los argumentos de los discursos de la censura y el escándalo permitió dar cuenta de la validez de esta hipótesis, la cual también requiere algunas puntualizaciones. Debido a que varios de los casos de las películas del *corpus* participan tanto de la censura como del escándalo, se hace presente la centralidad que tiene la interpretación de la representación fílmica para ambos fenómenos y se erige dicha interpretación como piedra de toque fundamental para comprender cómo un mismo filme es objeto de censura y, a la vez, pretexto de escándalo. En otras palabras, en la lectura privilegiada del cine yacen las ligas que unen a ambos fenómenos, ligas que se modifican y transforman a la par que los horizontes de dicha lectura también cambian. En efecto, el carácter contingente y mutable de las lecturas hegemónicas permite que una misma película, aunque en distintas temporalidades, pase de ser considerada como una clara subversión de la moralidad y del *status quo* -acreedora de censura- a ser catalogada como una mera transgresión de los valores hegemónicos –detonante de escándalo-, transgresión que es potencialmente normalizable a través de distintos mecanismos de censura, como los cortes y ediciones, que neutralizan la capacidad disruptora que se le adjudica a dicho filme en cuanto representación de alteridad.

Precisamente a partir de lo anterior, realizar una etnografía de la supervisión cinematográfica contemporánea adquirió relevancia para esta tesis

en la medida en que el trabajo etnográfico permitió acercarse a los procederes y avatares de una clase concreta de lectores privilegiados, aquélla que conforma el grupo de supervisores que hoy día clasifica oficialmente toda película a ser exhibida en México. Así, dicha etnografía es un insumo toral para comprender cómo se construyen los discursos, al igual que las prácticas, referidos a la censura y al escándalo en tanto producto de lecturas privilegiadas específicas.

Cuarta hipótesis. Atendiendo a la dimensión del género cinematográfico de las películas, aquéllas que se acercan al *realismo* en su representación de personajes y situaciones son más proclives a ser censuradas, mientras que las películas creadas desde la *imaginación*, o enmarcadas en *géneros ligeros* o *sub-géneros* (como la comedia, el *cine lépero* o de *ficheras*) son menos susceptibles de censura, aunque ninguno de los dos polos de los géneros cinematográficos es inmune de suscitar escándalo: *el realismo en la representación fílmica subvierte la realidad misma* [y es causal de censura]*, la imaginación solo transgrede las convenciones de representación de esa realidad* [por lo que resulta pretexto para escándalo].

La cuarta hipótesis (que he clarificado y reescrito en esta introducción mediante la inclusión de dos frases entre corchetes) resultó especialmente válida en términos de que el parámetro de interpretación de la gran mayoría de los lectores privilegiados a lo largo de la temporalidad íntegra de este estudio es, precisamente, el *realismo*. Dado que distintas acepciones de éste se consolidan como argumentos centrales que determinan el desarrollo tanto en los casos de censura como en aquéllos de escándalo, reflexionar sobre *lo real* y sobre *la realidad* resulta necesario. Apuntar hacia la reiteración del realismo vuelto medida quintaesencial de las lecturas hegemónicas también supone discutir la manera en la cual, indistintamente del género fílmico en cuestión, una noción específica del cine en tanto arte, al igual que una definición concreta de su función social, se constituyen como centro problemático que explica las lógicas de sentido tras los diversos mecanismos de la censura y del escándalo.

El cine concebido como un reflejo fiel la realidad –como un arte de carácter educador que, en forma irrevocable, debiera aspirar a reflejar prístinamente lo real y que, de fallar en hacerlo, dejaría de ser un arte- supone, con ciertas variantes, el núcleo de la lectura e interpretación de películas durante todo el contexto de este trabajo. De tal suerte, una discusión sobre las

implicaciones de concepciones diversas e incluso contrapuestas de *realidad* -e incluso de *verdad*- lleva las reflexiones sobre los discursos de la censura y el escándalo hacia el ámbito del análisis de las estrategias narrativas que el cine emplea para reconstruir, reformular y recrear dicha realidad, análisis en el cual no me adentré debido a la delimitación del tema y que ciertamente resulta una labor pendiente para indagaciones futuras.

CAPÍTULO 1
LA TRANSGRESIÓN Y SUBVERSIÓN DE LOS VALORES. HACIA UNA REDEFINICIÓN DE LA CENSURA Y EL ESCÁNDALO CINEMATOGRÁFICOS

La censura y el escándalo, desde el sentido común e incluso de acuerdo con sus definiciones tradicionales, resultan fenómenos mutuamente excluyentes. Mientras que la primera prohibe y oculta un discurso o práctica bajo el supuesto de su inmoralidad o de que se interpreta como potencial disruptor del orden social o político, el segundo arguye tal inmoralidad o capacidad de subversión como hilo conductor de una visibilidad extrema. ¿Cuál es entonces el vínculo entre ambos fenómenos? Este capítulo intenta construir dicho vínculo para la censura y el escándalo delimitados a una esfera específica de ocurrencia: aquella del cine en tanto arte, espectáculo, representación de identidades y alteridades e industria y fenómeno enimentemente mediático.

El primer apartado explora la censura en sus definiciones comúnmente aceptadas y propone una conceptualización de ésta como *la prohibición de la alteridad*. El segundo apartado hace lo mismo para el caso del escándalo y adelanta su definición como una cadena de reacciones públicas adversas ante *la irrupción de la alteridad*. El tercer apartado discute la *identidad* en relación con la *representación* y el cine, siendo dichos conceptos indispensable para comprender el de *alteridad* que utilizo como eje rector en mi caracterización de ambos fenómenos; y, finalmente, el último apartado explora los puentes que se pueden construir entre censura y escándalo, sobre todo en términos analíticos, a través de la discusión en torno a las distintas posturas referidas a las ligas entre *arte y moralidad* y a los conceptos de *subversión y transgresión*.

1.1 CENSURA: LA INVISIBILIDAD FORZADA

La inmensa mayoría de las definiciones del término censura que distintos abordajes académicos han construido la vinculan directamente con el poder, al tiempo que se centran en otorgarle un carácter eminentemente prohibitivo. Dicho carácter enfatiza la capacidad ocultadora de la censura y la arbitrariedad en su ejercicio, por lo que discutir la censura en cualquiera de sus formas desemboca en la necesidad de combartirlas, de apuntar hacia su inherente injusticia, dado

que son prácticas limitantes de libertades fundamentales, como la de expresión y la de creación, prácticas relativas a las restricciones impuestas por un poder autoritario. Sin embargo, existen dos elementos ausentes en esta perspectiva que, al retomarse, permiten una caracterización crítica del término e incluso su invención en tanto concepto heurístico: la faceta *productiva* de la censura y la deconstrucción de las nociones fundamentales que la sustentan, la *inmoralidad* y la *subversión*.

En efecto, la censura entendida sólo como práctica omite el hecho de que su implementación produce todo tipo de justificaciones, desde legales hasta morales; la censura, entonces, es también un fenómeno productivo en el sentido de que construye complejos entramados discursivos que posibilitan su actualización. Así, estos discursos a propósito de la censura permiten observar de qué manera lo inmoral y lo subversivo, nociones que apuntalan su ejercicio, cambian frecuentemente de contenido y significado, tal como sucede con todo constructo cultural y social. Con base en lo anterior, los siguientes apartados revisan las nociones prohibitivas de censura para respaldar una redefinición de ésta a partir de la inclusión de las dimensiones de la producción e interpretación del discurso a las cuales alude su capacidad creadora y así discutir el lugar que el poder tiene en ambas.

1.1.1 SOBRE LAS DEFINICIONES TRADICIONALES Y SU CRÍTICA

El descrédito simbólico siempre es mucho
más grave que el déficit o la desgracia reales.
Jean Baudrillard, *De la seducción*

El término *censura* encuentra su origen en el verbo latino *cencere* que significa juzgar, estimar, evaluar o considerar, por lo que un *censor* es aquella persona que sanciona las expresiones de otras personas con base generalmente en consideraciones de carácter legal y moral. Durante milenios, dichos términos se han utilizado para denotar la entrada en vigor de todo tipo de prohibiciones oficiales -e incluso el mero intento de llevarlas a cabo- y para nombrar a los individuos encargados de hacerlo, los cuales, también a lo largo de los siglos, se han vinculado con el Estado y con otras instituciones formales, como las

distintas Iglesias.[1] Así mismo, *censura* y *censor* son términos que connotan imposición, restricción y arbitrariedad, por lo que se les han adjudicado implicaciones negativas. Pareciera entonces que la posibilidad de ejercer la censura sólo tiene asiento en el despliegue del poder estatal, gubernamental o institucional para acallar distintas voces y que tal despliegue es, en esencia, perjudicial para la sociedad. Pareciera, así mismo, que la censura supone una intervención represiva en el ámbito comunicativo que apuesta por la prohibición en detrimento de la libertad.

Dado este amplio espectro temporal y conceptual en la utilización del término censura, definirla hoy día desde las ciencias sociales y las humanidades comporta la tarea de diferenciar sus propias características de aquéllas relativas a otras prácticas variopintas que podrían tener cabida en o estar relacionadas con la censura: desde el control político y social y el condicionamiento cultural e ideológico hasta las distintas modalidades de la represión, el exilio y el silenciamiento. De inicio, una visión prohibitiva de la censura -que la demoniza (Jansen, 2001: 4) y constituye el trasfondo semántico de los embates públicos en su contra- no describe con precisión el complejo vínculo entre poder y discurso en las sociedades contemporáneas al derivar que el declive de la autoridad de ciertas instituciones tradicionales y la sustitución de gobiernos autoritarios por prácticas democráticas ponen punto final a su implementación (Cohen, 2001: 5). La censura, por un lado, no es facultad exclusiva de los Estados o Iglesias ni se expresa únicamente, por el otro, en proscripciones diversas del discurso.

A partir de la sociología, una definición amplia de censura, centrada en la ubicua potestad que su ejercicio tiene para ocultar, velar e impedir, la entiende como:

> […] todas aquellas prescripciones o proscripciones socialmente construidas que inhiben o prohíben la diseminación de ideas, información, imágenes u otros mensajes a través de los canales de comunicación de una sociedad, ya sea que estas obstrucciones se logren mediante sistemas de autoridad políticos, económicos, religiosos o de otro tipo. (Jansen, 2001: 221) [2]

[1] Para una revisión sobre la censura desde el derecho canónico y la teología escolástica, ver: Legendre, 1979.

[2] […] all socially structured proscriptions or prescriptions which inhibit or prohibit dissemination of ideas, information, images or other messages through a society's channels of communication whether these obstructions are secured by political, economic, religious or other systems of authority.

En tanto fenómeno empírico, la censura también se puede definir como la efectiva supresión -total o parcial y a través de distintos mecanismos- de un discurso o práctica cualquiera bajo el argumento de considerarse obsceno o riesgoso para la seguridad de un *statu quo* (McGuigan, 1996: 154), argumento que parte de un juicio o evaluación desfavorable atribuido a tal discurso o práctica. Así, todo aquello que sea un vehículo de lo que se interpreta como moralmente impropio y/o políticamente subversivo -comportamientos, declaraciones, modos de ser, estar y comprender el mundo, expresiones de toda índole- es potencial blanco de este ocultamiento forzado.

Distintas definiciones de censura dan pie a la construcción de tipologías, las cuales distinguen las variedades de la censura en función de su especificidad y de cómo se implementan. Para el investigador inglés Jim McGuigan, la *censura* puede ser *patente* o *latente*: la primera se vincula al ejercicio censor *ex profeso*, desde el Estado u otras instituciones, que regula aquello que puede ser visto y dicho y lo diferencia de lo que no debe ser visto, dicho ni escuchado en función de catalogarse como contrario a los intereses de dominación y perpetuación de un régimen dado (entendido en sentido amplio); la segunda implica formas veladas de control cuyo objetivo es regular la inclusión y exclusión de los individuos a ciertos ámbitos, inclusión y exclusión realizadas al abrigo de dicho régimen. De lo anterior se deriva que el *Panóptico* [3] y el mercado contemporáneo sean ejemplo de censura latente para McGuigan.

La censura entonces no solamente se ejerce en la esfera de la comunicación, sino que comporta una lógica de dominio físico, simbólico e incluso espacio-temporal. En la medida en que la vigilancia del *Panóptico* se extiende fuera de los sistemas penitenciarios y en que la influencia del mercado, en términos de tecnologías de comunicación e información, define construcciones sobre la validez e invalidez de ciertas prácticas y discursos, la censura en su forma de latencia se hace presente: el mercado define formas apropiadas e inapropiadas de subjetividad, consumo y conducta, mecanismos eficaces de inclusión y, por oposición, determina la exclusión, al tiempo que el principio del *panoptismo* se encarga de su cumplimiento (McGuigan, 1996: 172).

[3] Tipo de prisión de visión oculta todo abarcadora, ideado por Jeremy Bentham en el S.XVIII y estudiado por Michel Foucault en su texto *Vigilar y castigar*.

En el mismo tenor que McGuigan y desde una perspectiva denominada *constructivista*, la socióloga norteamericana Sue Curry Jansen caracteriza dos tipos básicos de censura: la *regulativa* o el control que ejerce el Estado para establecer prohibiciones oficiales sustentadas en la punición en caso de ser transgredidas y la *constitutiva*, un concepto cercano a la *regulación moral* y a la censura latente, el cual se refiere a formas de control y discriminación difusas, ejercidas básicamente por todo individuo, con asiento en la cultura y costumbres propias de cada periodo histórico (Jansen, 2001: 7-8). La censura constitutiva de Jansen opera a través de convenciones y tabús culturales y se actualiza mediante la permanente conformación –y lucha- de fuerzas psíquicas y sociales, en ocasiones confrontadas. Las más de las veces, la imputación de contenidos inmorales o subversivos a cualquier texto o práctica –la cual justifica su prohibición- desde la censura regulativa pasa por el filtro de la censura constitutiva, ya que ésta es un ejercicio rutinario ampliamente extendido, pero rara vez hecho consciente. En este tenor, Jansen conceptualiza la censura como un rasgo imperecedero, si bien cambiante, de toda comunidad humana.

A la luz del trabajo de McGuigan y Jansen es posible aseverar que la censura latente o constitutiva, que necesariamente permea el ejercicio patente o regulativo de la misma a manos del Estado y de otras instituciones, se realiza a través de la imposición de significaciones unívocas frente a una realidad polisémica: la negación implícita –al igual que el impedimento real e incluso el ocultamiento forzado- de otras posibilidades de significación también se puede considerar como una forma de censura. A partir de un abordaje de este tipo, la importancia de las dinámicas mediante las cuales se atribuyen significados, tanto a textos como a prácticas diversos, se hace presente como la piedra de toque para definir la censura. Debido a que etimológicamente ésta se vincula con el juicio y la evaluación, en la definición de censura también entran en juego cuestiones como la apreciación y la lectura, al igual que las distintas competencias desde las cuales se construyen éstas; además, hablar de juicio y evaluación comporta la inclusión de consideraciones sobre las distintas jerarquías de valor –una suerte de axiología- que inciden en la interpretación. En suma, todo proceso de *semiosis*, es decir, de atribución y construcción de sentido, a pesar de no implicar literalmente a la censura, sí apunta hacia ella en su forma de latencia ya que supone una lectura específica -en detrimento de

otras lecturas posibles- cuyos puntos de partida se fijan en una multiplicidad de factores históricos, políticos, ideológicos, morales, culturales, sociales.

Sobre estas líneas, la filósofa estadounidense Judith Butler propone una reconceptualización de la censura que se desmarca de ésta en tanto mera coerción estatal o cultural a la posibilidad de los individuos para expresarse libremente: la censura es también una fuerza creadora. En el mismo tenor que McGuigan y Jansen, Butler establece que existen dos tipos de censura: la *explícita*, que abarca precisamente las regulaciones y políticas estatales visibles cuya finalidad evidente es prohibir prácticas y discursos, y la *implícita*, aquélla que supone operaciones de poder que rigen de forma tácita, permanecen innombradas y son constreñimientos al discurso que no requieren normas expresas para operar (Butler, 1997: 130). La censura explícita es más vulnerable al escrutinio público y, debido a ello, susceptible de ser combatida: a decir de Butler, gracias a que es abiertamente legible, al momento en que este tipo de censura manifiesta aquello que no desea sea manifestado por otros pone en tela de juicio sus propias pretensiones de soberanía y legitimidad y abre el espacio para la resistencia y la subversión. El hecho de que la censura explícita tenga por objeto la consecución de diversos fines políticos y sociales –como apoyar posiciones concretas sobre la memoria y la identidad nacionales para silenciar otras- es ilustrativo al respecto.

La influencia foucaultiana en Butler se expresa cuando la filósofa asienta que la censura implícita, como el poder, no puede adscribirse únicamente al ejercicio de instituciones como el Estado, sino que recorre horizontalmente el tejido de toda sociedad e implica la intervención de infinidad de agentes y mecanismos. Así mismo, la censura implícita tiene un carácter productivo –como el poder foucaultiano- ya que es condición indispensable y previa del discurso e incluso del lenguaje mismo, al tiempo que también supone un sustrato importante en la constitución de subjetividades. La articulación del lenguaje parte de una selección en la cual se actualizan ciertas posibilidades en detrimento del resto: en la perspectiva de Butler, la censura es, paradójicamente, condición de existencia de cualquier discurso, elemento central en la construcción de sujetos sociales e incluso factor determinante para la agencia de éstos:

> La censura es una forma productiva de poder: no es meramente privativa, sino también formativa. Propongo que la censura busca producir sujetos de acuerdo con normas explícitas e implícitas, y que la producción del sujeto tiene que ver con la

> regulación del discurso. La producción del sujeto se lleva a cabo no sólo mediante la regulación del discurso de ese sujeto, sino mediante la regulación del ámbito social del discurso hablable. La pregunta no es qué seré capaz de decir, sino qué constituirá el dominio de lo decible en el cual comenzaré a hablar. (Butler, 1997: 133) [4]

Como parte de esta definición productiva de la censura, Butler también señala que las directrices de la selección que permiten la conformación del discurso implican limitaciones: las reglas de la inteligibilidad del discurso trascienden a los individuos que lo construyen e interpretan, por lo que "el hablante realiza su decisión sólo en el contexto de un campo de posibilidades lingüísticas circunscrito de antemano" (Butler, 1997: 129).[5] En este sentido, tanto la construcción de todo discurso como sus posibilidades de interpretación y significación están delimitadas por infinidad de factores.[6] Lo anterior supone la problemática central en la conceptualización de la censura, problemática que se refleja directamente en las definiciones que de ésta se construyen: ¿qué puede catalogarse como impropio y/o subversivo para hacerse así objeto de la mirada censora? ¿Desde qué horizonte se le otorga a un discurso o práctica dicho carácter y, por consiguiente, la etiqueta de *censurable*?

El hecho de que algunas definiciones tradicionales de censura no cuestionen las nociones de inmoralidad, impropiedad, subversión y transgresión que les dan sustento es un problema analítico interesante. Aunque de manera tácita tales definiciones apuntan hacia el momento concreto en que la censura aparece como clave explicativa del contenido de la inmoralidad y subversión a que se refiere, es necesario hacer explícito que dicho contenido se transforma y

---

[4] Censorship is a productive form of power: it is not merely privative, but formative as well. I propose that censorship seeks to produce subjects according to explicit and implicit norms, and that the production of the subject has everything to do with the regulation of that subject's speech. The subject's production takes place not only though the regulations of that subject's speech, but through the regulation of the social domain of speakable discourse. The question is not what it is I will be able to say, but what will constitute the domain of the sayable within which I begin to speak at all.

[5] The speaking subject makes his or her decision only in the context of an already circumbscribed field of linguistic posibilities.

[6] La postura más extrema en la perspectiva constructivista -surgida de la academia anglosajona a partir del *"new censorship" debate*- asume a la censura como parte consustancial de la producción del discurso y es desarrollada, desde distintos intereses teóricos e ideológicos, tanto por Butler como por Michael Holquist en su artículo "Corrupt Originals: the Paradoxes of Censorship", publicado en la edición de enero de 1994 del *journal* PMLA (Publications of the Modern Language Association of America). Dicha postura ha sido desestimada dado que su definición de censura es demasiado vaga y, por ello, poco útil para la investigación; además, parte de equiparar procesos lingüísticos de selección con mecanismos implícitos de control y poder: la capacidad genérica de distinción entre los elementos del lenguaje que permite la creación del discurso, a partir de varias críticas, no se puede emparentar con la censura. Empero, la dimensión productiva que comporta la perspectiva sobre la censura de Butler y Holquist me interesa y en su vínculo directo con la interpretación de textos y con la producción de discursos encuentro insumos útiles para mi propia definición de censura.

no permanece estático: inmoralidad, impropiedad, subversión y transgresión tienen connotaciones diversas en función de temporalidades también diversas. Además, desde un punto de vista semiótico, ni la inmoralidad ni la subversión (ni cualquier otro calificativo) son inherentes a los discursos ni a las prácticas, sino que provienen de las lecturas que de ellos se realizan y del contexto específico en que éstas se elaboran, siendo dicho argumento el *leitmotiv* de este trabajo. Por lo tanto, impropiedad y subversión resultan características otorgadas a un discurso desde los diversos grados de arbitrariedad que implican sus múltiples lecturas, ya que los discursos, *per se,* no apuntan preferentemente a una ni a otra lecturas. En otras palabras, el carácter de censurable que se le puede atribuir a cualquier discurso radica en una lectura precisa de dicho discurso, por lo que no es inherente a él ni supone una suerte de esencia que le pertenece atemporal e inequívocamente.

De dicha arbitrariedad para trazar la línea entre lo permitido y lo prohibido da cuenta el concepto de lo *indeseable*, sustento de la lógica de la censura, que el escritor sudafricano J.M Coetzee define en estas líneas: "el censor busca lo 'indeseable', una categoría bajo la cual, en forma incómoda e incluso fortuita, asimila lo subversivo (lo políticamente indeseable) y lo repugnante (lo moralmente indeseable)" (Coetzee, 1996: vii). [7] La censura estatal, que combate lo que considera indeseable como una ofensa a su poder, "se presenta a sí misma en tanto baluarte de la sociedad contra las fuerzas de la subversión o la corrupción moral" (Coetzee, 1996: 6). [8] De esta manera, el censor legitima su actuación bajo el argumento de operar en beneficio de la sociedad, en función de lo que considera el bien de la mayoría o la salvaguarda de los valores morales a los que ésta, hipotéticamente, se adscribe y defiende, valores que el censor comparte de manera irrestricta con la sociedad de la cual es parte; así, la censura estatal y la censura latente o constitutiva se engarzan en su ejercicio concreto.

A partir de la perspectiva del censor, aquello considerado como moralidad, continúa Coetzee, es valioso en sí mismo, por lo que cualquier medida que se tome contra la inmoralidad y sus manifestaciones es justificable.

[7] […] the censor tracks 'the undesirable', the category under which he uneasily and even haphazardly assimilates the subversive (the politically undesirable) and the repugnant (the morally undesirable).
[8] State censorship presents itself as a bulwark between society and forces of subversion or moral corruption.

En suma, Coetzee concibe a la censura como una acción punitiva, generalmente proveniente del Estado, frente a la sensación de ofensa o agravio derivada de una transgresión a lo que se considera como moral hegemónica en una sociedad dada. Coetzee también señala que la experiencia de ser despojado del poder es el centro problemático de la sensación de ofensa o agravio, y ambas radican en el lector –censor, en este caso- de un discurso cualquiera que le atribuye a éste la vulneración de su jerarquía, la puesta en duda de su autoridad o el cuestionamiento de su moralidad: *la belleza* (o la inmoralidad y subversión que resultan en daño, ruina, ofensa y/o agravio) *yace en el ojo de quien mira*. [9] Porque, en última instancia, la "obscenidad" de un texto se forja en su lectura y no resulta una caracrerística consustancial a éste. De esta forma, el producto de la lectura de cualquier texto no es, generalmente, sujeto de consenso (Daily, 1973:vi) en función de que un mismo contexto de lectura puede suponer interpretaciones distintas e incluso confrontadas.

En efecto, la diversidad moral y política (y por supuesto que ideológica, social, cultural, educativa, religiosa, étnica) de una sociedad compleja hace que los posibles consensos alrededor de las "correctas" o "incorrectas" interpretaciones de un discurso o práctica cualquiera sean materialmente imposibles. Ello deriva del hecho de que los acuerdos sobre qué prioridades y, sobre todo, qué valores morales son estimados e importantes en una sociedad resultan contingentes y limitados, y se construyen en función de comunidades, subgrupos y clases al interior de ésta. Huelga decir que entre éstos, dada la diversidad valorativa a la que me refiero, es factible que se susciten *conflictos normativos*, entendidos como "los referentes a un enfrentamiento no solo de intereses sino también de 'principios' que no admiten compromisos y cuya aceptación es capaz de sobrevivir a cualquier derrota padecida en el proceso de toma de decisiones políticas o como consecuencia de una decisión judicial" (Kaufman, 1991:140). Así, la implementación y consecuencias de la censura (y también la ocurrencia del escándalo) son claro ejemplo de los avatares que pueden suceder durante y después de un conflicto normativo.

Frente a la heterogeneidad propia de toda sociedad, las categorías de impropio o subversivo que la censura como práctica construye para su ejercicio y

[9] *Beauty lies in the eye of the beholder*, proverbio inglés.

justificación provienen de un *lector privilegiado*, cuya jerarquía o autoridad le permite producir un discurso de censura, actualizar prácticas prohibitivas y punitivas y acceder a los medios necesarios para imponer su particular interpretación a discursos que, de hecho, son polisémicos dada la diversidad de identidades sociales y culturales. Dicho actor privilegiado también es por definición diverso, ya se trate de agentes adscritos a distintas instituciones o pertenecientes a otras esferas de competencia. Así, "la censura opera no sólo en términos represivos" sino que también echa a andar "una compleja red de prácticas discursivas de carácter productivo que legitiman o deslegitiman la producción y recepción" de expresiones diversas (Burt, 1994: 220). [10]

En un contexto como el que se describe en el párrafo anterior, un lector privilegiado, emparentado directamente con el censor del que habla Coetzee, combate los discursos o prácticas que desde su interpretación vulneran los valores que él mismo defiende en interés de su comunidad o, puesto en otros términos, de la identidad que supone compartir con los miembros de ésta; de esta forma, el lector privilegiado alude su pertenencia a lo que el historiador Benedict Anderson (1991) denomina como una *comunidad imaginada* en tanto y en cuanto construye intersubjetivamente afinidades diversas –valorativas en este caso- con el colectivo del cual se siente parte, representante y vocero.

A pesar de que Anderson utiliza el término *imagined community* para referirse principalmente al componente intersubjetivo a través del cual se constituyen las naciones, trazar un parangón entre dicho uso del concepto y aquél que da pie a la actuación del lector privilegiado es pertinente. Ello debido a que tanto la lectura como la interpretación de un texto dado –al igual que la posible acción punitiva de considerarse éste inmoral o subversivo- se dan en el contexto de una identidad real o imaginariamente compartida que explica, justifica y da cuenta de las acciones del censor frente a una suerte de alteridad que vulnera o transgrede las posiciones valorativas de la comunidad. De esta manera, el censor en su propio ejercicio "representa la indignación de esa

[10] […] censorship operates not only in repressive terms […] but also as a complex network of productive discursive practices that legitimate and delegitimate the production and reception […]. Burt se refiere aquí al ámbito de lo estético en general y a la prohibición, persecución y destrucción del "arte degenerado" durante el nazismo en Alemania en particular.

comunidad o imagina la indignación de ésta y la representa; a veces, imagina tanto a la comunidad como a la indignación sentida" (Coetzee, 1996: 9). [11]

Desde otra perspectiva diferente, aquella centrada en la esfera exclusiva de la producción fílmica, la censura tiene otras caracterizaciones. Si bien éstas comparten varios de los presupuestos que se han revisado anteriormente, discutir la censura en su ocurrencia específica para la representación fílmica significa hallar la especificidad de la censura cinematográfica. Para el teórico francés Christian Metz, dicha censura tiene tres formas generales: la *censura política*, la *económica* y la *ideológica* o *moral*. La primera, a la que denomina como *la censura propiamente dicha*, está ligada al tipo regulativo de Jansen y a la censura explícita de Butler, ya que proviene de los aparatos estatales organizados, por lo cual Metz también nombra a este tipo de práctica *censura institucional*. En este sentido y siguiendo a Coetzee, la censura propiamente dicha supone la acción estatal que responde ante lo que considera una ofensa para los valores o intereses hegemónicos. La censura económica es, de acuerdo con Metz, parte de la institucional porque conlleva el control de todos los momentos de creación artística -preproducción, producción y postproducción de una película- y se realiza con base en la rentabilidad de un filme: las virtuales ganancias o pérdidas económicas son las que determinan la posibilidad o imposibilidad de filmar, distribuir y/o exhibir una cinta. Finalmente, la censura ideológica se vincula con las prohibiciones autoimpuestas por los directores y sus equipos creativos y se relaciona a la censura constitutiva de la que habla Jansen, aunque Metz la equipare directamente a la *autocensura*. Los dos primeros tipos de censura, dice Metz, son una forma directa de su ejercicio, mientras que el último resulta una forma indirecta del mismo. Pero, en definitiva, los tres tipos de censura se enlazan unos con otros: "estas tres censuras, según el exacto nivel en que intervienen en el proceso que lleva de la idea al filme, se disponen según una progresión 'natural' y de gran eficacia restrictiva: la censura propiamente dicha mutila la difusión, la censura económica la producción y la ideológica la invención" (Freixa y Bassa, 1992: 52).

El tránsito del proyecto escrito a la película realizada y exhibida pasa por estos obstáculos que implican su ocultamiento en distintos niveles. De esta

[11] […] acts out the outrage of that community or imagines its outrage and acts it out; sometimes he imagines both the outrage and the community.

forma, se vigila y controla la expresión de directores y guionistas, al igual que la posibilidad de ver las cintas e incluso, como ya se ha mencionado, se impide la posibilidad de otorgar al contenido de las mismas una interpretación propia, sin que medie coacción, dirección o influencia: la clasificación de películas, proceso necesario para su exhibición en cualquier país del mundo, se puede incluir como una forma de censura latente en tanto que traza estrechas líneas de interpretación sobre el contenido de una cinta y, por consiguiente, omite otras posibilidades de *semiosis*. En este sentido entiendo las palabras del teórico Christian Zimmer cuando habla de los filtros que velan y condicionan la experiencia fílmica de los espectadores:

> Un orden en el que todo ha sido compartimentado, definido, etiquetado, previamente calificado (carteles, publicidad, clasificación en géneros, palmares de festivales, jerga de especialistas, etc.) viene a sustituir la incertidumbre del encuentro con el arte, con lo imaginario, a la propia aventura estética. El público va al cine para reconocer y no para descubrir [...] *Todo sistema asegura*, es inseparable de un orden de la denominación, de la cualificación: el poder se resume en el privilegio de dar nombre a las cosas, decía Nietzsche. (Zimmer, 1987: 22. Las cursivas son del autor)

Desde la conceptualización marxista de Zimmer, un cine institucionalizado hace ver o devela sólo ciertos aspectos de una realidad múltiple tras los cuales se esconden los intereses del *statu quo*: la censura, así, oculta otras posibilidades de ser, estar, comprender y vivir en el mundo en favor de la promoción (en sentido amplio) de posiciones hegemónicas sobre éste. Zimmer, en consonancia con Metz, establece que la censura de filmes *expresamente* políticos –aquéllos referidos a la crítica del poder estatal y a las distintas luchas emancipadoras para liberarse de él- se implementa a través de distintas instancias, desde la autocensura que obliga a los propios cineastas a modificar sus guiones, hasta la censura económica que "puede detener la realización o hacer problemática la terminación" de un proyecto cuando "el dinero controla su destino" (Zimmer, 1987: 148). De acuerdo con Zimmer, el cine podrá liberarse de las ataduras de la dominación -y con él, sus espectadores- en la medida en que el encuentro entre ambos se centre en la contingencia que la construcción de sentido implica. Contingencia que se ve imposibilitada, por un lado, dada la imposición de sentidos unívocos al contenido de una película y la prohibición de la libre creación de significantes, al igual que, por el otro, la producción limitada y exhibición restringida de algunos filmes en función de los dictados del sistema económico.

Pero la centralidad que se otorga al poder estatal –y a otros poderes *de facto*, como el del mercado- en tanto agente indispensable para implementar la censura fílmica pone en segundo plano otras conceptualizaciones de ésta que la abordan desde perspectivas distintas en las cuales el Estado y sus instituciones son sólo una parte del complejo entramado empírico que da cuenta del fenómeno. En su estudio sobre la censura fílmica inglesa, pionero en el tema, la socióloga Annette Kuhn inicia asentando que las instituciones y prácticas estatales de la censura cinematográfica necesariamente están imbricadas con la creación del cine en tanto ámbito de regulación pública debido al paulatino posicionamieto de éste como una fuerza social y económica. El cine se convierte en objeto de escrutinio a la par que se transforma en industria, que se hace visible masivamente en el espacio público y que despliega discursos que impactan certera, aunque ubicuamente, en el imaginario social y en la construcción de identidades diversas.

Kuhn incluso establece que la propia definición de censura se crea y modifica a la par que dichas instituciones delimitan sus atribuciones y refundan sus prácticas (Kuhn, 1988: 1). En suma, las prohibiciones oficiales de la imagen fílmica, así como las justificaciones que se construyen alrededor de éstas -lo que se condena y lo que se avala- tienen un carácter cambiante al cual hay que atender con precisión para comprender cómo se conceptualiza la censura en un momento dado.

Sin embargo, Kuhn problematiza las definiciones prohibitivas/negativas de la censura fílmica, aquéllas centradas únicamente en el poder represivo del Estado para ocultar. Tales definiciones parten de considerar a las películas censuradas como “objetos” pasivos sobre los cuales recae el peso de legislaciones y actos punitivos y así reifican los procesos de censura: precisamente dicho carácter cambiante en el contenido del binomio prohibido-permitido supone el hecho de que los procesos de censura no pueden conceptualizarse como “naturales” dado el contexto histórico, social, cultural y político en que se desarrollan. Así, Kuhn establece que mediante una perspectiva en la cual el texto –cinematográfico en este caso- y el contexto no son ámbitos separados de indagación es posible reconocer lo que las definiciones prohibitivas de la censura fílmica omiten: que ésta, como señala Butler, también es un fenómeno creativo y productivo.

En este sentido, Kuhn no se pregunta qué es la censura, sino cómo funciona, cómo se despliega, y para responder a esta pregunta recurre al pensador francés Michel Foucault [12]: la censura opera como un *dispositivo*, es decir, como un complejo engranaje de una serie de discursos, instituciones, leyes, medidas administrativas y presupuestos morales, filosóficos y científicos (Kuhn, 1988: 6). La interacción fluida entre las partes es lo que define la operación del dispositivo, de ahí que el funcionamiento de la censura fílmica se construya en la creación, contingente y siempre mutable, de prácticas y discursos imbricados.

1.1.2 SOBRE LA REDEFINICIÓN DE LA CENSURA CINEMATOGRÁFICA

Como evidencia la literatura al respecto, en diversos medios académicos la discusión sobre la censura, tanto específicamente cinematográfica como la que ocurre en otras esferas, está generalmente centrada en la explicación y documentación historiográficas de los casos empíricos que atienden a su carácter prohibitivo: a pesar de construir definiciones operativas de la censura que suponen cierto nivel de debate teórico sobre ésta, es casi siempre lo político, lo legal y, en ocasiones, lo económico -aquello contextual al texto fílmico y relacionado con el horizonte en el cual se presenta el fenómeno de la censura- lo que ocupa las investigaciones. No se cuestionan, entonces, las definiciones de ésta y un abordaje centrado en los discursos que producen distintas formas de censura está casi ausente.

Para mitigar esta carencia, propongo una definición teórica de la censura porque, las más de las veces, desde una perspectiva exclusivamente historiográfica el análisis de la censura como fenómeno podría obviar su carácter productivo e incluso conducir a una suerte de psicoanálisis del censor frente a la aparente sinrazón y capricho en el ejercicio de su oficio: en este sentido, la censura se asemeja en su devenir al producto de una “máquina descompuesta” (Ruy Sánchez, 1994: 143). Siguiendo a Kuhn, un análisis del contexto, inseparable del texto, permite trascender la búsqueda de las razones personales de censores y otros actores para invisibilizar y acallar discursos y prácticas al tiempo que crean otros discursos e implementan otras prácticas con la finalidad

[12] Salvo Metz y Zimmer, todos los teóricos de la censura revisados en este apartado recurren a la arquitectura conceptual foucaultiana, directa o indirectamente, para apuntalar sus posiciones.

de lograrlo. De esta forma, insertar los discursos producto de la censura en una temporalidad precisa los hace inteligibles.

Desde las lógicas de sentido que la sustentan, desde una postura que no niega el componente moral de las dicotomías en que se enmarca el ejercicio de todo tipo de censura y la creación de discursos a propósito de ésta, la censura resulta *la prohibición de la alteridad*. Utilizo las palabras de Foucault para explicar esta definición mía de censura:

> La conciencia moderna tiende a otorgar a la distinción entre lo normal y lo patológico el poder de delimitar lo irregular, lo desviado, lo poco razonable, lo ilícito y también lo criminal. *Todo lo que se considera extraño recibe*, en virtud de esta conciencia, *el estatuto de la exclusión cuando se trata de juzgar* y de la inclusión cuando se trata de explicar. El conjunto de las dicotomías fundamentales que, en nuestra cultura, distribuyen a ambos lados del límite las conformidades y las desviaciones, encuentra así una justificación y la apariencia de un fundamento. (Foucault, 2001:13. Las cursivas son mías)

Dicha conciencia moderna, expresada mediante valores y normas sociales, culturales, legales e incluso médicas, distingue normalidad de patología, siendo esta última objeto de encierro y exilio. Ambas categorías, al igual que cualquier otra dicotomía, están construidas discursivamente, aunque se reifiquen a sí mismas como leyes naturales, creando intervalos alrededor de los cuales se organiza aquello que vehicula lo irregular. De igual forma, estas normas administran el saber sobre lo desviado y también las acciones que se ciernen sobre lo extraño en un intento inicial por excluirlo o recluirlo y, posteriormente, por encauzarlo hacia lo normal. La finalidad de la creación y aplicación de normas es domar a la alteridad al construirla como patología: se busca transformar a la alteridad, a los Otros diversos (caracterizados inherentemente como enfermos, necesitado de la sanación de una unidad), en Uno mismo, sustento de la identidad.

Con una evidente influencia foucaultiana, el antropólogo Roger Bartra se refiere a las redes imaginarias que, en las sociedades que él denomina posmodernas, legitiman el ejercicio del poder y sustentan sus valores. Dichas redes:

> [...] generan constantemente los mitos polares de la normalidad y la marginalidad [mediante] un proceso de estimulación y creación de franjas marginales de terroristas, sectas religiosas, enfermos mentales, desclasados, indígenas, déspotas musulmanes, minorías sexuales, guerrilleros, emigrantes ilegales exóticos, mafias de narcotraficantes y toda clase de seres anormales y liminales que amenazan con su presencia -real e imaginaria- la estabilidad de la cultura política hegemónica. En este escenario lleno de peligrosos enemigos, los superhéroes de la normalidad democrática occidental y los representantes de la mayoría silenciosa deben

> prepararse para combatir al mal: se trata de batallas con un alto contenido imaginario y alegórico, pero no son inexistentes ni irreales. (Bartra, 2003: 70)

La construcción de franjas marginales y la defensa de la normalidad son problemas de dominación, como bien lo enuncia Bartra, y se encuentran en el corazón de los discursos y prácticas que construye la censura cinematográfica. La obra misma de Foucault busca evidenciar la fabricación de dicha anormalidad, su relación con el ejercicio del poder y los intentos de éste por convertir lo alterno en lo normal, condición que se confunde las más de las veces con lo natural y con lo moral. Anormalidad que se quiere embalsamar ya que es potencial de caos, catástrofe y desorden (Baudrillard y Guillaume, 2000: 14); anormalidad bajo la cual se expresa una alteridad no reconocida ni respetada. Este encuentro con lo extraño, fallido ciertamente, que se realiza desde una perspectiva de enjuiciamiento, impide la comprensión de lo otro e incluso su existencia. Al no poder concebir la alteridad, se la exilia y esconde: aparece así la práctica de la censura. Los censores latentes que habitan dentro nuestro parecen tener "miedo de pensar el Otro en el tiempo de nuestro propio pensamiento" (Foucault, 1994:19-20). Y precisamente las representaciones de estos *otros*, así como los discursos y prácticas alternativos a la norma, son blanco central de la censura en sus distintas manifestaciones.

Desde esta perspectiva y en suma, la censura cinematográfica en tanto fenómeno empírico comporta la producción de discursos y la implementación de prácticas a manos de una multiplicidad de actores, los cuales se sitúan dentro y fuera de todo tipo de instituciones, no sólo aquéllas relativas al Estado o a las Iglesias; así mismo, dichos actores -gracias a la jerarquía que tienen y/o al poder que despliegan- operan bajo la premisa de defender una concepción puntual sobre su identidad, compartida social y culturalmente con ciertos actores y enfrentada a la de otros más. La censura fílmica entonces supone un entramado complejo de discursos y prácticas que argumentan y justifican el carácter anormal u *otro* de la representación fílmica, con base en su catalogación como inmoral o subversiva, al tiempo que echan a andar acciones conducentes tanto a invisibilizar como a normalizar el contenido y lectura de filmes contrarios a los valores hegemónicos a partir de una lectura privilegiada particular.

1.2 ESCÁNDALO: LA VISIBILIDAD IMPUESTA

A pesar de que el escándalo, en tanto fenómeno empírico y *grosso modo*, supone la visibilización pública y extendida de distintas prácticas y discursos procedentes de la arena privada, es innegable la invisibilidad de éste en el ámbito académico como tema de investigación. Varios factores hacen del estudio del escándalo una labor difícil: desde el uso extendido del término en los medios masivos de comunicación, que apunta hacia la laxitud con la que se emplea, hasta el hecho de que el escándalo de tipo político –aderezado con tintes sexuales y financieros- sea el único debatido en la esfera pública y en el ámbito académico. Así mismo, el estrecho vínculo entre el desarrollo de nuevas tecnologías de comunicación e información y el desenvolvimiento del escándalo supone un reto para el estudio de este fenómeno en la medida en que se han reestructurado las líneas divisorias entre la esfera de lo público por oposición a la de lo privado. Con la visibilización virtual de lo íntimo y a partir de otros procesos que han redefinido la distinción público/privado, ¿cómo aprehender de manera exhaustiva los mecanismos, agentes y discursos que detonan y alimentan un caso dado de escándalo si para éste tal distinción es vital?

La creación de una definición de escándalo en tanto concepto heurístico aplicable a la investigación social supone la operacionalización de un fenómeno inherentemente evasivo dado que su inicio y fin son complejos de determinar, que sus plataformas de expresión son diversas y que una multiplicidad de actores sociales incide en su desenvolvimiento. Así, la conceptualización teórica de esta presencia constante, aunque huidiza, en los medios de comunicación contemporáneos requiere una revisión del escándalo en otros ámbitos de ocurrencia, no sólo el político, ámbitos como el del cine en el cual el escándalo aún no aparece como objeto de estudio relevante. Debido a ello, no existen textos académicos que se aboquen al estudio del escándalo específicamente fílmico, ausencia que esta investigación busca mitigar.

Tal como sucede en la mayoría de los abordajes sobre la censura hechos desde la academia, la dimensión valorativa del escándalo, si bien presente y consustancial al fenómeno, no se erige como un cuestión toral a discutir y repensar. De ello se deriva que en los pocos trabajos existentes sobre el escándalo éste también connote perspectivas morales cuyo contenido e

implicaciones se describen para distintos casos específicos, pero no se analizan ni explicitan como piedra de toque para construir su definición. De igual forma, la centralidad que conceptos como identidad y alteridad tienen para comprender y definir al escándalo está vitualmente ausente de la discusión académica.

En función de este panorama, los siguientes apartados revisan los orígenes del término escándalo, sus abordajes desde la sociología y su ocurrencia en la esfera de lo político para dar paso a una redefinición de éste a partir de su vínculo con otros conceptos y de la especificidad que tiene el escándalo mediático de corte fílmico.

1.2.1 UNA APROXIMACIÓN AL ESCÁNDALO EN VARIAS DEFINICIONES

Causas de malas lecturas:
la opinión pública y las pasiones.
Simone Weil, *La gravedad y la gracia*

Frente a la escasa existencia de textos que aborden el escándalo desde una perspectiva reflexiva, ya sea filosófica, antropológica o sociológica, surge la tarea de explorar las definiciones existentes, cuestionarlas y proponer una nueva. Si bien el escándalo, en tanto suceso periodístico, ha sido objeto de incontables libros que desentrañan las dinámicas, consecuencias y razones de casos específicos –y, sin embargo, muy diferentes- que han provocado, molestado u ofendido a distintos públicos en distintas latitudes y temporalidades, en términos de discusión teórica sobre el escándalo como concepto y de su potencial utilización en la investigación social existen contados textos desde la academia.

La palabra *escándalo* proviene del término griego *skandalon*, así como del latino *scandalum*; la acepción griega hace referencia a un escollo u obstáculo que impide el libre flujo de los hechos o el paso de una persona, mientras que la latina refiere una situación que causa ultraje o resulta una tentación para quien la vive. Las dimensiones morales e incluso místicas del escándalo fueron objeto de escrutinio en la *Summa Theologiae* de Tomás de Aquino, dado que desde la tradición cristiana el escándalo era considerado un pecado en tanto suceso carente de rectitud y nobleza, por lo que alejaba de la cercanía con Dios a quienes lo producían y reproducían. De esta forma, la noción moderna del

escándalo como un vicio contaminante del recto devenir de la vida pública encuentra un correlato cercano con la teología cristiana.

El escándalo, según el *Diccionario Ideológico de la Lengua Española*, es "un dicho o hecho reprensible que es ocasión de daño y ruina espiritual en el prójimo" (Casares, 1999: 127). Escándalo también implica una situación o acción expresamente en contra de la moral, las buenas costumbres y el orden público. Varias palabras se vinculan a la de escándalo como causas, secuelas o efectos de este fenómeno: indignación, alboroto, tumulto, desenfreno, desvergüenza, asombro, pasmo, admiración.

El primer problema que encuentro en estas definiciones es que adjetivan de escandalizante a dichos, acciones y situaciones hipotéticas creyendo que reside en ellos mismos, como una suerte de esencia que les pertenece, la naturaleza del escándalo. De igual forma, las definiciones de escándalo que construyen las ciencias sociales señalan que éste implica la intencionalidad de ciertos actores al hacer del conocimiento público actos secretos que, desde su interpretación, suponen transgresiones a los valores culturalmente y socialmente compartidos. [13]

Ante esta perspectiva me parece que la calidad de *escandaloso* o *escandalizante* que se le adjudica a un texto, acto o suceso no radica en sí mismo (como apunto para el apartado de la censura) sino en el tipo de lectura que sobre éstos se realiza. Lecturas polisémicas en primera instancia -"buenas" y "malas" lecturas- que vienen de una percepción igualmente diversa que los colectivos de una sociedad tienen sobre la moral, las buenas (o malas) costumbres, lo permitido y lo prohibido, y que se limitan en una lectura hegemónica precisa, de entre muchas otras posibles, que califica como *escandalosas* y sanciona de *escandalizantes* algunas manifestaciones de lo que se torna públicamente visible. Por lo tanto, es claro que la construcción del escándalo en tanto fenómeno empírico está estrechamente ligada a la atribución

[13] Es importante señalar que este abordaje del escándalo (así como mi tratamiento de la censura) se centra de inicio en la creación, recepción e interpretación de los discursos y no precisamente en su enunciación. Desde una perspectiva que analizara la enunciación de los mismos sería indispensable considerar la intención de quien produce, reproduce e interpreta un discurso, ya que podría ser que sí se busque, efectivamente, escandalizar o atacar de manera frontal a ciertos actores sociales en particular: el estudio de los motivos tras la estrategia de *épater la bourgeoisie* que emplearon Arthur Rimbaud y Charles Baudelaire –e incluso de la lógica de los procederes "escandalosos" de Oscar Wilde- no entra en el espectro de este trabajo ya que implica la total intencionalidad de causar una reacción, cualquiera que ésta sea y generalmente adversa, entre los lectores de un discurso.

de significados y, consiguientemente, a la asignación de calificativos a los acontecimientos y objetos de la realidad indeterminada en que estamos inmersos.

El escándalo de tipo político es el que recibe una mayor atención en términos de la literatura existente. En su texto *Media scandals: morality and desire in the popular culture marketplace*, los investigadores estadounidenses James Lull y Stephen Hinerman explican que esta clase de escándalo ocurre "cuando actos privados que deshonran u ofenden la moralidad, idealizada y dominante, de una comunidad social son hechos públicos y narrativizados por los medios de comunicación masiva, lo que produce un rango de efectos desde restricciones ideológicas y culturales hasta la disrupción y el cambio" (Lull y Hinerman, 1997: 3). [14]

En este sentido, los escándalos suponen transgresiones intencionales o no intencionales de normas y valores sociales, reflejo de la moralidad hegemónica, realizadas por personas consideradas responsables de sus actos. Dichos actos deben de circular ampliamente y ser narrados como una historia a través de los medios masivos de comunicación para suscitar un interés extendido, así como una discusión nutrida (Lull y Hinerman, 1997: 13). Lull y Hinerman consideran que los escándalos son polisémicos e intertextuales y que dependen directamente de la susceptibilidad de las personas e instituciones para vivir un suceso cualquiera como un escándalo: dependen, pues, de la lectura que se haga de un discurso o práctica.

Media scandals, publicado en Estados Unidos antes del escándalo que suscitó la revelación pública de la relación íntima entre el entonces presidente William Clinton y su becaria Mónica Lewinsky, presenta una tipología no muy sistemática sobre los sujetos de escándalo: instituciones políticas o religiosas, *estrellas* y *celebridades* del mundo de la música, los deportes y la actuación (como O.J Simpson o Michael Jackson) e incluso el ámbito de los *talk-shows* que, en sí mismos, organizan su estructura y contenidos para provocar escándalo abiertamente. Lull y Hinerman se refieren al escándalo como una forma de visibilidad producida directamente por los medios de comunicación: los

[14] […] when private acts which disgrace or offend the idealized, dominant morality of a social community are made public and narrativized by the media, producing a range of effects from ideological and cultural retrenchment to disruption and change.

medios forzan las miradas hacia dichos o hechos, presentándolos como escandalosos y en esta medida el escándalo es un fenómeno eminentemente mediático. En efecto, el escándalo surge, se produce y reproduce sólo a través de los medios masivos de comunicación dado que la visibilidad a la que aluden dichos autores no tiene posibilidad de existencia fuera de la esfera de éstos.

Tal visibilidad encuentra su lugar y su *raison d'être* en la arena de lo público. El espacio de lo público, según Lull y Hinerman, es el lugar de vigilancia por excelencia del quehacer humano -el político, por ejemplo- y de ello deriva que el escándalo se instituya como un mecanismo de sanción potencial que asegura que los hombres y mujeres públicos (principalmente quienes tienen puestos administrativos de responsabilidad) realicen su trabajo dentro del marco de la ley. Así mismo, el escándalo asegura que la exhibición –e incluso la lapidación- pública de tales personajes se constituya como un baluarte de la moralidad imperante al evidenciar el desprestigio a que se hacen acreedores dadas sus presuntas transgresiones, advirtiendo de esta forma sobre las consecuencias desfavorables de conductas supuestamente inmorales o efectivamente criminales. El escándalo, entonces, también opera como un dispositivo normalizador en la acepción foucaultiana del término.

Poder y visibilidad en el contexto de los medios masivos de comunicación son, para John B. Thompson, los elementos esenciales del escándalo. Thompson define así al escándalo: “aquellas acciones o acontecimientos que implican ciertos tipos de transgresión que son puestos en conocimiento de terceros y que resultan lo suficientemente serios para provocar una respuesta pública” (Thompson, 2001: 32). Este autor se mueve en la lógica de lo legal y de la rendición de cuentas, la cual matizan Lull y Hinerman con su idea de polisemia: para Thompson, la revelación pública hecha a grupos con acceso a los medios -políticos, periodistas, empresarios- de una transgresión de valores, normas o código morales detona el escándalo. El (presunto) transgresor se encuentra en una zona oscura e intermedia entre la mala conducta y el crimen, inmerso en una “dramaturgia de ocultación y revelación” (Thompson, 2001: 38) que hace visibles y vuelve públicos los detalles de su vida privada, de sus procederes y decisiones, aunque a veces éstos no se relacionen directamente con su ejercicio profesional.

En suma, el escándalo surgen cuando se tematiza y discute la desaprobación de la conducta o hábitos, otrora ocultos y posteriormente descubiertos, de una figura conocida -su orientación o prácticas sexuales no convencionales, por ejemplo- o cuando se revela de manera pública información que potencialmente puede dañar la reputación de dicha figura, como resultan los "pecadillos" o auténticos crímenes de un pasado pobre y sombrío. Siguiendo a Thompson, aquí se evidencian otros dos ingredientes del escándalo junto con lo político: lo sexual y lo financiero. Las revelaciones públicas en torno a conductas secretas no convencionales o abiertamente delictuosas que implican sexo, dinero y/o poder producen escándalo; los desmentidos en cuanto a la veracidad o falsedad de tal información lo reproducen. La réplica de los involucrados, contender por su buen nombre o por limpiar su reputación, da cuenta del carácter moralizador y, por lo tanto, de dominación, del escándalo:

> [...] los escándalos no solo tienen que ver con la existencia de acciones que transgreden ciertos valores o normas: también guardan relación con el fomento a la afirmación de los propios valores o normas. De este modo la aparición del escándalo se asocia a menudo con un proceso de "moralización" más amplio mediante el cual aquellos que denuncian por escandalosa la acción se adhieren o se reafirman en la observación de ciertos valores o normas -con distintos grados de eficacia y buena fe-. (Thompson, 2001: 43)

El sociólogo estadounidense Ari Adut establece que para comprender el escándalo es necesario enfocarse en la experiencia vivida, es decir, en las formas en que se construye, reconstruye y percibe "la publicidad perturbadora de la transgresión", lo que él considera característica distintiva del escándalo que necesariamente supone distintas consecuencias y está motivada por diversas razones: "la lógica de este fenómeno sólo puede capturarse al analizar cuándo y cómo las transgresiones publicitadas contaminan, provocan, normalizan y tientan" (Adut, 2008: 34) [15] a un público determinado.

Adut distingue entre una conceptualización *objetivista* del escándalo en la cual la revelación de las transgresiones que lo detonan efectivamente se refieren a presuntos crímenes tipificados (la corrupción política o corporativa, por ejemplo), sustentados por probables actitudes inmorales, y una *constructivista*, centrada en la manera en que este fenómeno se crea socialmente a través de diversas respuestas públicas. Desde esta óptica, un mismo caso de escándalo

[15] […] the disruptive publicity of transgression […] the logic of this phenomenon can only be captured by analyzing when and how publicized transgressions contaminate, provoke, normalize, and tempt.

se puede explicar mediante ambas conceptualizaciones: en términos generales, quienes denuncian públicamente una presunta transgresión parten de la posición objetivista cuando buscan asentar la autenticidad de las acusaciones imputadas y, por añadidura, argumentan alrededor de la inherente inmoralidad de los perpretadores; quienes son objeto de la denuncia apelan al papel fundamental de los medios (y de los intereses tras éstos) para la construcción de una recepción adversa entre distintos públicos a partir de revelada su presunta transgresión. El lugar de la intencionalidad en la propuesta de Adut es central: el escándalo incluso puede ser parte de una suerte de *pánico moral* [16], dice el autor, que el *status quo* confecciona y explota para moldear la percepción de las masas sobre tópicos diversos en la esfera pública (Adut, 2008: 9).

A través del estudio de distintos casos de escándalo –desde el juicio de Wilde por homosexualidad en la Inglaterra victoriana hasta el Watergate de Nixon a inicios de los setenta- Adut asevera que el escándalo es un fenómeno social eminentemente mediático, como señalan Lull y Hinerman. Un evento público *par excellence*, intensamente dramático y claramente asentado en la idea de moralidad hegemónica y en las ambigüedades que ésta supone, el escándalo según Adut es ubicuo y en ocasiones efímero y frívolo, y su potencial estallido depende de muy distintos acontecimientos:

> Una forma mutable, el escándalo subyace bajo todo tipo de eventos o procesos en público que tienen que ver con transgresiones reales, presuntas o aparentes: un juicio de alto perfil, una escena en una boda, una purga política, la inauguración de una galería, una *cause célèbre*, una catástrofe que instiga recriminaciones, un acto abiertamente herético, una riña organizacional salida fuera de control, una cacería de brujas, un caso de desobediencia civil, una campaña anti corrupción, un ardid publicitario o una audiencia legislativa. (Adut, 2008: 5) [17]

Si bien el abordaje de Adut se desmarca del ámbito de lo estrictamente político para adentrarse en otras esferas de ocurrencia -como aquélla del arte,

[16] El término *moral panic* fue acuñado por Stanley Cohen, sociólogo sudafricano avencidado en Inglaterra, y se refiere a las dinámicas culturales y mediáticas que ocasionan que un suceso cualquiera, como aquéllos relativos a la expresión de prácticas no convencionales que responden a estilos de vida alternativos, y las personas o grupos sociales vinculados a éstos sean percibidos en tanto amenaza real contra los valores morales, intereses y estabilidad de una comunidad. El proceso de construcción y significación del pánico moral provee elementos para comprender las diversas manifestaciones de la *desviación* en las sociedades contemporáneas. Al respecto, ver: Cohen, 1980; Goode y Ben-Yehuda, 1994.

[17] A protean form, scandal underlies all kinds of events or processes in public that have to do with actual, alleged or aparent transgressions: a high-profile trial, a scene at a wedding, a political purge, a gallery opening, a cause célèbre, a catastrophe that instigates recriminations, a heretial act in the open, an organizational wrangle spun out of control, a witch hunt, an instance of civil disobedience, an anticorruption campaign, a publicity stunt, or a congressional hearing.

por ejemplo, en la cual encuentra *escándalos provocativos* en la transgresión de las convenciones estéticas- su conceptualización del escándalo no debate la importancia que tiene la noción de identidad (y, por oposición, la de alteridad) en los casos que trabaja. Aunque este autor sí pone en primer plano el componente valorativo y moral que supone la catalogación de conductas, declaraciones u obras de arte como inmorales, subversivas y, por lo tanto, escandalizantes, el vínculo entre tales posiciones morales confrontadas y la dupla identidad/alteridad no forman parte de la arquitectura conceptual de Adut.

En este sentido recupero la propuesta de Gilberto Giménez (2007): la identidad es crucial para elaborar una definición de escándalo y comprenderlo en tanto fenómeno empírico. A pesar de que el trabajo de Giménez se centra en la faceta política del escándalo y emplea la mayoría de los elementos de la definición de Thompson, este autor enfatiza el papel que la identidad juega en la construcción y reproducción del escándalo político, definiéndolo como "la revelación pública y súbita de una identidad moralmente negativa tras la imagen honorable y positiva que proyectaba de sí mismo un actor social en el espacio público" (Giménez, 2007:55). Giménez apunta hacia el estrecho vínculo entre identidad y valores, ya que la primera, indispensable para la interacción social, es la puesta en práctica de los segundos. A decir de este autor, el escándalo resulta "una máquina etiquetadora" (Giménez, 2007:58) cuya función primordial es la estigmatización de las identidades, tanto individuales como colectivas, que se puede utilizar con eficacia en la lucha por el poder político. El escándalo descalifica, desacredita e incluso demoniza la identidad de quienes son su blanco, por lo que opera como un "reductor de reputación" (Giménez, 2007:62), término que Giménez toma de Thompson, un útil mecanismo en la eliminación de enemigos políticos como también apunta Adut.

Giménez señala que la producción y reproducción del escándalo se han concentrado en las últimas décadas alrededor de la amplísima cobertura (en su acepción más incluyente) de los medios masivos de comunicación, sobre todo de la televisión:

> […] la televisión tiene el inmenso poder de construir y esquematizar el escándalo según sus conveniencias, encuandrándolo, dramatizándolo, amplificándolo hiperbólicamente, imprimiéndole una direccionalidad política determinada mediante procedimientos retóricos y confiriéndole relieve y visibilidad de primer plano mediante la aparente contundencia de la imagen grabada. (Giménez, 2007:66).

El lugar central que tienen los medios de comunicación, el mercado y el Estado en la confección del escándalo específicamente cinematográfico es abordado de manera breve por Zimmer (1987) en su análisis sobre la censura. Aunque Zimmer no propone *ex profeso* una definición de éste, sí discute las causas y efectos a propósito de algunos casos empíricos de escándalo y asienta que éste es un fenómeno tan público y masivo como elusivo y huidizo.

Zimmer parte de la premisa de que todo cine supone un componente político ineludible: aunque también resulta un producto comercial, el cine tiene una clara naturaleza ideológica desde la cual se construyen las representaciones que despliega (Zimmer y Leggett, 1974). Así, dado el tipo de películas que analiza este autor –aquéllas que narran historias de resistencia, emancipación y liberación frente a distintas manifestaciones de la opresión que ejerce un poder ilegítimo, como *La batalla de Argel* del director italiano Gillo Pontecorvo- su discusión sobre el escándalo fílmico se circunscribe, en términos generales y como sucede con su reflexión en torno a la censura, al ámbito tanto de la dominación imperialista como de la representación fílmica que critica y lucha contra dicha dominación y, en concreto, a cómo se caracteriza de escandaloso el cine que devela los procederes colonialistas de algunos regímenes y los abusos del poder estatal -el cine *expresamente* político- en función de una lectura que atiende a los intereses del propio poder hegemónico.

La cualidad claramente subversiva que Zimmer encuentra en su definición de *cine político* explica cómo éste resulta objeto de todo tipo de censuras y, de manera inversa, también se puede convertir en pretexto de escándalo. En la perspectiva de Zimmer, la promoción del carácter escandalizante del cine político resulta un mecanismo para normalizar y contener la subversión política que podría desprenderse de la subversión cinematográfica, al tiempo que dicha promoción también funciona para capitalizar las potenciales ganancias de una película catalogada como escandalosa:

> […] un filme político se convierte en un filme de escándalo, un filme liberador de algo vulgarmente provocativo, agresivo. Cubierta con una etiqueta que la degrada y desfigura, pero que la hace también “atractiva”, la obra puede aparecer en el mercado. Será recibida y vista desde la perspectiva “conveniente” como un espectáculo *malsano*; saboreado como uno de esos placeres prohibidos, culpables […] Lo demás es ya asunto del comercio: nuestra sociedad indiferente y aburrida exige esa pimienta del escándalo transformado en un producto de consumo como otro cualquiera. Al final, todos los “escándalos” son parecidos: un vez más el consumo lo uniformiza todo en una noción ambigua y equívoca. (Zimmer, 1987: 149. Las cursivas son del autor)

1.2.2 SOBRE LA DEFINICIÓN DEL ESCÁNDALO CINEMATOGRÁFICO

Las definiciones de escándalo que adelantan Lull y Hinerman, Thompson y Giménez resultan útiles para explicar tal fenómeno en su acepción política, en el ámbito concreto del ejercicio del poder institucional; de aquí se deriva su énfasis en las repercusiones que una aludida y publicitada transgresión de leyes o de valores tienen para funcionarios públicos, políticos e instituciones por igual. De igual forma, el suscinto abordaje que Zimmer hace del escándalo cinematográfico lo encadena a la esfera del Estado y, por consiguiente, a la discusión sobre la legitimidad o ilegitimidad en el despliegue de su poder dentro y fuera de la pantalla. Así mismo, a pesar de que estos autores apuntan hacia la centralidad de la transgresión y la subversión como detonantes del escándalo, sus propuestas teóricas giran en torno a las dinámicas de éste y no a las consideraciones de significado que se pueden construir a propósito del escándalo entendido también como un fenómeno semiótico.

Si se atiende a tales consideraciones, estos abordajes del escándalo político, por un lado, apuntan sólo de manera tangencial (con excepción de Adut) hacia su constitución precisamente en el entrejuego de las distintas lecturas e interpretaciones a propósito de la revelación pública de una transgresión y omiten que dicha transgresión es, de hecho, producto de una atribución de sentido. Por el otro (y tal como sucede en el estudio de la censura), la reflexión en torno a los discursos a través de los cuales se vehicula y reproduce este fenómeno no tiene un lugar predominante en las investigaciones sobre el escándalo político.

Frente a un abordaje limitado a este tipo de escándalo, ¿cómo aplicar al cine la reflexión sobre éste, si el cine –desde un punto de vista distanciado de la perspectiva de Zimmer- supone una esfera distinta de aquélla del Estado y de la política, aunque de hecho comporte estrechas ligas con ambos? ¿Cómo utilizar y acuñar el concepto de *escándalo fílmico* cuando el cine es, en sí mismo, parte central de los medios masivos de comunicación en cuyo ámbito necesariamente ocurren todos los tipos de escándalo? ¿Cómo abordar la faceta productiva del escándalo, es decir, los discursos que se construyen para legitimar y deslegitimar lecturas encontradas sobre qué es una transgresión y, en suma, para desplegar este fenómeno en el espacio público? Las posibles respuestas a estas interrogantes yacen en llevar el estudio del escándalo y su vinculación con

el cine hacia el terreno del significado y de los procesos de *semiosis* y no solamente circunscribirlo a las explicaciones historiográficas y causales.

La importancia que Giménez otorga al concepto de identidad como factor decisivo en torno al cual orbita el escándalo adelanta la inclusión de la noción de alteridad en una definición de este fenómeno. Giménez mismo señala que el escándalo alimenta la propensión de controlar aquello que escapa del ámbito de lo normal y lo cotidiano (Giménez, 2007: 67), es decir, aquello que se localiza en *otro* ámbito, el de la alteridad. Así mismo, las transgresiones diversas a que se refieren los autores que discuten el escándalo político muestran la importancia que el binomio prohibido/permitido tiene para la comprensión de este fenómeno, binomio que, siguiendo a Foucault, está estrechamente emparentado con la dupla identidad/alteridad. El escándalo, entonces, se puede redefinir como la serie de reacciones públicas adversas frente a *la irrupción de la alteridad*, reacciones diversas, generalmente desfavorables, que el surgimiento del otro comporta, un otro que a los ojos de lo uno, en términos foucaultiano, vulnera su forma de ser, estar y concebir el mundo.

La clave para definir y estudiar el escándalo cinematográfico desde una perspectiva que dé cuenta de sus significados también radica en la cuestión de la visibilidad. De igual forma, el escándalo de este tipo encuentra su especificidad en el ámbito propio de la exhibición y el consumo (en su acepción amplia) de cine. Como acontecimiento público –e incluso pensado como un producto particular para un público específico- el cine goza de amplia visibilidad: una película escandalizante o escandalosa, de inicio, será entonces aquella sobre la cual se fijen las miradas no sólo del público al cual va dirigida, sino también de otros ámbitos de competencia además del cinematográfico, lo cual se refiere directamente a la visibilidad impuesta a que hago mención en este capítulo. Esta visibilidad implica situarse en la esfera de la recepción del cine, esfera que se relaciona de manera directa con los procesos de lectura e interpretación. Porque, ¿qué lógicas de sentido permiten que se fijen tales miradas extracinematográficas en un filme? Y, ¿desde qué perspectivas se sitúan dichas miradas?

En términos de significado, la recepción adversa entre distintos actores sociales del tratamiento que una película hace del sexo, el dinero y el poder –ingredientes centrales del escándalo según Thompson- puede definir un primer

umbral de lo escandaloso para el cine. Empero, estos tres elementos no limitan las posibilidades de que se presente una respuesta infortunada a propósito de la exhibición de un filme: toda película es potencialmente escandalizante o escandalosa debido a que su interpretación puede dar por resulado el surgimiento de una figura de alteridad a partir de un horizonte dado de lectura. En otras palabras: las diversas representaciones fílmicas que, al momento de ser intrepretadas, interpelan de alguna u otra forma los valores propios de la identidad de ciertos lectores privilegiados son potencial detonante del escándalo específicamente fílmico, al tiempo que la revelación pública de la interpretación que dichos lectores privilegiados hacen de un filme dado -en términos del contenido transgresor o subversivo que le adjudican- también supone motivo para nutrir y reproducir este tipo de escándalo. Bajo esta perspectiva, una película se trasforma en pretexto de extrema visibilidad mediática cuando no sólo los espectadores de un filme lo interpretan, sino que otros actores sociales de múltiples ámbitos de competencia se convierten en una suerte de espectadores involuntarios del mismo al comentar y debatir su contenido de manera pública.

De lo anterior derivo que el escándalo en la arena del cine sea un fenómeno eminentemente mediático que surge, se despliega, construye y reconstruye en el ámbito de lo público. En efecto, la aparición de una representación fílmica que, a partir de una lectura privilegiada particular, resulta contraria a ciertos valores y posiciones morales e ideológicas hace estallar un ir y venir de declaraciones públicas conducentes a justificar –o refutar- el carácter escandaloso y, por añadidura, transgresor o subversivo de un filme dado. Es importante enfatizar que el escándalo mediático referido al cine también se constituye en la creación de discursos, como sucede con la censura, y también comporta la importancia central de los procesos de interpretación y lectura en tanto elementos nucleares para definir al escándalo como concepto y comprender el desenvolvimiento de los casos específicos.

Así, la importancia de la identidad y la alteridad como elementos explicativos tanto de la censura como del escándalo merece consideración, por lo que a continuación exploro dichos conceptos referidos a la representación y al cine.

1.3 IDENTIDAD, ALTERIDAD, REPRESENTACIÓN Y CINE

Los conceptos de identidad, alteridad y representación han sido trabajados desde múltiples perspectivas y disciplinas. Es posible decir que estos tres conceptos son fundacionales para la reflexión que la antropología ha construido desde sus inicios y que hoy día también están presentes en la discusión académica de otras parcelas del conocimiento, como aquellas de la sociología, la filosofía y la historia. En este sentido, hacer uso de dichos conceptos requiere definirlos puntualmente y apuntar hacia algunos de sus debates con la finalidad de especificar la perspectiva desde la cual los empleo en esta investigación. Dado lo anterior, los siguientes apartados explicitan dicha perspectiva, que imbrica estrechamente estos tres conceptos, y la refieren tanto a definiciones teóricas provenientes de distintas tradiciones de pensamiento como a su utilización precisa en la esfera de la teoría y los estudios de cine.

1.3.1 LA IDENTIDAD O LA BÚSQUEDA DE LO UNO

El término *identidad* ha sido definido y redefinido ampliamente desde las ciencias sociales al igual que desde las humanidades, las cuales han hecho de este concepto un eje de problematización alrededor del que se articulan diversos fenómenos; así mismo, dicho término ha sido adjetivado para precisar su contenido: existen identidades étnicas, culturales, colectivas, personales, nacionales, sociales, de género, sexuales, juveniles, jurídicas, políticas y un largo y nutrido etcétera. [18] Debido a la amplitud del debate en torno de la identidad, parto de una definición de carácter operativo que acuña Lull y que se centra en el ámbito de la comunicación, del cual el cine es parte en tanto fenómeno social y mediático: “Si ponemos el acento en el aspecto cultural, podemos decir que este término –identidad- define el sentimiento de pertenencia, de seguridad, de reconocimiento y de importancia que puede experimentar alguien al ser miembro de un grupo que se mantiene unido por *valores* y *estilos de vida comunes*” (Lull , 1997: 234. Las cursivas son mías).

Así, la identidad surge cuando las narrativas del individuo y las de su historia encuentran una intersección (McGuigan, 1996: 139), por lo cual resulta un fenómeno que abreva tanto de lo individual como de lo colectivo, un

[18] Hacer un recuento sobre los distintos abordajes teóricos de este término o una enumeración exhaustiva de su aplicación metodológica en infinidad de investigaciones existentes resulta labor imposible. He aquí una bibliografía mínima en torno a las identidades sociales y culturales: Bonfil Batalla, 1993; Featherstone, 1992; Giménez, 2006; Goffman, 2006; Hall, 1990; Hall y Du Gay, 1996; Levi-Strauss, 1977; Tazi, 2004.

fenómeno que teje los hilos de la persona con aquéllos de la sociedad y la cultura en que está inmersa. En esta línea de argumentación, el sociólogo norteamericamo Erving Goffman describe la dimensión social de lo que denomina *identidad personal* al relacionar esta última:

> […] con el supuesto de que el individuo puede diferenciarse de todos los demás, y que alrededor de este medio de diferenciación se adhieren y entrelazan, como en los copos de azúcar, los hechos sociales de una única historia continua, que se convertirán luego en la melosa sustancia a la cual pueden adherirse aún otros hechos biográficos. Lo que resulta difícil apreciar es que la identidad personal puede desempeñar, y de hecho desempeña, un rol estructurado, rutinario y estandarizado en la organización social, precisamente a causa de su unicidad. (Goffman, 2006: 73)

Así, la identidad es distinción y semejanza a la vez y resulta entonces una construcción simbólica cuyo corazón aglutinador son los valores que un grupo o colectividad profesa, valores que la aglutinan al interior y la diferencian al exterior, al tiempo que encauzan su acción y estructuran su particular visión del mundo y de las relaciones que se dan en éste. La centralidad de los valores que Lull otorga a su definición de identidad implica una dimensión moral relevante: éstos, determinados por un contexto común, afianzan intersubjetivamente a los individuos como parte de un ámbito colectivo que los trasciende. De aquí se deriva que la identidad sea un componente indispensable para desentrañar las ligas de un tejido social que definen a un individuo como miembro de un grupo y que lo distinguen de otros grupos.

Pero la identidad no es un fenómeno dado o estático: debido a que es relacional y dialógica “siempre está referida a la diferencia” y “es la premisa para la construcción de la otredad” (Rodríguez, 2005: 44-45). Por un lado, existen *identidades*, diversas por definición y, por el otro, reconocidos teóricos como Anthony Giddens y Stuart Hall apuntan hacia el hecho de que éstas sufren transformaciones constantes. Para Giddens (1994), la identidad contemporánea adquiere una cualidad fluida y reflexiva distintiva y no se puede definir unívocamente con base en las nociones de clase, raza o nación que durante décadas fueron los ejes que dieron sustento y coherencia a este concepto. La reflexividad, a juicio de Giddens, se entiende como la capacidad de todo individuo para dar cuenta de las razones de sus actos y someterlos a constante revisión, proceso que se puede expresar a través de la creación de discursos y que otorga a la construcción y contenido de las identidades un carácter contingente y mutable. En este tenor Hall apunta que “la identidad no es tan

transparente o aproblemática como suponemos. Tal vez, en lugar de pensar la identidad como un hecho consumado […] deberíamos pensar en la identidad como una producción que nunca se completa, siempre está en proceso y siempre se constituye dentro, no fuera, de la *representación* (Hall, 1990: 222. Las cursivas son mías). [19]

Hall delimita su argumento a la identidad cultural y enfatiza la centralidad de la representación fílmica para su creación: su referencia a los *regímenes dominantes de representación* (en su acepción foucaultiana) como parte indispensable para la constitución –e incluso imposición- de identidades implica una crítica al esencialismo que ha permeado la definición de este concepto. Hall sostiene que la identidad cultural es un *posicionamiento*, no una esencia predeterminada y sólida, por lo que "siempre existe una política de la identidad, una política del posicionamiento, la cual no tiene garantías absolutas en una 'ley de origen' aproblemática y trascendental" (Hall, 1990: 226). [20] De igual forma, las relaciones de diferencia, dice Hall, permiten la representación, por lo que aquello constituido en la representación tiene el potencial latente de permanecer abierto a la asignación cambiante de significados (Hall, 1990: 229-230).

Así, las identidades, al igual que las alteridades frente a las cuales hacen sentido, encuentran en su representación –pictórica, fílmica, fotográfica, así como mediática- no sólo un reflejo simplista de sí mismas, sino el proceso a través del cuál se construyen, reconstruyen, significan, resignifican, socializan, internalizan, imponen y cuestionan; de lo anterior que la identidad se pueda definir como un *repertorio de posibilidades*, el cual se expresa, entre otros muchos terrenos, en la geografía que las imágenes del cine hace disponibles a un gran número de espectadores conformados en público diversos.

1.3.2 LA ALTERIDAD O EL RE/DESCONOCIMIENTO DE LOS OTROS

Palabras como anormalidad, marginalidad o excentricidad nos remiten al concepto de alteridad, aunque desde una perspectiva que la repele y enjuicia. El pensamiento sobre la otredad presenta varias aristas desde las distintas

[19] Identity is not as transparent or unproblematic as we think. Perhaps instead of thinking of identity as an already accomplished fact […] we should think, instead, of identity as a production which is never complete, always in process, and always constituted within, not outside, *representation*.

[20] […] there is always a politics of identity, a politics of position, which has no absolute guarantee in an unproblematic, transcendental 'law of origin'.

disciplinas que lo abordan [21], a pesar de que pareciera, en términos históricos, como da cuenta la obra de Foucault, que es imposible pensar la alteridad sin aislarla ni tratar de encauzarla hacia lo catalogado como normal. Ello evidencia la dificultad de acercarse a las múltiples formas de ser otro, aunque, de fondo, seamos todos uno que se manifiesta en lo diverso:

> El prójimo puede ser un *ipse*, esto es, idéntico a sí, como dos gotas de agua, reflexividad o duplicación de lo mismo, un *idem*, que reconoce al otro subrayando la extrema semejanza, un *alter*, reconocimiento de una diferencia autorreferente (por ejemplo, blanco/no blanco), diferente de *alius*, que subraya lo distinto como contrario y contradictorio con él mismo (por ejemplo, blanco/negro) y el *alienus*, donde el nexo con lo propio es irreconocible y subraya lo no conmensurable y la exclusión que da lugar a lo extraño, el alienado, el enemigo. (Viñar, 2003: 40)

Definiciones tan diversas como éstas que devienen acciones concretas incluso divergentes -la xenofobia, el racismo o el clasismo por un lado, y la xenofilia, el mexicanísimo *malinchismo,* el igualitarismo o la caridad, por el otro- se explican a través de la conceptualización que el filósofo y crítico literario búlgaro Tzvetan Todorov (2005a) hace de la alteridad en su libro *La conquista de América. El problema del otro*. Todorov encuentra tres posturas torales frente a ésta: la axiológica, la praxeológica y la epistémica. La primera consiste en valorar o juzgar, positiva o negativamente, aquello que no somos nosotros mismos, mientras que la segunda se centra en homologar lo alterno, ya sea a través de una imposición de lo propio o de una asimilación con lo otro. Estas palabras de Todorov recuerdan directamente las de la filósofa francesa Simone Weil y explican el estatuto tanto de la censura como del escándalo en cuanto a sus lógicas de sentido: “Leemos, pero también somos leídos por otro. Interferencias entre ambas lecturas. Obligar a alguien a que se lea a sí mismo como le leen los demás (esclavitud). Obligar a los demás a que nos lean como nos leemos a nosotros mismos (conquista). Mecanicismo. La mayoría de las veces, diálogo de sordos” (Weil, 2001: 168).

Las posturas axiológica e ideológica -incluso esta interferencia en la lectura del otro sobre sí mismo o sobre los demás que ilustra Weil- alienan del encuentro con los diferentes. Ambas posturas “dan por sentado que la propia

[21] Al igual que sucede con el concepto *identidad*, el de *alteridad* supone incontables abordajes por lo que resulta imposible hacer un recuento exhaustivo de los textos que lo discuten. Una bibliografía mínima sobre la alteridad, referida también a su vínculo con la representación, se enlista a continuación: Baudrillard y Guillaume, 2000; Hartog, 1980; Levinas, 2000; Taussig, 1993; Todorov, 1985; 2005a; 2005b. Para la discusión filosófica de la categoría *diferencia* (concepto emparentado con el de otredad y el de alteridad) en el pensamiento de Nietzsche y Heidegger ver: Vattimo, 1999. Sobre el abordaje del *otro* desde el psicoanálisis ver: Lacan, 1966.

mirada es la correcta y que los valores de la colectividad propia son los valores reales, objetivos" (Blanck-Cereijido, 2003:23), reproduciendo los procesos a través de los que lo cultural se vuelve normal y natural, como ya mencioné anteriormente. "Es como si yo afirmara" dice Todorov "que la visión de perfil es intrínsecamente superior a la visión frontal" (Todorov, 1985: 15). De acuerdo con Todorov, solamente la tercera postura, la epistémica, es aquella que implica un reconocimiento de la especificidad y de la multiplicidad de lo alterno a través de su conocimiento: desde este punto de vista, la alteridad, cualquiera que ésta sea, se considera como una posibilidad actual entre la infinitud de potencialidades del ser y estar en este mundo. Amor-odio; dominio-sumisión o conocimiento: he ahí nuestro limitado repertorio en cuanto a las relaciones que entablamos con lo alterno.

La reflexión sobre la diversidad de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe en el marco de la llamada *filosofía de la democracia radical* [22] también puede arrojar luz sobre la construcción de identidades y alteridades o *posiciones de sujeto*, como las definen dichos autores. Para Laclau y Mouffe, las posiciones de sujeto no pueden asentarse en principios fundacionales unitarios y positivos: dichas posiciones son móviles y conforman una *pluralidad de pluralidades*, como lo define el pensador francés Alain Badiou (2000: 33).

En este tenor precisamente, Butler (1990) define el concepto de género: la identidad genérica no está basada en "esencias" predeterminadas. El género es entonces un fluido variable que se modifica dependiendo de los distintos contextos en que se mueva un sujeto en cuestión e implica sus variados *performances* -que puede traducirse al castellano como *desempeños*- los cuales suponen actuaciones, puestas en escena e imitaciones cuyos "originales" son inexistentes. Para Butler, el hecho de que en las sociedades de hegemonía masculina se desprenda directamente, como en una relación causal, el género

[22] *La filosofía de la democracia radical* resulta un ejercicio de reflexión teórica sobre el marxismo, la izquierda y el futuro de los regímenes democráticos inaugurado por el texto de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*, publicado en español por primera vez en 1987. El argumento central de esta posición filosófica es el hecho de que, contrariamente al fundamento del marxismo, las identidades se construyen con base en elementos políticos y culturales más que sobre el entramado económico. La *estructura* del marxismo, que determinaba en última instancia el devenir de la historia, cede su lugar predominante en la explicación de lo social al concepto de *articulación*: el reto de la izquierda, de acuerdo con Laclau y Mouffe, es articular las múltiples identidades sociales fragmentadas en su proyecto político, sin considerar a la llamada clase trabajadora como único y verdadero motor de la historia.

(masculino/femenino) del sexo (hombre/mujer), deja poco espacio a la elección y a la diferencia: no se posibilita la libre construcción de identidades y ello ocurre en varios ámbitos a demás del propiamente sexual. La filósofa estadounidense propone la creación y ejercicio activos de lo *queer* como una reacción subversiva frente a este estado de cosas. Lo *queer* denomina (o trata de hacerlo) aquello que no se relaciona necesariamente con algo en concreto, ya sea un discurso o un ejercicio de la sexualidad particulares. Lo *queer* es pues lo contingente, lo indeterminado, lo elástico, lo que no se alinea a las expectativas sociales y, por lo tanto, se opone a lo considerado como legítimo o normal en todas sus expresiones.

Los planteamientos de las posiciones de sujeto como *pluralidades* o la construcción de identidades desde lo *queer* se emparentan con el concepto *seducción* del filósofo francés Jean Baudrillard (1999). La seducción hace referencia la capacidad de lo femenino de modificar lo establecido -en cuanto a la cualidad dual de las relaciones de poder y del pensamiento en general- mediante lo oculto, lo secreto, lo inaprehensible. Lo femenino, al seducir, no transgrede ni impone; al ser reversible, cuestiona la condición fundacional de cualquier discurso o identidad: su irreversibilidad. “Toda forma positiva se acomoda muy bien a su forma negativa”, explica Baudrillard, “pero conoce el desafío mortal de la forma reversible” (Baudrillard, 1999: 48). Lo dual e irreversible que Baudrillard encuentra en el poder, características que lo sustentan junto con la dominación, se encuentran desarmados frente a la multiplicidad enigmática de la seducción.

Baudrillard exhorta pues a una construcción *reversible* de identidades como única forma de traspasar cualquier dicotomía; de igual forma, evidencia la dimensión de poder de la construcción dual de identidades y alteridades, en el mismo sentido que el trabajo de Butler presenta la imposición de identidades genéricas predeterminadas como un proceso de dominación. La reversibilidad que lo femenino implica, según Baudrillard, hace evidente su poder subversivo o transgresor (por llamarlo de algún modo), poder que Baudrillard mismo más bien llamaría *seductor*.

En suma, las alteridades que se definen cuando algo escapa a los parámetros propios de verdad o realidad –en el sentido foucaultiano- así como sus representaciones –de entre las que destaca la cinematográfica- pueden ser

detonantes tanto del escándalo como de la censura. La postura de Uno, cualquiera que sea su denominación, no es la de los Otros, ni tiene porque serla. Al vernos confrontados a un *mundo de la vida* [23] -para utilizar el término del fenomenólogo austríaco Alfred Schütz (1995)- distinto al nuestro, a procederes, valores o hábitos impensables, la alteridad, que de hecho se constituye también como un mundo de la vida, eso sí, muy distinto al propio, se hace visible al nosotros, causando todo tipo de reacciones.

Precisamente la teoría de cine ha discutido cómo este arte, industria y espectáculo se vincula a la problemática de la identidad y la alteridad. La identidad nacional en relación a la producción y exhibición de cintas, así como a la forma en que un contexto nacional dado influye en el tratamiento y abordaje de temas particulares en la pantalla grande, son ejemplo de esta preocupación.[24] De igual modo, la función social de la producción cinematográfica en tanto creadora y diseminadora de discursos identitarios nacionales, regionales o étnicos es una constante en las argumentaciones legales que han justificado el necesario control del cine a manos del Estado. Así mismo, cuestiones como la identificación de los espectadores con los personajes, valores y situaciones de una película (u obra, para el caso de la filosofía del arte) y la repercusión de las imágenes en la conformación de la personalidad, de hábitos de consumo y de distintas subjetividades [25] son ámbitos de análisis que apuntan hacia el lugar que las identidades y alteridades tienen en los estudios de cine. Empero, el interés de este trabajo se centra en cómo el cine construye y reconstruye representaciones de identidades y alteridades, interés que se tratará en el siguiente apartado.

[23] Schütz toma del filósofo Edmond Husserl en concepto *Lebenswelt* para denominar al mundo primordial, aproblemático e intersubjetivamente compartido, base de toda comprensión, interpretación y acción.
[24] El artículo "National Cinema, the Very Idea" de Jinhee Choi (publicado en Carroll y Choi, 2006) da una visión de conjunto al respecto. Así mismo, el texto *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico* de Ella Shohat y Robert Stam (2002) es piedra de toque en la discusión de estos tópicos.
[25] Para una perspectiva amplia en torno a ello se puede consultar el apartado "La psicología del cine" en el libro *Teorías del cine* de Francesco Casetti (2000).

1.3.3 UNOS Y OTROS: LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRÁFICA

La representación de seres humanos a través de un aparato
ha hecho posible un uso altamente productivo
de la auto enajenación de esos seres humanos.
Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* [26]

El problema de la representación ha sido abordado en relación con sus definiciones diversas, provenientes de diferentes disciplinas, y responde a múltiples preocupaciones teóricas y metodológicas. Como señalan Peter L. Berger y Thomas Luckmann (2006) en su texto clásico *La construcción social de la realidad*, representar al mundo es producirlo activamente. El historiador Roger Chartier enfatiza la relevancia de ello cuando asevera que "no hay práctica ni estructura que no sea producida por las representaciones, contradictorias y enfrentadas, por las cuales los individuos y los grupos den sentido al mundo que les es propio" (Chartier, 2005:49). De lo anterior se deriva, como ya lo apunta Hall, el estrecho vínculo entre representación, identidad y, por extensión, alteridad. Chartier explica que las identidades sociales se construyen en el entrejuego de las representaciones impuestas y propias, gracias a estrategias simbólicas que determinan las relaciones entre ambas (Chartier, 2005: 57) y que suponen tanto distintas miradas como varios puntos ciegos.

Los procesos de visibilización e invisibilización hacia los cuales apunta la representación no solamente responden a una dimensión meramente estética o artística, sino que se insertan en el "terreno donde se construye el poder como *capacidad de imponer sentido*" (Millán, 1999: 30. Las cursivas son de la autora). El cine entonces, en tanto representación participa sin duda de una dimensión de poder a la cual, como ya he referido anteriormente, Foucault alude, dimensión que está determinada en espacios y tiempos específicos. Dado que el proceso de representación "instituye un representante que, en cierto contexto, ocupa el lugar de lo representado" y que la imagen que da por resultado "tiene, potencialmente, innumerables actualizaciones" (González Ochoa, 2005: 31-32), el vínculo entre representación, interpretación y dominación es estrecho y complejo.

[26] The representation of human beings by means of an apparatus has made possible a highly productive use of the human being's self-alienation. *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility*.

La representación, desde la tinchera específica de la filosofía del arte, también implica debates estéticos, ontológicos y hasta morales y políticos sobre su estatuto material y referencial. El filósofo estadounidense Arthur Danto asevera que representar, en un primer momento, es demostrar o designar de manera visible (Danto, 2002:117); Chartier señala que la representación hace ver lo ausente al poner en su lugar una imagen o, de forma inversa, exhibe públicamente una presencia determinada (Chartier, 2005: 58). Pero cuando entran en escena cuestiones como la verdad, la falsedad y el poder, representar implica una correspondencia problemática de lo representado con su referente empírico y con el contexto de relaciones jerárquicas y de dominación en las cuales se construye: "la representación se transforma en máquina de fabricar respeto y sumisión, en un instrumento que produce una coacción interiorizada, necesaria allí donde falla el posible recurso a la fuerza bruta" (Chartier, 2005: 59).

En efecto: si bien representar denota una manifestación de ciertos elementos de la realidad, también connota la modificación de éstos, su recreación e incluso su reproducción mediada por las limitiaciones y posibilidades de las tecnologías específicas con las cuales se construyen las imágenes y de los contextos precisos en que la representación ocurre. El cine en tanto arte *reproducible* por excelencia, como apunta el filósofo alemán Walter Benjamin, es ejemplo de ello: la imagen fílmica reproduce personas, cosas y acciones que se han situado cuidadosamente frente a la cámara, al tiempo que los transforma mediante el montaje y precisamente en la reproducción de películas, en sentido amplio, el cine es capaz de llegar a diversos públicos. La *repoductibilidad técnica de la obra de arte*, término que acuña Benjamin, da cuenta de los procesos de producción y reproducción de obras y del impacto que su consumo comporta para las sociedades contemporáneas:

> El pintor mantiene en su trabajo una distancia natural de la realidad, mientras que el cineasta penetra profundamente en su tejido […] *la presentación de la realidad en el cine es incomparablemente la más significativa para la gente de hoy* [comparada con la pintura]*, ya que provee el aspecto de la realidad libre de equipo que tiene derecho a exigir la gente de una obra de arte y lo hace precisamente con base en la interpenetración más intensa de la realidad con el equipo*. (Benjamin, 2008: 35. Las cursivas son del autor) [27]

[27] The painter maintains in his work a natural distance from reality, whereas the cinematographer penetrates deeply into its tissue […] *the presentation of reality in film is incomparably the more significant for people today, since it provides the equipment-free aspect of reality they are entitled to demand from a work of art, and does so precisely on the basis of the most intensive interpenetration of reality with equipment*.

Así, representar -y sobre todo para el caso del cine- resulta una "evocación transformadora", dado que aprehender lo real está inextricablemente ligado a la aprehensión y transformación del mundo, lo cual equivale a estalecer que representar éste no es reflejar, de manera prístina, en función de que los procesos representacionales comportan "ciertos créditos ideológicos y particulares intereses de poder" (Grau Rebollo, 2002: 73).

En este sentido, el trabajo de la teoría feminista de cine es relevante. Las teóricas feministas del cine durante los años setenta pugnaron por desentrañar la lógica fílmica de dominación masculina, que denominaron *modelo de representación institucional* o MRI, y que se plasmó en las películas clásicas hollywoodenses, realizadas entre los treinta y los cincuenta del siglo XX en el marco del Código Hays, la directriz moral y, por lo tanto, censora del cine producido por los grandes estudios estadounidenses. Así, el análisis de los estereotipos fílmicos de las mujeres resultó el eje rector de los estudios feministas sobre el cine y se concentró en develar las estrategias ideológicas, narrativas y estéticas empleadas por el entramado del MRI para construir una cierta representación femenina, la cual supone, desde esta perspectiva teórica, claro ejemplo de los mecanismos a través de los cuales se naturaliza e internaliza la dominación patriarcal.

Teresa de Laurentis contribuye al debate sobre un tipo específico de representación, aquélla referida a la mujer y al género. Esta autora plantea la imposibilidad de las mujeres para autorrepresentarse en términos fílmicos dado el tipo de cine creado desde el MRI: "los modelos dominantes en el cine narran a la mujer, pero no la dejan narrarse" (Millán, 1999: 57). El constructo ficcional denominado *mujer* es el centro de la representación fílmica, pero las mujeres como sujetos históricos no participan activamente en la construcción de ésta. En este sentido y con evidentes ligas al trabajo de Butler, de Laurentis sostiene la necesidad de una *política de la autorrepresentación*, política que trasciende la esfera de lo estrictamente cinematográfico, la cual resulta indispensable para acceder a una construcción de las identidades femeninas fílmicas realizada desde las mujeres de carne y hueso.

De Laurentis (1987) explica las razones de esta ausencia del punto de vista femenino en la gran industria cinematográfica, predominantemente

estadounidense y masculina: el género se constituye a través de varias tecnologías sociales, de entre las que destaca el cine. Dichas tecnologías, en cuanto instituciones, representaciones y procesos "modelan a los individuos, les asignan un papel, una función y un lugar. Las tecnologías requieren cosas distintas de hombres y mujeres, y tanto los hombres como las mujeres tienen intereses en conflicto en los discursos y las prácticas de la sexualidad" (Stam, 2001: 209). De acuerdo con de Laurentis, en esta capacidad del cine para representar el conflicto y hacer surgir una discusión pública alrededor de discursos y prácticas no sólo fílmicas radica la posibilidad de que se amplíen las perspectivas de la representación femenina en el séptimo arte.

Desde la teoría del cine también se plantean otras problemáticas referidas a las características propias de la representación de la imagen en movimiento. Los primeros debates de los realistas –André Bazin y Siegfried Kracauer, entre otros- sobre la capacidad o imposibilidad del cine para "reflejar" de manera verosímil la realidad o la sociedad en la que se produce dan cuenta de ello. Los presupuestos teóricos del documental en tanto testimonio fidedigno de y comprometido con ciertos sectores y luchas sociales son también parte de los argumentos que definen al cine, no sin debates, en tanto representación. Empero, como ya aludo en los párrafos anteriores, existen posiciones que cuestionan el supuesto de que el cine representa, aproblemática y directamente, lo real o lo social sin mediaciones ni complicaciones. La representación fílmica implica desde una puesta en escena, una ideología que la permea hasta un grado de opacidad que elimina la idea de correspondencia directa entre lo representado y su referente empírico (Casseti, 2000: 234-235). De esta manera, representar es construir un discurso audiovisual, para el caso del cine, que significa y resignifica las posiciones de las identidades y alteridades.

Una de las perspectivas sobre cine y representación es la que propone el teórico Stephen Heath (1981): en la medida en que el espacio de la pantalla es escenario de la acción, el cine encuentra elementos para narrar historias, las cuales son significadas por el espectador. En efecto: como señalan las feministas, la representación fílmica conlleva estrategias narrativas, además de aquéllas formales que determinan las interrelaciones entre imágenes y sonidos de las que se vale el cine para construir sus diversos discursos. El espectador, dice Heath, es quien da sentido a la representación a partir de las imágenes que

proponen –e imponen- puntos de vista sobre lo representado. De aquí que el acto de representar, como apuntan Hall y Chartier, tenga connotaciones ideológicas: elementos escogidos de la realidad o de la sociedad se transforman en representación cinematográfica a partir de un trabajo de fabricación de imágenes y sonidos (Casseti, 2000: 247), trabajo que se puede obviar o cuyo origen e intereses se pueden esconder para legitimar sus ligas esenciales con lo que se considera real, es decir, para reificar una noción particular de sociedad. En este sentido, la censura y el escándalo encuentran un espacio central de ocurrencia en la pugna estética, ideológica e incluso moral del problemático estatuto de la representación, del lugar del espectador o lector en la significación de ésta y de la posibilidad de la representación como espacio para desplegar distintas posiciones de sujeto, como resultan las identidades y alteridades.

1.4 CENSURA Y ESCÁNDALO: EL PROBLEMA DE LOS VALORES EN PUGNA

Los siguientes apartados exploran las relaciones entre censura y escándalo en general y aquéllas que se pueden construir en términos de su ocurrencia en la esfera de la representación e interpretación fílmicas. Dada la centralidad que para ambos fenómenos supone una dimensión valorativa, la reflexión sobre el cine en tanto arte y las implicaciones morales de éste son un importante insumo para comprenderlos. Empero, es imposible hacer una revisión exhaustiva de la fértil tradición filosófica (y en otras disciplinas) que define, desde posturas diversas e incluso encontradas, tanto al arte como a la moralidad, a la representación y a la interpretación, por cual me concentraré en exponer algunos de los debates al respecto, circunscritos a la arena del cine.

De esta forma, es importante establecer ciertos puntos de partida para los argumentos vertidos a continuación. El primero entiende al cine como un arte, si bien peculiar, sin por ello detrimentar el carácter de industria y entretenimiento que éste supone; el segundo entiende a los valores en su acepción moral y estética, como lo hace la filosofía del arte, aunque también parte de conceptualizarlos en términos amplios: los valores, entonces, también se refieren a posiciones ideológicas y políticas que toman forma en distintos contextos históricos; y el tercero centra el espectro de la recepción del arte –y, por

extensión, la del cine- en la lectura y la interpretación entendidas como fenómenos culturales, obviando el aspecto psicológico presente en éstas.

1.4.1 VÍNCULOS ENTRE CENSURA Y ESCÁNDALO

A pesar de parecer fenómenos en definitiva contradictorios, como he mencionado anteriormente, para la censura y el escándalo es posible tender varios puentes. En términos analíticos, censura y escándalo tienen una primera conexión en lo que Foucault llama *procesos de normalización*. Para este autor, las sociedades contemporáneas construyen el ejercicio de su poder en un nivel cara a cara -recuérdese su *Microfísica del poder*- en la delimitación entre lo permitido y lo prohibido, entre la identidad y la alteridad, así como en la fijación de otras distinciones, todas con base en la dicotomía central de verdad-falsedad. Así mismo, dicha delimitación no sólo comporta prácticas diversas, sino que también apunta hacia la construcción discursiva: censura y escándalo no sólo implicación una dimensión prohibitiva, sino también una productiva.

Desde esta perspectiva, tanto la censura como el escándalo son estrategias para aniquilar o contener la transgresión que implica lo alternativo o periférico -y así reconvertirlo hacia lo normal y central para impedir la subversión de tales dicotomías- mediante la constitución y circulación de discursos, así como la implementación de prácticas como el encierro o el exilio (equiparables al *enlatamiento* de películas), o la exhibición pública del castigo o la simple miseria del transgresor (como sucede con el escándalo). La censura y el escándalo son entonces, utilizando otro concepto de Foucault, *mecanismos disciplinarios* para lidiar y corregir una anormalidad que transgrede los valores establecidos y podría tener por resulado su total subversión.

Un segundo punto de unión entre ambos fenómenos es de orden empírico y se halla en lo que denomino la *lectura hegemónica* del contenido de ciertas películas. Una interpretación de este tipo es realizada por un *lector privilegiado* (al cual ya me he referido antes) en tanto que puede imponer su propia versión sobre el significado de ciertas conductas, expresiones, obras o textos –películas en este caso- mediante la construcción de discursos normativos y el ejercicio de prácticas disciplinarias. El lector privilegiado irrumpe en el ámbito público de exhibición de películas, irrupción cuyas consecuencias se ven reflejadas en los medios de comunicación masiva: la decisión del lector privilegiado sobre la

censura de una cinta impacta la esfera misma del cine, limitando el devenir de éste; la revelación de una decisión tal puede construirse en la prensa escrita en forma de escándalo, aún más si conlleva una acción prohibitiva de carácter oficial. Dicho lector, al ejercer el poder, jerarquía o capacidad de las que dispone para imponer su particular interpretación de una película a otras interpretaciones posibles -recordemos que el cine, como cualquier otro arte, es un espacio polisémico- se torna en protagonista o agente, junto con la cinta en disputa, de los fenómenos de censura y escándalo.

De lo anterior se deriva que los lectores privilegiados se encuentren general aunque no exclusivamente en instituciones de índole diversa y funcionen como los "depositarios" del saber y la verdad, ambos entendidos en su acepción foucaultiana; así, los funcionarios públicos de todos niveles, censores en término estricto y supervisores cinematográficos, arzobispos y cardenales, representantes de organizaciones de cualquier tinte ideológico (como los sindicatos, ligas de la decencia e incluso defensores de la libertad de expresión), productores, distribuidores, exhibidores, actores y actrices, críticos, directores y guionistas de cine -todos vueltos *espectadores*- son lectores privilegiados en tanto que voceros de su particular interpretación del contenido de una cinta.

El contenido de las lecturas privilegiadas del cine, expresado en discursos e implementado a través de prácticas, es central para plantear una tercera conexión, en términos de significado, entre ambos fenómenos: la *transgresión y/o subversión de valores* como contenido primordial atribuido a ciertas películas desde el horizonte de las lecturas hegemónicas. Siguiendo esta idea, el discurso de cintas tanto censuradas como escandalizantes transgrede y/o subvierte la normalidad desde la particular interpretación que ésta tiene para un lector privilegiado. Cuando la representación fílmica infringe, pone en cuestión o vulnera ciertos aspectos de las leyes y ordenamientos diversos, de los códigos morales tácitos, de los dogmas de fe y las ideologías políticas, de los roles de género tradicionales, de los estereotipos sociales y culturales e incluso de las convenciones genéricas propias del cine, pueden aparecer peticiones de censura y alegatos de escándalo, lo cual da pie para la génesis y desenvolvimiento de ambos fenómenos.

1.4.2 ARTE Y MORALIDAD: ENTREJUEGO DE JUICIOS ESTÉTICOS Y JUICIOS MORALES

Esta suerte de *dimensión valorativa* que aparece constantemente como telón de fondo en la constitución y desarrollo de los fenómenos de censura y escándalo es de vital importancia. Por ello resulta necesario explorar la compleja relación entre valores morales y arte para hablar de la especificidad de tales fenómenos en el caso del cine.

De inicio, la definición del arte mismo, así como de su función social o su deber ser moral, determina la relación entre éste y los valores. Si el arte, como señala Platón en *La República*, es un producto de la ilusión, entonces contribuye a alejar a sus espectadores de la realidad. Además, al ser un motivador de emociones, irracionales por definición, Platón advierte sobre cuán maligna resulta para la sociedad esta influencia contraria a la razón que supone el arte. De éste, apunta Platón, no se puede aprender nada trascendente, pues es sólo, en el mejor de los casos, una banal reformulación de lo que ya sabemos. Desde esta perspectiva, el arte corrompe al público con falsas ideas o vaguedades y debido a ello es moralmente sospechoso dada tal falla esencial (Carroll, 2001: 272).

Si, por otro lado, el arte responde a la *mímesis* aristotélica y está hecho a imagen y semejanza de la realidad, las emociones que crea en el público implican un arma de doble filo: la identificación del espectador con los personajes de una tragedia, por ejemplo, será positiva o negativa para éste dependiendo de los valores que sustente el personaje con el que se identifica, lo cual da por resultado buenas y malas influencias. El arte, entonces, sólo es potencialmente peligroso debido a su capacidad de presentar al público una infinidad de modelos de comportamiento a seguir y de valores que pueden ser contrarios a lo que hegemónicamente se cataloga como correcto y aceptable.

Con referencia directa o indirecta a estas dos perspectivas canónicas se han derivado a lo largo de los siglos diversas posturas filosóficas en torno a la relación entre arte y moralidad que apuntan hacia su evidente significatividad ética; de igual forma, ambas perspectivas (y aquéllas que se derivan de éstas) hacen visible que el arte está dirigido hacia la representación de formas diversas de concebir la realidad, las cuales John Berger (2000) define como *modos de ver*. En tanto constructo de lo existente y de lo visible, el cine articula una visión

particular y estructurada del mundo, un horizonte cultural, que visibiliza ciertos fenómenos e invisibiliza otros. A pesar de que esta dimensión del arte es innegable, las motivaciones del artista para presentar tal o cual modo de ver, en detrimento de todos los demás posibles, resultan elusivas: de lo anterior que se especule y teorice nutridamente sobre el deber ser tanto del arte, como del quehacer artístico.

Una postura *autonomista* o *esteticista* del arte delimita su terreno de competencia separándolo de aquel de la moralidad (o del de la ideología y el de la política): "el arte no tiene nada que ver con la bondad o la maldad morales y, debido a ello, el valor moral no agrega ni resta nada al mérito o valor global de la obra de arte" (Carroll, 2001: 271). [28] Así, esta postura defiende que el arte no tiene por objeto producir consecuencias morales en sus espectadores ni servir como un educador moral. Immanuel Kant expresa dicha idea cuando asevera que el arte debe juzgarse desde una perspectiva exclusivamente estética -desde la belleza universal- la cual está exenta de contexto, contenido o propósito (Kieran, 2005: 54). De aquí se deriva que el arte deba evaluarse en sus propios términos, no mediante juicios morales o de otro tipo, por lo que tanto la censura como el escándalo corresponderían, desde esta postura, a una colonización del ámbito artístico a manos de la esfera moral. El artista no tiene responsabilidad moral alguna, salvo la expresión y creación a través de su obra a cuya autonomía se debe. *El arte por el arte*, presupuesto estético por el cual Oscar Wilde y Charles Baudelaire son reconocidos, resulta la quintaesencia de la postura autonomista.

Contraria a esta última, la postura *utópica* asevera que el arte, debido a su propia esencia, es moralmente bueno y su función es elevar, en todo sentido, a sus espectadores (Kieran, 2005: 271). De esta forma, el arte es el vehículo por excelencia de los valores morales más exaltados, por lo cual una obra que no cumpla con este cometido no puede ser considerada como arte; si ésta "envilece" a sus espectadores ha fallado en su misión de promover la moral y los valores que por vocación le corresponde. En este sentido es que el historiador Ernst H. Gombrich coincide en que el arte se puede entender como indicador del progreso moral de una sociedad o como signo de su decadencia, por lo que

[28] Art has nothing to do with moral goodness, or with badness, for that matter, and moral value neither contributes nor subtracts anything from the overall value of the artwork.

establece que las imágenes inspiran y seducen, aunque también corrompen (Gombrich, 2003 :267). La transgresión o subversión de los valores que puede leerse en una película da cuenta de esta perspectiva.

Mientras que la postura autonomista niega tajantemente la injerencia de los valores en la creación o el consumo de obras de arte y la utópica solamente concibe la promoción de los valores morales positivos como su única y última razón de ser, existe toda una gana de posiciones intermedias entre estos dos polos que se construyen en la crítica de sus presupuestos. Contra el autonomismo y el esteticismo se puede argüir, como hace el filósofo estadounidense Noël Carroll, que existen obras de arte -aquéllas que denomina *ficciones narrativas* (la literatura, el teatro, el cine y, en algunos casos, la pintura)- "expresamente diseñadas para provocar reacciones morales" (Carroll, 2001: 279).[29] Carroll explica que la arquitectura moral presente en novelas tan disímiles como *Emma* de Jane Austen y *1984* de George Orwell, obras de teatro como *El Rey Lear* de William Shakespeare y *La ópera de tres centavos* de Bertolt Brecht, y películas como *La lista de Schindler* de Steven Spielberg y *Philadelphia* de Jonathan Demme es indispensable para hacer una lectura inteligible y significativa de las diversas historias que narran.

De lo anterior sigue que ver una película –ir al teatro, leer una novela e incluso asistir a una exposición de artes plásticas- es necesariamente una actividad moral en la medida en que es necesario emplear las categorías y premisas morales propias, e incluso reorganizarlas y cuestionarlas, para comprender la lógica narrativa que el artista presenta. Siguiendo y matizando lo que Jean-Jacques Rousseau dice a propósito del teatro, lo que Martha Nussbaum señala para la novela y lo que David Hume estipula para el arte en general –a saber y en términos generales, que es necesario un anclaje moral para entrar en contacto con el arte- Carroll explica que "el proceso de reflexión que involucra la comprensión narrativa de obras de arte es al mismo tiempo un proceso de comprensión moral" (Carroll, 2001: 287).[30] Los encuentros y desencuentros en la lectura de las mismas se pueden explicar a partir de este supuesto: "cuando las asunciones morales son esenciales a una obra,

[29] […] expressly designed to elicit moral reactions.
[30] […] the process of reflection involved in understanding narrative artworks is at the same time a process of moral understanding.

supuestamente le sigue que un cierto grado de acuerdo es necesario para que la obra sea exitosa. Cuando no es así, supuestamente no podemos apreciar correctamente otros aspectos artísticos de la obra […]" (Kieran, 2005: 179). [31]

Así, la "correcta" interpretación de una obra depende en gran medida de un mundo de vida o modo de ver común entre el artista y su público. El componente moral resulta indispensable y necesario en la obra de arte y no debe ser obviado porque señala el camino que se recorre para poder interpretarla o entenderla de manera efectiva. En suma, de acuerdo con Carroll, no sólo es adecuado referirse a las obras de arte narrativas en términos morales, sino que éstas, en reiteradas ocasiones, echan mano de los valores morales de los espectadores como condición necesaria para construir sentidos y significados al momento de su lectura, conducentes a su "correcta" interpretación.

Carroll también refiere su argumento sobre arte y moralidad al ámbito de la evaluación del primero. Si bien este autor reconoce, como lo hace el *autonomismo moderado*, que al valorar una obra se debe separar el nivel estético del moral –es posible que una cinta o novela u obra de teatro tenga méritos artísticos a pesar de no proveer una reflexión moral positiva o de sustentar valores morales "problemáticos" y viceversa- Carroll también apunta hacia el hecho de que un defecto moral en cualquier obra de arte puede tornarse defecto estético: "[…] las obras de arte que comercian con concepciones morales defectuosas pueden fallar precisamente porque las concepciones morales fallidas que promueven hacen imposible que los lectores, espectadores y escuchas movilicen las respuestas hacia las cuales los artistas aspiran en términos de sus propios compromisos estéticos" (Carroll, 2001: 303). [32]

En el entendido de que la arquitectura moral de una obra pueda ser un impedimento para realizar su visión estética, es decir, para apreciarla y percibirla en términos estéticos a pesar de los valores que sustenta, un error o vicio moral se convierte automáticamente en uno artístico, perspectiva que sustenta Carroll y que denomina *moralismo moderado*. El hecho de que la propuesta estética de

[31] Where the moral assumptions are essential to a work, it supposedly follows that a certain level of agreement is required for the work to succeed. Where they are not shared, we supposedly cannot properly appreciate the work's other artistic aspects […]

[32] […] artworks that commerce in flawed moral conceptions may fail precisely because the failed moral conceptions they promote make it impossible for readers, viewers, and listeners to mobilize the audience responses to which the artists aspire in terms of their own aesthetic commitments.

películas como *Asesinos por naturaleza* de Oliver Stone o novelas como *Psicópata Americano* de Bret Easton Ellis no encuentre resonancia en sus lectores, explica Carroll, se debe a que los presupuestos de los que parten –la exaltación de la violencia y el asesinato- son fallas morales que impiden la realización de su pleno artístico. Así, es posible explicar que cuando una obra de arte narrativa no logra la conjunción entre su arquitectura moral y su visión estética el público al que está dirigida la rechace abierta, e incluso violentamente, o la encuentre en verdad ininteligible. El involucramiento moral con la experiencia artística entonces no sólo resulta positivo, como afirma una visión utópica del arte, sino que, de acuerdo con Carroll, en los casos de obras narrativas que descarrían, confunden o pervierten, puede ser negativo, como sucede con ficciones narrativas que no profundizan ni clarifican la comprensión moral (Carroll, 2001: 290).

Pero lo que para algunos es perversión, vicio o extravío, para otros es imperativo moral, propuesta estética o incluso ambos al mismo tiempo: Theodor W. Adorno y Bertolt Brecht, por ejemplo, apuntan hacia el hecho de que el valor de una obra de arte yace en su capacidad para cuestionar los prejuicios, actitudes e incluso valores hegemónicos o social y culturalmente compartidos: el "buen" arte debe de ser radicalmente desafiante (Kieran, 2005: 108). De ello dan cuenta el arte de corte propagandístico e incluso abiertamente moralista, el arte político o politizado, que utilizan posiciones valorativas las cuales, en ciertas lecturas y debido a disonancias ideológicas, para unos resultan heroicas y para otros mezquinas. Ejemplo paradigmático de ello es la película *El triunfo de la voluntad* de Leni Riefenstahl, testimonio del Congreso de 1934 del Partido Nacional Socialista en Nuremberg [33], laureada por su utilización innovadora del posicionamiento de cámaras y del montaje y vilipendiada por presentar una visión épica de Hitler y el nazismo. Incluso el denominado *arte abyecto* -centrado en la fealdad, lo grotesco y lo desagradable[34]- al teorizar y crear obras sobre las complejas ligas entre arte y moralidad evidencia cuán problemática resulta una categorización de los valores morales presentes en toda obra –buenos, malos,

[33] El artículo "Beauty and Evil: The case of Leni Riefenstahl's *Triumph of the Will*" de Mary Devereaux (publicado en Carroll y Choi, 2006) es ilustrativo al respecto.

[34] Influido tanto por el surrealismo y el feminismo como por *Los poderes del horror* de Julia Kristeva, el *arte abyecto* se constituye como una crítica al poder y los roles de género en la exploración de los residuos corporales y del cuerpo mismo. Para una revisión sobre el arte abyecto se puede consultar: "Ugliness, the grotesque, and the disgusting" (Kieran, 2005: 75 – 86).

correctos, incorrectos, edificantes, corruptores- e inherentes al quehacer artístico.

La reflexión de Carroll, en tanto crítica del autonomismo y del utopismo artísticos, es ilustrativa de lo anterior. La centralidad que da a los valores representados en una obra para su comprensión narrativa también es elocuente e innovadora. Empero, la propuesta de Carroll de un moralismo moderado no escapa a una visión moralizante del arte: si los valores que éste representa son "dudosos", "fallidos" o incluso "malvados", la propuesta estética fracasa, lo que significa un juicio de valor que nulifica lo estético en función de una pretendida incorrección moral. ¿Cómo escapar entonces a un horizonte aleccionador en el estudio del arte y la moralidad, horizonte que evalúa una obra dada, en última instancia, desde presupuestos y limitaciones morales propias que se hacen pasar por metajuicios teóricos y no son más que contingentes y arbitrarios juicios morales? Así mismo, ¿cómo abordar obras que generan el sentimiento de ofensa en su público sin considerar éste un mero error o deficiencia en la correlación entre arquitectura moral y visión estética?

Como parte de esta discusión, recupero para el cine la reflexión que sobre el arte –la literatura, la pintura y la música- hace el filósofo y teórico social canadiense Charles Taylor en su libro *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*. En sintonía con Carroll, Taylor (2007) propone que toda experiencia estética de producción o consumo conlleva necesariamente una dimensión ética y moral que no solamente apunta hacia la exaltación de la moralidad imperante o que no implica necesariamente el objetivo de transgredir o subvertir de manera frontal los valores morales imperantes. El arte está permeado de valores diversos y, en cuanto vehículo de aquéllos que el artista expresa y defiende, supone para Taylor la expresión de una *fuente moral*: toda obra representa un bien o valor específico o un conjunto de éstos que el artista pone en primer plano: la justicia, la benevolencia, la igualdad, la libertad, la autonomía (Taylor, 2007: 669), la dignidad, los ideales de la autorrealización y la auto expresión (Taylor, 2007: 680), etc. Los afluentes de las fuentes morales son diversos –desde la fundamentación teísta judeocristiana, el racionalismo heredado de la Ilustración o el expresivismo romántico- y en una misma obra se pueden encontrar rastros de éstas y otras influencias del artista, el cineasta en mi caso. A partir de la creación de la imagen, ya sea fija o en movimiento, se

construye “un punto de vista moral sobre lo que se muestra en ella”, es decir, una “adjetivación de la imagen que la convierte en un juicio acerca de lo representado” (Gubern, 2005: 36). En otras palabras, el vínculo entre arquitectura moral y visión estética que propone el artista en una obra dada se actualiza en las diversas interpretaciones de tal obra a ojos de públicos también diversos: así, las fallas morales que “impiden” realizar el pleno estético de una obra sólo aparecen en lecturas particulares de ésta y ciertamente no son inherentes a la obra de arte, sino que son resultado de tales lecturas de la misma.

De tal forma, en la experiencia del cine en tanto que arte distintas fuentes morales entran en relación. Por ello es posible que en la contraposición de los valores del cineasta frente a los del espectador sobrevenga un conflicto, expresado en el ejercicio de la censura o en la ocurrencia del escándalo. Desde esta perspectiva de valores encontrados, en la cual lo imaginario y lo subjetivo también juegan un papel fundamental, el historiador catalán Román Gubern encuentra una explicación del por qué ciertas imágenes son “conflictivas, ofensivas o heterodoxas” y son interpretadas como “representaciones incómodas que pueden molestar, irritar o escandalizar” (Gubern, 2005: 11) al público que las observa: el poder de la imagen figurativa para objetivar la subjetividad (Gubern, 2005: 16). Siguiendo este tenor, Gombrich explica las razones por las que las imágenes –la sátira pictórica y la caricatura política en su caso- pueden “ofender” a las personas que las miran, personas que, en algunos casos analizados por este autor, son objeto mismo de la representación:

> […] cuando me refiero al carácter imaginario básico de estas imágenes insultantes, no es mi deseo minimizar su importancia social. Aún cuando el propósito no fuera dañar físicamente a la víctima, la intención seguía siendo dañar su *persona*, su posición en esa red de convenciones culturales de las que he hablado, la suma de todos los valores y creencias compartidas que aseguran la posición de una persona; de hecho, todo lo que la distingue de un animal y se experimenta como honor. (Gombrich, 2003: 193)

Los valores en oposición, representados a través del cine y otras artes, dan cuenta de la existencia de distintas posiciones morales e ideológicas que entran en juego durante la creación y consumo de la obra artística; dicho de otro modo, tales valores remiten a la presencia de *identidades* y *alteridades* enfrentadas o, por lo menos, de identidades y alteridades cuya concepción y representación es disímil. Proponer un estudio de los valores que el arte

irremediablemente tematiza y pone a disposición de diversos públicos en referencia a las identidades y alteridades que representa puede ser una salida a posturas en el debate entre arte y moralidad, como la de Carroll, que resultan, en el fondo, moralizantes.

En estas líneas, la construcción de identidades y alteridades se puede explicar desde una perspectiva *dialógica*, inspirada en el pensador ruso Mijail Bajtín. Para este autor, la delimitación de lo alterno desde lo normal es un proceso dialógico que apunta hacia la relación activa -vínculo inacabado y constante interacción- que se forja entre dos posiciones opuestas: la identidad y la alteridad o, en palabras de Bajtín, el yo y el otro. La contingencia que existe en cuanto al contenido y relación entre ambas posiciones permite que cada parte de la dicotomía adquiera casi cualquier forma. A pesar de esta diversidad de contenidos, el punto de encuentro en toda experiencia de la relación yo-otro es la imposibilidad de acceder a una ubicación neutral. Aunque Bajtín reconoce que el conocimiento de la experiencia yo-otro solo se realiza en términos netamente cognitivos (Bajtín, 2000: 122), la imposibilidad de neutralidad cuando se experimenta esta relación puede conllevar una jerarquización de valores e incluso culminar en el dominio de una parte a manos de la otra. Esta situación supone el telón de fondo para la ocurrencia tanto de la censura como del escándalo.

Al aplicar un principio dialógico al cine, el yo de los lectores, cualquiera que éste sea, se ve confrontado por un otro representado mediante las imágenes que presenta una película. El otro es, literalmente, cualquiera "que intervenga con fuerza en nuestro alfabeto simbólico" (Baudrillard y Guillaume, 2000: 22), alfabeto que, en este caso, resulta el marco de referencia valorativa del lector cuando interpreta una cinta. Los valores que los lectores suscriben son interpelados por los valores que la cinta supone o, más puntualmente, por el juicio moral que tales lectores realizan al dotar de sentido a una película, o al interpretar la arquitectura moral de ésta, lo que da cuenta de la construcción de una alteridad en el horizonte del lector, alteridad que para éste puede resultar transgresora o subversiva. En este sentido, una película deviene objeto de censura o pretexto de escándalo cuando aparecen dos lectura confrontadas sobre la misma, sin que necesariamente ninguna de las dos -o más- lecturas sea superior o inferior, moral e incluso estéticamente, a la otras.

1.4.3 SUBVERSIÓN Y TRANSGRESIÓN: LOS LÍMITES DE LA MORALIDAD

El cine implica una total inversión de los valores,
un desorden de la óptica, la perspectiva y la lógica.
Es más emocionante que el fósforo, más cautivante que el amor.
Antonin Artaud [35]

En tanto términos de uso cotidiano, subversión y transgresión tienen una matriz de significado común referente a la desestructuración de la estabilidad y el orden –político, moral, incluso estético- establecidos. [36] *Grosso modo*, la literatura que gravita alrededor de la subversión como concepto o mera palabra versa primordialmente sobre la lucha contra la autoridad ilegítima, la desestabilización del *statu quo* o el desarticulamiento de los patrones culturales y sociales que sustentan cualquier tipo de dominación. Ciertas corrientes del feminismo militante y de la teoría revolucionaria, de inspiración marxista, leninista o gramsciana, enfatizan esta necesidad de subvertir lo establecido, ya sea la estructura patriarcal falogocéntrica o la explotación del hombre por el hombre, con la finalidad de impulsar un cambio de fondo en las estructuras de la sociedad y así liberar a los individuos de la opresión.

En el ámbito propio del arte, hablar de subversión es referirse, generalmente, a la ruptura violenta con la tradición en tanto cánon excluyente, limitante y elitista que rige y controla la expresión del artista. Las vanguardias artísticas del S. XX, derivadas del modernismo -desde el *dadaísmo* hasta el *arte pop*-, dan cuenta de esta transformación total de los presupuestos sobre el quehacer y la experiencia estética al explicitar el preponderante lugar de lo nuevo como opuesto a lo tradicional. [37] La belleza o verdad como epítomes de la búsqueda estética son desbancadas en esta crítica que señala la dirección que

[35] The cinema implies a total inversion of values, a complete upheaval of optics, of perspective and logic. It is more exciting than phosphorous, more captivating than love. Citado en: Vogel, 2005: i.
[36] Una revisión somera de la literatura sobre subversión (más no de la literatura *subversiva*) indica que este término se utiliza principalmente en estudios referidos al ámbito del poder estatal, de la política propiamente dicha y de las luchas por la emancipación individual o colectiva: Butler, 1990; Duvignaud, 1990; Fals-Borda, 1968; Negri, 2006 y 1989; Subirats, 1975; Wilson y Frederiksen (eds), 1995. La utilización y desarrollo conceptual del término transgresión me resulta, a simple vista, más ambigua y menos acabada. Aunque remitida generalmente al ámbito de lo moral, una búsqueda bibliográfica de textos sobre transgresión dio por resultado su vinculación directa a la literatura, el cine y el arte: Bataille, 2001; Caldas-Coulthard, 1990; Hendershot, 2001; Julius, 2002.
[37] Ejemplo de este cariz de insurrección que puede connotar la subversión artística, sobre todo literaria, resultan estos textos: Darnton, 2003 y Lowder Newton, 1985. Para tener una perspectiva amplia en torno a las vanguardias artísticas en las artes plásticas, eminentemente subvertoras de los cánones establecidos, se puede consultar: "A story without end: The triumph of modernism", "Another turning of the tide", "The changing past" (Gombrich, 2006: 464 – 502).

debe tomar el arte de acuerdo con infinidad de vanguardias y sin dejar de evidenciar el carácter moralizador de sus consignas: "El arte debe abrasar, sacudir, alterar, inquietar, desconcertar y enfurecer. Debe despertar a las personas del aburrido sueño del convencionalismo y confrontarlas con el mundo real, consigo mismas y con las posibilidades del cambio –algo a lo cual la sociedad moderna las ha desensibilizado demasiado como para poder ver" (Kieran, 2005: 49). [38]

En este tenor aparece la perspectiva del historiador y crítico de cine Amos Vogel, quien define al cine como un arte especialmente *subversivo*. Para Vogel, la ruptura cinematográfica con lo establecido se construye desde las "armas" propias de las imágenes en movimiento y se puede expresar de dos maneras: en la subversión formal del lenguaje cinematográfico y en aquélla referida al contenido de lo audiovisual. Ciertas corrientes y géneros –como el surrealismo, el *avant garde* o el *cine underground*- han contribuido a desmontar prejucios y tabús al trastocar tanto la forma canónica de hacer cine como las temáticas que se abordan mediante éste.

A partir de su compromiso con el ideario de los movimientos estudiantiles y contraculturales de la década de los sesenta, el cine propiamente político, que Vogel denomina *cine de izquierda* o *revolucionario*, se define en tanto "subversión de los sistemas de valores existentes y de las estructuras sociales" e implica desde "la crítica de problemáticas particulares" hasta "la sátira o demistificación de instituciones o líderes" (Vogel, 2005: 120). [39] Vogel encuentra ejemplos de cine revolucionario en cintas tan disímiles como *Black Panthers* de la directora francesa Agnes Varda, retrato de los protagonistas del radical movimiento político y social estadounidense del título; *Antonio-Das-Mortes* del brasileño Glauber Rocha, una película sobre un asesino a sueldo que se torna defensor del pueblo; y hasta *Los Olvidados* de Luis Buñuel, conocida alegoría sobre la pobreza y desamparo urbanos. Vogel explica que filmes que presentan la desnudez del cuerpo humano, la homosexualidad, la religión, el sexo, los movimientos revolucionarios o la política –desde distintas trincheras ideológicas

[38] Art should sear, shock, unsettle, disturb, disconcert and engage. It should awaken people from the dull slumbers of conventionality and confront them with the real world, themselves and the possibilities of change –something which modern society made them otherwise too desensitised to see.

[39] […] subversion of existing value systems and social structures […]; […] criticism of particular issues […]; […] the satirizing or demystification of institutions and leaders […]

o estéticas- ejemplifican con claridad como el cine, a partir de la segunda mitad del siglo XX, se ha liberado poco a poco de restricciones y constreñimientos y avanza hacia una expresión estética más libre.

Comparto el supuesto de Vogel sobre el hecho de que, en términos de movimientos o corrientes particulares en la historia del cine y de la utilización de los géneros fílmicos, éste se pueda constituir en un espacio de subversión de lo convencional. A pesar de esto, la subversión que Vogel atribuye al cine en tanto que arte da cuenta no solo de una liberalización en la producción de cintas en ciertos contextos geográficos e históricos específicos, sino que también evidencia cómo la lectura particular de ciertas películas es consustancial a su capacidad de escandalizar, por un lado, o de ser blanco de la censura, por el otro, fenómenos centrales para esta investigación.

El trastocamiento de los cánones que Vogel atribuye al cine encuentra sonoros ecos en la obra del escritor francés Georges Bataille. Su teoría de la transgresión literaria es claro ejemplo de ello. Los estudios literarios de Bataille parten de la premisa de la ruptura con el bien, entendido como un valor socialmente compartido, y del reconocimiento del poder que tal ruptura otorga a la creación literaria: la literatura desde esta perspectiva no es otra cosa más que transgresión. Bataille (2001) propone que el quehacer literario debe sutentarse en tal negación del bien y en un profundo conocimiento del mal, de lo anterior que este autor se adscriba a una tradición de pensamiento procedente de Friedrich Nietzsche y el Marqués de Sade. La transgresión es, para Bataille, consustancial a la experiencia humana: el deseo de escandalizar o causar horror o repulsión, inherente a ciertas aristas de ésta, se ve realizado principalmente en la transgresión moral. Bataille apunta hacia el hecho de que los tabues sociales y morales -creados, significados y resignificados por los mismos individuos que los transgreden- delimitan en sí mismos el espacio de la transgresión y, de tal manera, la posibilitan. El tabú, entonces, en tanto forma simbólica para mantener el orden social, da sentido y valor a la transgresión.

En la literatura antropológica, el tabú se puede conceptualizar como un mecanismo que limita –y al mismo tiempo posibilita- la ocurrencia de la transgresión al definir un espacio intersticial que incluye todo aquello fuera de las normas establecidas. Mary Douglas (2007) plantea que lo impuro, lo incompleto y lo informe, debido a su imposibilidad de clasificación en los rangos y

parámetros establecidos, muestran simbólicamente el espacio de la transgresión, al tiempo que refuerzan los límites y fronteras entre categorías. En este sentido, Bataille concluye afirmando que la transgresión no subvierte el tabú, sino que lo refuerza y le da razón de existencia:

> Transgredir es ir más allá de las ataduras o los límites fijados por un mandamiento o ley; significa violar o infringir. Pero trangredir es mucho más que esto: es anunciar e incluso alabar el mandamiento, la ley o la convención. La transgresión es un acto de negación y afirmación profundamente reflexivo. Analíticamente, la transgresión funciona como un vector en extremo sensible para evaluar el rango, dirección y brújula de cualquier teoría social. (Jenks, 2006: 2) [40]

Siguiendo puntualmente esta idea, Carmen Rosa Caldas-Coulthard (1990) apunta hacia la dimensión normativa de la transgresión. Esta autora sostiene que los relatos intímos publicados en revistas para un público femenino, como *Marie-Claire*, fomentan la revelación de aventuras sexuales de mujeres que transgreden los roles de género con la finalidad de presentar conclusiones moralizantes sobre la nocividad de la ruptura de tales convenciones genéricas. Nuevamente transgresión implica una vulneración de los límites, más no la destrucción de estos. Ahí es donde encuentro la distinción fundamental entre subversión como transformación radical y transgresión en tanto cuestionamiento de lo establecido. La transgresión entonces implica una hibridación o mezcla de categorías –permitido/prohibido, bueno/malo, correcto/incorrecto, por ejemplo- que se realiza al cuestionar las fronteras de dichas categorías y, por ende, no implica la subversión abierta y deliberada de las mismas, sino que apunta hacia un problemático espacio de contacto entre ellas (Jenks, 2006: 6). De esta forma, vulnerar las determinaciones que caracterizan al binomio identidad/alteridad también corresponde a la creación de un espacio transgresional por excelencia.

No solo la literatura connota transgresión: la creación y recepción de imágenes también pueden cuestionar lo establecido e ir más allá de sus márgenes. Gubern explica que, ante la polisemia referida a la dotación de significado de las imágenes, una cierta lectura de éstas en el ámbito de la pintura puede ocasionar *transgresiones* de dos tipos: *semánticas* o *formales*. El primer tipo de transgresión "puede ofender la imaginación (y las convicciones) de

[40] To transgress is to go beyond the bounds or limits set by a commandment or law or convention, it is to violate or infringe. But to transgress is more than this, it is to announce and even laudate the commandment, the law or the convention. Transgression is a deeply reflexive act of denial and affirmation. Analytically then transgression serves as an extremely sensitive vector in assessing the scope, direction, and compass of any social theory.

su observador" al tiempo que el segundo tipo "agrede más bien sus hábitos perceptivos" (Gubern, 2005: 12), aunque ambos tipos de transgresión pueden ser parte de una misma experiencia estética. El *cubismo* de Picasso o el *feísmo* de Toulouse-Lautrec son ejemplos de transgresiones semánticas y formales que encuentra Gubern en el sentido de que, por un lado, ambos cuestionan los cánones morales vigentes en su época y, por otro, su obra puede resultar ofensiva para ciertos espectadores al alterar la temática y estética de la representación pictórica.

Finalmente, gracias a esta breve revisión de los conceptos subversión y transgresión es posible aseverar que la censura, por un lado, y el escándalo, por el otro, son fenómenos en los cuales se hace presente un cuestionamiento de los límites y de las fronteras entre lo permitido y lo prohibido, cuestionamiento que hace aparecer regiones marginales, descentradas, excéntricas. De esta forma, la interpretación que posibilita tales fenómenos se estructura en la percepción de una ruptura, en la lectura de que una representación fílmica dada resquebraja la unidad de canónes morales y/o estéticos establecidos, a pesar de que dicha ruptura ciertamente no suponga que éstos desaparezcan por completo.

CAPÍTULO 2
INDUSTRIA, LEGISLACIÓN, CULTURA Y POLÍTICA. BREVE HISTORIA DEL CINE EN MÉXICO

El contexto en que se desenvuelven fenómenos como la censura y el escándalo en la esfera específica del cine en México es complejo de abordar debido a que, potencialmente, infinidad de factores entran en juego a la hora de delimitar cuál es el terreno de ocurrencia de ambos fenómenos. Para el largo periodo que aborda dicho contexto en la presente investigación –de 1968 a 2002- inciden desde los cambiantes procederes de producción, distribución y exhibición fílmicas y la modificación e implementación de diversas leyes en materia cinematográfica y en otras materias, hasta las filias y fobias de un régimen político particular, los avatares de los cambios sexenales e incluso diversas modas mediáticas y tendencias culturales referidas al consumo de películas dado que impactan directa o indirectamente al desarrollo tanto de la censura como del escándalo cinematográficos.

De lo anterior derivo que el contexto que se revisa en este capítulo sólo pinte un panorama amplio de acontecimientos referidos a cuatro grandes ámbitos de competencia –la legislación e industria fílmicas y sucesos puntuales en las arenas de la cultura y la política- que suponen el telón de fondo en que se desarrollaron los 32 casos precisos de censura y/o escándalo a los que se abocó el presente estudio. En este sentido, la breve historia del cine mexicano que propongo imbrica tales ámbitos a través de dos ejes centrales: describir una suerte de identidad, ciertamente cambiante, del cine mexicano en términos de qué temas abordó, que personajes construyó y que tipo de historias narró a lo largo de esta temporalidad, y delinear las continuidades y rupturas de un ejercicio del poder a distintos niveles en el marco, también cambiante, del sistema político mexicano.

2.1 ANTECEDENTES

Los primeros regímenes tras la Revolución Mexicana encontraron en el cine un novedoso medio de expresión y también un vehículo para hacer historia, crear patria y consolidar un discurso identitario sobre el ser mexicano tanto al interior del país como más allá de sus fronteras. Mucho antes de que la legislación

propiamente cinematográfica apareciera, desde 1919 se tiene registro de la existencia de un Reglamento de Censura Cinematográfica: el entonces presidente Venustiano Carranza lo promulgó y mediante éste buscaba "controlar la imagen que se difundía en el extranjero a través del cine de México" (Berrueco, 2009: 19), así como la exportación de filmes nacionales. Tal Reglamento ya contemplaba el derecho de cortar o modificar escenas del material fílmico que fueran "indeseables" desde la lectura de quienes lo implementaban: los censores.

La industrialización del cine mexicano, que da inicio en el mandato de Lázaro Cárdenas y continua en el de Manuel Ávila Camacho (1934 – 1946), supone los cimientos del cine como industria en México y resulta tanto en la creación de una legislación específicamente fílmica como en la creación de la infraestructura requerida para la producción y la exhibición de películas mexicanas. Así mismo, este contexto es piedra de toque para la llamada Época de Oro del Cine mexicano.

El desarrollo paralelo de la industria y legislación cinematográficas encuentra su punto de inicio en los años cuarenta. El 1 de abril de 1941 se instituye el Departamento de Supervisión Cinematográfica, dependencia de la Secretaría de Gobernación, con la finalidad de realizar los procedimientos necesarios conducentes a la regulación oficial de la explotación comercial de películas, previa clasificación de las mismas. La expedición del documento de la Autorización para Exhibición Comercial, como se le conocería desde entonces, implicó la posibilidad (o imposibilidad) de que una cinta dada pudiera ser proyectada en cines a lo largo y ancho del país o de que pudiera ser vista más allá de sus fronteras; así mismo, en abril de 1942 se crea el Banco Nacional Cinematográfico (BNC) como una herramienta financiera y política, la cual también comportó otro tipo de controles, que buscaba afianzar la producción de cine y definir la línea ideológica del contenido de las cintas mexicanas.

En este tenor y con una industria fílmica que crecía consistentemente, a mediados de los años cuarenta se funda el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) y el 1946 la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, homóloga mexicana de la Academia estadounidense de igual nombre, cuya función era reconocer la labor de quienes conformaban la industria de cine por sus méritos tanto artísticos como técnicos. Con este

panorama, a finales de 1949 se promulga la primera Ley de la Industria Cinematográfica y en 1952 su Reglamento (Berrueco, 2009: 33-37). Dicha ley abroga el reglamento de censura cinematográfica promulgado por Venustiano Carranza en 1919 en el cual ya se especificaban las causas meritorias de cortes, mutilaciones, cambios o prohibiciones para las películas.

Gracias a estas medidas políticas, legales y económicas, el cine mexicano se consolidó como una industria que no solamente entretenía a su público, sino que creó una imagen local y exportable de lo que el mexicano era y significaba: los exitosísimos melodramas rancheros -*Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, la versión de 1948), *¡Ay Jalisco, no te rajes!* (Joselito Rodríguez, 1941)- las comedias campiranas, como *Los Tres Huastecos* (Ismael Rodríguez, 1948) y el "humorismo blanco", y no tan blanco, de actores como Mario Moreno *Cantinflas*, Joaquín Pardavé, Germán Valdés *Tin Tán* y Antonio Espino *Clavillazo* sentaron las bases de cierta identidad del mexicano –macho, leal, ingenioso, honesto, festivo, hospitalario, dado al canto y hasta al baile- y dominaron las carteleras durante este periodo.

El conocido hecho de que, gracias a los ajustes económicos en Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial y dadas las secuelas de ésta, Hollywood redujera dramáticamente su producción anual de películas propició este posicionamiento del cine mexicano a nivel latinoamericano y de las luminarias del *star system* nacional –Pedro Infante, Dolores del Río, Jorge Negrete y María Félix, las más emblemáticas-, transformadas en una referencia obligada cuando se hablaba de México. Esta consolidación de la industria cinematográfica mexicana se da en el contexto del llamado *milagro mexicano* –definido principalmente por un crecimiento económico mantenido y sin precedentes- que logrará su pleno auge durante los cincuenta.

Muchas de las películas de la Época de Oro dan cuenta de la creación y afianzamiento de una imagen canónica de la mujer, la cual deja profunda huella en la realización y consumo de cine en México: "La imagen en celuloide recrea algunos de los arquetipos fundantes de la cultura –básicamente el femenino, nutricio –y los estereotipa, los convierte en personajes-función […] la imagen femenina en el cine mexicano se caracteriza por la disociación que puede presentarse como la mujer polo (buena-mala)" (Tuñón, 1998b: 99).

La dicotomía fundamental a que hace referencia esta *mujer polo* se encarna en personajes concretos: la *madre* –que puede (o no) ser también esposa o abuela-, modelo e ideal de lo femenino, y la *perdida* en todas sus versiones –prostituta por placer, circunstancia o destino-, quien trastoca la función "natural" o "normal" de la mujer como madre. En este sentido, la centralidad que tiene la familia para el cine de la Época de Oro es incuestionable: las madres son el pilar de la sociedad, por lo que las perdidas tienen un efecto desestabilizador y destructor del orden y la cohesión sociales.

Madres y perdidas abundan en el cine de la Época de Oro, entre las más importantes, Sara García y Ninón Sevilla. García se convirtió en un personaje muy reconocido y querido por el público mexicano al representar a madres y abuelas en películas como: *Papacito lindo* (Fernando de Fuentes, 1939), *Cuando los hijos se van* (Juan Bustillo Oro, 1941), *Los tres García* y *Vuelven los García* (ambas de Ismael Rodríguez, 1946). En la antípoda de García, Sevilla recrea a la perdida en todas sus facetas, personaje que solía ser provinciana ingenua antes de caer en desgracia, y como ejemplo basta leer los títulos de las cintas en las que la actriz cubana participó: *Perdida* y *Coqueta* (Fernando A. Rivero, 1949), la ahora clásica historia de los avatares de la prostituta arrepentida que busca la absolución, *Aventurera* (Alberto Gout, 1950), y *Amor y pecado* (Alfredo B. Crevenna, 1955).

Además de los charros cantores y los cómicos, de las madres y las perdidas, existe otro estereotipo de la mujer en el cine de la Época de Oro, figura a medio camino entre la madre y la perdida, aunque ciertamente más cercano de la segunda que de la primera: la *hembra*. Inmortalizada por María Felix en cintas como *Doña Bárbara* (Fernando de Fuentes, 1943) o *La diosa arrodillada* (Roberto Gavaldón, 1947), la *hembra* es una mujer fuerte y, por lo tanto, respetada, aunque su carácter independiente y altanero es causa de sospecha y conflicto en su contraparte masculina: el *macho*. La *hembra* participa de la ruptura de los roles genéricos tradicionales al apropiarse de características "típicamente" masculinas como las capacidades de dominio y acción, por lo que "recibe su merecido" y es "mal vista" tanto por los hombres como por las mujeres que habitan el universo de ficción de las cintas en que ella aparece.

Así, al inicio de los cincuenta, la industria cinematográfica mexicana estaba ya consolidada. Primaban las cintas de temas rurales -84%- frente a las

de temas urbanos -16%- y los dramas a las comedias (Garcia Riera, 1998: 187). La producción fílmica ascendía a más de cien cintas por año y se descubrió la necesidad de reducirla a 80 cintas para 1951 debido a la gran demanda de técnicos y a que los estudios de cine estaban abarrotados de trabajo. Al mismo tiempo, el Gral. Abelardo L. Rodríguez, a cargo de la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas, enfatizaba la necesidad de mejorar el rubro artístico en la industria cinematográfica frente a una nación que estaba saliendo del campo hacia las ciudades y cuyos nuevos retos, aspiraciones y temores debían encontrar eco en el séptimo arte. En 1953 el Plan Garduño, a cargo de Eduardo Garduño, a la sazón director del BNC, buscaba "estimular el buen cine y alentar el seguimiento de nuevas figuras o *estrellas*" (García Riera, 1998: 185), como una medida para adecuarse a las novedades de los tiempos que corrían.

De esta forma, una gran mayoría de las cintas que fueron realizadas en los cincuenta obtuvieron los recursos financieros para su rodaje a través del Banco Nacional Cinematográfico. Frente a la incontestada hegemonía del Estado como productor de cine, la compañía privada Teleproducciones filma en 1953 *Raíces* de Benito Alazraki, que narra cuatro historias alrededor de la vida indígena en varias regiones del país, cinta precursora del llamado cine independiente.

A inicios de los cincuenta el cine mexicano enfrenta por primera vez la necesidad de renovarse temáticamente, al igual que las consecuencias de un crecimiento hasta entonces mantenido. Los melodramas rancheros comienzan a perder vigencia frente a la vigorosa urbanización e industrialización y al crecimiento demográfico en el país. La televisión, aunque incipiente aún, se empieza a posicionar en el gusto de los espectadores y a modificar sus hábitos de consumo y su percepción de quiénes son y cómo son los mexicanos. Empero, el ideal nacionalista sigue permeando el quehacer artístico del cine: Emilio *el Indio* Fernández declara la urgencia de retomar los valores patrióticos en los argumentos cinematográficos y de dignificar la industria mediante contenidos de calidad que se antepongan "al mambo y otras terroríficas manifestaciones artísticas" ("Emilio Fernández aboga porque los escritores se unan para dotar de grandeza temática al cine mexicano" en *Novedades*, 31 de agosto de 1950, p.1, Tercera Sección).

Dicha renovación integral de la industria impactó también el ejercicio de la censura o de circunstancias que podrían equipararse a dicha práctica. En 1958 el *enlatamiento* de películas era un verdadero problema para la industria fílmica nacional: la gran cantidad de películas que, sin estrenar, yacían en sus latas daba cuenta, por un lado, de la desconexión entre producción y exhibición y, por otro, de que algunos requerimientos burocráticos de la supervisión de películas, parte de las atribuciones de la Secretaría de Gobernación, impedían la agilización en el estreno de películas ya filmadas. Así mismo, la inesperada larga duración en cartelera de ciertas cintas crea una lista de espera para las películas recién terminadas. En 1956 se contabilizaron 21 películas *enlatadas*, mientras que para 1958 eran ya 65 (Eclaire, Rene. "Cóctel de Estrellas", en *El Redondel*, 18 de mayo de 1958, p. 9, Segunda Sección).

Ese año, la capital mexicana contaba con 19 salas de estreno y varias más denominadas "de segunda corrida", por lo que algunas cintas tenían que esperar incluso varios meses para exhibirse comercialmente. La espera, entonces, parecía ser requisito indispensable de la exhibición segura y no en todos los casos se vinculaba este *enlatamiento* momentáneo con maniobras políticas para detener el estreno de una cinta por su contenido transgresor o subversivo. Otro factor que contribuyó al incremento del número de películas *enlatadas* a finales de los cincuenta fue el hecho de que no se estilaba, salvo raras excepciones, estrenar una cinta en varias salas a la vez porque se consideraba que no era una práctica redituable para los distribuidores y exhibidores.

En este contexto de contracción industrial, precedidos por la desaparición de los Estudios Tepeyac en 1957 y de los Azteca en 1958, en junio de 1959 "mueren" los estudios Clasa: fueron derribados para construir un fraccionamiento residencial. El BNC pasa al mando de la Secretaría de Industria y Comercio, por lo que se le da un cariz precisamente industrial y comercial al cine: se hacen películas para quien las consuma. El BNC enfatiza que el cine debe realizarse para el público que está dispuesto a pagar por él y no para satisfacer el gusto de los críticos fílmicos (*El Redondel*, 18 de enero de 1959, p. 2, Segunda Sección).

Frente a esta situación, en 1959 se escuchan voces que apelan por realizar modificaciones a la ley de cine vigente: el cineasta Roberto Gavaldón, entonces diputado federal, recibe el encargo "presidencial" de Adolfo López

Mateos (1958 – 1964), recientemente nombrado como mandatario del país, de redactar una nueva legislación fílmica, proyecto que no llegó a buen fin. La necesidad de una nueva ley que se adecuara a las transformaciones del país suponía el equilibrio entre mantener una industria próspera, redituable, y "aprovechar el cine como vehículo de difusión sobre el México verdadero en los países de América Latina, en particular, y del mundo en general" ("Sustanciales Reformas se harán a la Ley de Cinematografía Actual", en *El Nacional*, 6 de junio de 1959, Primera Plana), tópicos que se convirtieron en parte importante de la discusión pública sobre la producción y exhibición de cine en México, la cual deriva en la cuestión de la calidad del cine mexicano.

Este impulso renovador de las temáticas de la cinematografía en los años cincuenta no siempre se mantuvo en la línea que oficialmente se hubiera deseado. Los discursos nacionalistas y patrióticos se vieron confrontados por un cine que empezó a surgir entonces: el de la vida nocturna, el del cabaret. Rosa Carmina, Meche Barba, Ana Luisa Peluffo y Yolanda Montes *Tongolele*, figuras de carrera ascendente en el cine nacional en los cincuenta, dieron vida en películas como *Sensualidad* (Alberto Gout, México, 1951), *Yo fui una callejera* (Joselito Rodríguez, 1952) y *La fuerza del deseo* (Miguel M. Delgado, 1955) a bailarinas exóticas y mujeres de "la vida alegre" que seducían las buenas consciencias de los hombres ante las críticas conservadoras de la Liga de la Decencia y de los Caballeros de Colón.

Empero, la contraparte de estos ambientes sórdidos, de una ciudad cuyos habitantes caían en las garras de la perdición, también se presentó con fuerza: el melodrama citadino, centrado en los avatares morales de familias de clase media, que poco a poco sustituía al melodrama ranchero, plasmó una moral férrea en la cual "mujeres descarriadas", "malos" hijos e hijas, prostitutas, vagos, criminales y malvivientes encontraban su castigo o cambiaban de vida, reivindicando así la valía de la unión familiar. Ejemplo de ello son *Los Fernández de Peralvillo* (Alejandro Galindo, 1953) y *¿Con quien andan nuestras hijas?* (Emilio Gómez Muriel, 1955) e incluso en las cintas clásicas *Nosotros, los pobres* (1947) y *Ustedes, los ricos* (1948) -ambas realizadas por Ismael Rodríguez y protagonizadas por Pedro Infante- ya se presenta un panorama moral del deber ser alrededor de los roles de género tradicionales y de sus

innegables virtudes. Así comienza el cambio de contenido y forma en las historias que el cine mexicano narraba.

Para 1960 casi existía una paridad entre cintas de temática rural y aquéllas de contenidos urbanos, 43% frente a 57% (García Riera, 1998: 212). La migración, entendida en sentido amplio, del campo a la ciudad, el reverso de la moneda del crecimiento económico –marginación, pobreza, hacinamiento, crimen, "vicios" y "lacras"- afectó las temáticas y personajes de los cuales el cine mexicano se valía para construir discursos identitarios. El combate a los problemas derivados de la urbanización también encuentra resonancia en la intención oficial de moralizar el teatro ("Será moralizado el ambiente teatral en México: no más vodevil", en *El Universal*, 18 de junio de 1959, p. 11, Tercera Sección) y las emisoras radiofónicas ("Moralizará la SCT las emisoras", en *Novedades*, 6 de junio de 1959, p. 15, Primera Sección) para "enderezar" las representaciones de la ciudad, de sus habitantes y prácticas diversas en el México de finales de los cincuenta.

La "inmoralidad" imperante que algunas voces encuentran en ciertas manifestaciones del arte –otras formas de pensar y ser, otras formas de relacionarse y convivir- se combate a través de una "cruzada moralizadora" que hace de la prensa tanto su vehículo primordial de expresión como otra esfera más sujeta al escrutinio moral oficial. Si bien el blanco de tal cruzada se centraba en las prácticas sexuales fuera de la santidad del matrimonio heterosexual y en la necesidad de afianzar a la familia como eje de la sociedad, lo políticamente incorrecto también entró a escena: en el marco de la efervescencia creada por la Revolución Cubana, el activismo político de izquierda del muralista David Alfaro Siqueiros, encarcelado en 1960, le valió ser llamado por la prensa "traidor a la patria, renegado, farsante, provocador, calumniador, desleal, perturbado, estúpido, infantil, ignorante, exhibicionista, insolente, decrépito" (José Agustín, 2007a: 184), entre otros epítetos, lo cual indica que la corrección política, el apego a los valores de convivencia armónica de los gobiernos civiles herederos de la revolución, también resultaba un ámbito de lo moral que el Estado tenía a su cargo.

En esta atmósfera, a inicios de los sesenta los temas políticos o históricos abordados en el cine encontraron salvedades morales de acuerdo a la supervisión y a la prensa que apuntaron hacia una necesaria corrección del

discurso alternativo o excéntrico -de los otros que cuentan la historia o que reflexionan sobre el ejercicio del poder- hacia los cauces de la institucionalidad. El devenir por los meandros burocráticos de cintas como *El brazo fuerte* (Giovanni Korporaal, 1958), *La sombra del caudillo* (Julio Bracho, 1960) y *Rosa Blanca* (Roberto Gavaldón, 1961) da cuenta de esta dimensión de un discurso público moralizador de los contenidos y encauzador de lo alterno hacia lo oficial. El hecho de que tales cintas hayan sido blanco de la censura oficial y que el escándalo que generó esta práctica las haya perseguido durante décadas evidencia que las presuntas transgresiones en la representación de lo político, a pesar de que no era el único centro problemático para el *status quo*, sí se manejaban con prontitud, sigilo y determinación.

Tras la crisis de exhibición de 1959, cuyo resultado fueron decenas de películas enlatadas, la presentación de cintas en las salas capitalinas se había hecho más eficiente a través de lo que posteriormente se denominó "programación vertical", es decir, del estreno simultáneo de una misma película hasta en 20 salas ("El sistema de estrenos de las películas mexicanas ha mejorado visiblemente", en *El Redondel*, 20 de marzo de 1960, p. 2, Segunda Sección). Con esta medida se pretendía agilizar el ritmo de exhibición y acoplarlo al de producción. La práctica de llevar películas nacionales a festivales internacionales previamente a su estreno en nuestro país resultó entonces, como demuestran las cintas de Luis Buñuel, una estrategia utilizada por los cineastas para asegurar, entre otras cosas, una buena entrada en taquilla o, al menos, un clima de interés previo al estreno nacional.

La producción fílmica que había visto un crecimiento y consolidación durante los cuarenta y cincuenta comenzó a declinar a inicios de los sesenta. 1965 fue el año en que, tras una década de altibajos, la industria fílmica produjo el menor número de películas hasta entonces: 44 cintas, 19 menos que en 1964 (*El Redondel*, 2 de enero de 1966, p. 2, segunda sección). El inicio de 1966 significó para la industria un reto en términos de crear estrategias para incrementar la producción de cintas nacionales, debido a que las películas extranjeras –italianas, francesas y estadounidenses, principalmente- acaparaban las salas comerciales de cine. Además de la preocupación por este declive productivo, la cuestión de la calidad fílmica y, por ende, de la moralidad, se hacía presente de nuevo: "los espectáculos no deben servir para envilecer a los

espectadores, sino para divertirlos, dignificándolos" (*El Redondel*, 16 de enero de 1966, p. 3, Segunda Sección). El cine mexicano debía educar a su público, promover la decencia y la lealtad, la unidad familiar y nacional y otros valores, al tiempo que los jóvenes eran el objetivo principal de esta cruzada: "el público de cine necesita educación, al igual que la juventud de hoy" (*El Redondel*, 6 de febrero de 1966, p. 2, Segunda Sección).

Los críticos de cine más conservadores advertían sobre los riesgos morales que presentaban para los jóvenes y adolescentes filmes con un contenido sexual y violento explícito, como los *westerns* de factura estadounidense e italiana o las cintas de los llamados *cancionistas* como los Beatles, caracterizadas como "barrabasada" ("Los Últimos Estrenos", en *El Redondel*, 2 de enero de 1966, p. 4, Segunda Sección) en el caso de *Los Beatles* de Richard Lester y "aberración fílmica" ("Los Últimos Estrenos", en *El Redondel*, 8 de mayo de 1966, p. 4, Segunda Sección) en el caso de *Help* del mismo director. Los exhibidores eran constantemente advertidos de cuidar el tipo de publicidad que hacían de sus cintas y eran conminados a salir de la morbosidad e inmoralidad que definía algunas campañas bajo el pretexto de que era necesario "prevenir escándalos juveniles en las salas" (García Riera, 1998: 246).

A pesar de la mano dura que implicó la represión de la contracultura *hippie* y *rockera* en los gobiernos de Adolfo López Mateos (1958 – 1964) y Gustavo Díaz Ordaz (1964 – 1970), los productores cinematográficos encontraron redituable un cine dirigido a los jóvenes, quienes empezaban a ser perfilados como un *target* mercadotécnico. En este sentido, José Agustín, a propósito del alud de filmes "juveniles" durante los sesenta, señala que los nuevos personajes e historias de un cine hecho para jóvenes supusieron una estrategia claramente comercial: "Conscientes del éxito tremendo de los rocanroleros y del auge de los jóvenes en general, los productores filmaron "comedias musicales" cuyo único chiste consistía en presentar a los ídolos del rock, pues la moralina, la evidente ansia de manipular y la pereza creativa campeaban en casi todas las películas que hicieron (y que ya eran llamadas "bodrios" por el público)" (José Agustín, 2007a: 209).

Los jóvenes eran, al mismo tiempo, un sector social que empezaba a organizarse y perfilarse como un actor social importante –como evidenció el

Movimiento Estudiantil de 1968- pero también correspondían a un mercado que podía ser explotado comercialmente, como evidencia la infinidad de cintas protagonizadas por jóvenes *estrellas* de la música como César Costa, Angélica María y Alberto Vázquez. Películas como *Mi vida es una canción* (Miguel M. Delgado, 1962) resultaban éxitos de taquilla y, como los melodramas familiares de los cincuenta, apuntaban hacia un moraleja enaltecedora de los valores hegemónicos –el matrimonio, la fidelidad, el respeto a los padres y, por extensión, a las instituciones- que permitían a la chaviza "cantar con impunidad y vivir intrigas amorosas sujetas a la prudencia moralista" (García Riera, 1998: 246).

La década de los sesenta también atestiguó el inicio de la profesionalización de la enseñanza del cine en México con la creación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) en 1963, que desde su fundación proveyó a la industria de directores, cinefotógrafos y guionistas, al tiempo que un cine distinto –independiente y experimental- se abría paso poco a poco gracias a productores independientes y a los Concursos de Cine Experimental organizados por el STIC. Tal ambiente de renovación se refleja en la formación del grupo *Nuevo Cine* en 1961 y en la revista homónima que surge de éste, fundada por Jomi García Ascot, José de la Colina y Emilio García Riera. Los miembros de *Nuevo Cine*, entre quienes destacan el escritor Carlos Monsiváis y los cineastas Rafael Corkidi y Paul Leduc, apelaban por un cine de autor alejado de las limitaciones de los estudios estatales y del financiamiento oficial, un cine a contrapelo de las instituciones.

La preocupación de algunos sectores de la industria fílmica alrededor de la calidad de sus productos no excluía la reflexión sobre la posibilidad del abordaje de temas políticos: la necesidad de retratar etapas históricas, como la Revolución, de manera veraz, que no se alejara de la realidad o, por lo menos, de la versión oficial de lo ocurrido, era tema de discusión. La autorización de filmación de temas político-históricos, al igual que la apertura con respecto a éstos, era indispensable para fomentar la producción, así como el *desenlatamiento* de cintas durante los sesenta.

Pero la censura no solamente limitaba una representación de la identidad histórica contraria a la lectura privilegiada de los grandes sucesos de la historia nacional: el escándalo que detonó la publicación de *Los Hijos de Sánchez*,

etnografía de una pobre familia mexicana realizada por el antropólogo estadounidense Óscar Lewis, da cuenta de que una descripción de la "cultura de la pobreza", sobre todo si proviene de un extranjero, era considerada transgresora del discurso hegemónico sobre quienes eran los mexicanos en los sesenta. En 1966 la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística (antecedente del actual Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, INEGI) demandó al Fondo de Cultura Económica (FCE), al mando entonces de Arnaldo Orfila, por publicar un libro que, desde su lectura, degradaba la realidad nacional. Incluso Gustavo Díaz Ordaz, a la sazón presidente del país, exigió el despido de Orfila, frente a lo cual intelectuales como Elena Poniatowska dieron su pleno apoyo al director del FCE. El juicio contra la casa editorial se resolvió a favor de ésta, pero la verticalidad de la decisión presidencial de despedir a Orfila demostró que la censura era incontestable.

La paulatina desarticulación de los estudios de cine que comenzó a finales de los cincuenta continuó durante la década de los sesenta: el 13 de marzo de 1966 cierran los Estudios San Ángel por resultar incosteables, otra evidencia del declive de la industria nacional. Para junio de 1966, los estudios Churubusco por primera vez en décadas se encontraban vacíos. Las acciones oficiales para sacar a la industria cinematográfica del bache en que se encontraba incluyeron la renovación de viejos cines, al igual que la construcción de seis salas nuevas en la capital mexicana para compensar por las 27 que habían cerrado, por diversas razones, a inicios de ese año (*El Redondel*, 25 de septiembre de 1966, p. 2, Segunda Sección).

En enero de 1967 se pone en práctica de manera oficial la llamada *programación vertical* con el objeto de mejorar el sistema de exhibición. El estreno simultáneo de una misma cinta en varias salas de distinta categoría y precio de admisión se aplicó, en un inicio, a las grandes producciones nacionales como *Pedro Páramo* de Carlos Velo, primera cinta estrenada en 10 salas capitalinas al mismo tiempo ("Esta semana será instituida la 'programación vertical' en México", en *El Redondel*, 22 de enero de 1967, p. 2, Segunda Sección).

La crisis de exhibición, permanente ya, que se buscaba combatir a través de la programación vertical, a decir de los productores, podría paliarse con el

aumento de los boletos en taquilla: en 1967 costaba ocho pesos la entrada a los recientemente inaugurados cines de lujo –el Diana y el Manacar- y cuatro a los cines de estreno, entre los que se encontraban Las Américas, Alameda, Polanco y Carrousel. La admisión a los salones de segunda corrida se tasaba en 3 pesos y para entrar a los cines de barriada solo se requerían 2 pesos (*El Redondel*, 22 de enero de 1967, p. 2, Segunda Sección). Asistir al cine resultaba también un rito urbano en el que se ponía a prueba el estatus social: no era lo mismo ir a ver una cinta ya estrenada en un cine de barrio en la colonia Morelos que asistir a uno más moderno y exclusivo, ubicado en el Paseo de la Reforma, por ejemplo, para ser partícipe del gran estreno de una película extranjera.

La inauguración en septiembre y octubre de los cines Tlatelolco y Cuitláhuac respectivamente sucede en el contexto de la huelga del STIC y el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) que se extiende hasta el acuerdo pactado entre los productores y el STPC en diciembre de 1967 ("En el mayor de los secretos llegaron a un acuerdo productores y STPC", en *El Redondel*, 3 de diciembre de 1967, p. 2, Segunda Sección). Así, las disputas sindicales apuntan hacia un malestar por la falta de sincronía entre una producción sostenida y una incapacidad estructural de hacer más eficiente el estreno de películas nacionales.

2.2 EL PARTEAGUAS: 1968

Se ha vuelto ya un lugar común aseverar que el año de 1968 marcó un antes y un después en la historia contemporánea del país. Las movilizaciones estudiantiles de 1968, año de la Olimpiada en México, significaron la continuación y fortalecimiento de una lucha civil y política por conquistar espacios públicos de expresión, por replantear las formas de ejercer el poder desde arriba y promover la participación de sectores amplios de la población desde abajo en la toma de decisiones políticas. El movimiento de los ferrocarrileros en los cincuenta es el antecedente inmediato, en términos ideológicos, de las demandas estudiantiles: la presión de la sociedad organizada por liberalizar un sistema político vertical, autoritario, y cuyas elecciones cada vez se revelaban más como un rito sexenal que como la posibilidad real de elegir representantes en quienes delegar el rumbo del país, estalló a finales de los sesenta. La "inconformidad contracultural", como la denomina José Agustín,

articulada en un movimiento que aglutinó a varios sectores sociales en la exigencia de democratización de la vida pública nacional, culminó con la represión del dos de octubre de 1968. La vida en México a finales de los sesenta, a decir de este autor: "[…] era demasiado formalista, paternalista-autoritaria, prejuiciosa e hipócrita, con criterios morales dignos del medioevo, que desgastaban precipitadamente al culto católico, con metas demasiado materialistas y envueltas en la corrupción" (José Agustín, 2007a: 241).

A pesar del lema diazordacista *Todo es posible en la paz*, la represión de la organización política fuera de los canales controlados desde el Estado indicaba que esa paz se vivía por decreto, siempre y cuando no significara una transgresión de los valores del *statu quo* y de la operación política y económica del país, en manos exclusivas del Partido de la Revolución Institucional (PRI). La organización estudiantil –y la violenta respuesta gubernamental que generó- significó el inicio del cuestionamiento al modelo político y económico unipartidista que desde los veinte dominaba la vida pública del país: la valía de una "paz social" impuesta y la credibilidad de un sistema político excluyente comenzaron a ponerse en tela de juicio; así mismo, la represión a finales de los sesenta fue causa indiscutida del surgimiento de diversos grupos guerrilleros durante los setenta, tanto en contextos rurales como urbanos. De tal forma, en 1968 el estilo personal de gobernar, parafraseando el título del clásico libro de Daniel Cosío Villegas, que tras la revolución se había consolidado en un sistema político que impedía la participación autónoma y la inclusión de otros matices del espectro político en la alternancia en el poder, comenzó un declive lentísimo que se desenvolvería a lo largo de las siguientes cuatro décadas.

En este contexto de efervescencia social, la industria fílmica mexicana enfrentaba serios retos. Como una medida para agilizar el estreno de cintas ya filmadas que esperaban en sus latas a ser exhibidas, en junio de 1968, el BNC adquirió 378 salas a nivel nacional. Emilio O. Rabasa declara a la prensa que el BNC a su cargo se había convertido en propietario de las acciones de las empresas de exhibición fílmica Operadora de Teatros (COTSA), Cadena Oro e Inversiones Reforma ("Se realizó la compra de los cines", en *Cine Mundial*, 5 de junio de 1968, p. 16). Solamente un mes más tarde, en julio de 1968, las autoridades fílmicas declaran terminada la crisis de exhibición cuyo saldo había sido más de 50 películas *enlatadas*. El Director General de Películas Nacionales,

Salvador Amelio, da a conocer que solo restaban 26 filmes por estrenar, los cuales estaban ya programados. El funcionario declaró que "si se ha retrasado el estreno es porque las cintas ahora duran más en cartelera" ("Problema resuelto. Ya no hay más películas *enlatadas*", en *Cine Mundial*, 9 de julio de 1968, p. 5), no por otras razones, como pudiera ser la censura oficial o el veto de una cinta por razones políticas o morales.

En este contexto de cintas *enlatadas* y pocos cines para sacarlas a la luz -debido a su vejez, a la planeación urbana de avenidas y ejes en curso o las obras del metro, muchas salas cinematográficas habían sido derruidas durante 1968- la Operadora de Teatros habilita al Cine Regis como un espacio que se da el lujo de exhibir cintas nacionales y extranjeras catalogadas como "muy fuertes" (García Riera, 1998: 256), un paliativo ante la creciente exigencia de distintos sectores sociales –intelectuales, jóvenes, artistas, liberales- por ver todo tipo de cine, incluso aquél que la supervisión cinematográfica del Estado consideraba como "problemático" dado el tipo de temas que trataba o la forma en que lo hacía. El Cine Regis, hasta su destrucción debido al sismo de 1985, fue una pantalla fundamental que permitió ver en la Ciudad de México infinidad de cintas nacionales y extranjeras, como aquéllas de la llamada *nueva ola francesa*, las cuales suponían la ruptura con los cánones artísticos de los grandes estudios estadounidenses y la resistencia frente al dominio de las carteleras mexicanas que la industria *hollywoodense* comenzaba a imponer.

Otra medida que anunciaba una posible apertura cultural y moral del Estado mexicano fue la permisividad de los desnudos femeninos parciales en pantalla, como ya sucedía en los Estados Unidos y Europa, lo que implicó un relajamiento de la censura oficial, al menos en torno a este tópico particular: "el cuerpo de la mujer y su desnudez han dejado de ser escandalosos", hecho atribuido a la "evolución progresiva de las costumbres en el ámbito moral" ("Justicia a la mujer. La justicia ya no condena su desnudez en el cine", en *Cine Mundial*, 28 de junio de 1968, pp. 2 – 3). A pesar de esta apertura moral desde arriba y de la intención oficial de explotar comercialmente tantas películas filmadas como fueran posibles, la moral imperante continuaba viendo con malos ojos las cintas que contravenían su forma de conceptualizar el mundo.

1968 fue un año positivo para la cinematografía nacional, al menos según lo declaró el entonces Director de Cinematografía, Hiram García Borja, en su

balance del año: la Cineteca Nacional estaba a punto de ser una realidad, al igual que el Instituto de Capacitación Cinematográfica (hoy Centro de Capacitación Cinematográfica o CCC), otra escuela creada desde el Estado para profesionalizar la enseñanza del cine; así mismo, la supervisión de películas estaba "acorde con el movimiento del pueblo" (Del Castillo, Manuel. "Cinematografía de Gobernación hace el balance del año", en *Excélsior*, 18 de diciembre de 1968, p. 4, Sección B), es decir, se había modernizado y se comenzaba a considerar que los filmes "de arte" podían tener una audiencia, a pesar de caer, a veces, en pretendidos excesos al abordar temas poco convencionales. Empero, los pruritos morales referidos a lo correcto e incorrecto en la expresión artística, de los cuales no se había despegado la administración pública, se dejaban ver: García Borja declaró que a partir de 1969 la Dirección de Cinematografía "emprenderá una limpieza general de las carteleras de los cines" en contra de los filmes "francamente pornográficos", "contrarios a la moral y las buenas costumbres", los cuales "envenenan al público" (Del Castillo, Manuel. "Barrida total en contra de las películas obscenas han iniciado las autoridades", en *Excélsior*, 31 de diciembre de 1968, p. 4, Sección B).

2.3 AUGE Y DECADENCIA DE LA ESTATIZACIÓN DEL CINE MEXICANO

En los años setenta, tras el punto de quiebre político y cultural que significó el 68, inicia en México un proyecto de liberalización política y, a la par, comienza la estatización y control de la producción fílmica desde el Estado. El gobierno de Luis Echeverría (1970 – 1976) trata de volver a posicionar al cine mexicano en el lugar que perdió tras el fin de la Época de Oro, al tiempo que busca construir legitimidad en su gestión dados el desgaste político y el descontento popular producto de las demandas no atendidas. Frente a un discurso oficial de apertura y diálogo en todos los frentes, dado el auge de los movimientos guerrilleros de Genaro Vázquez y Lucio Cabañas, al igual que de infinidad de grupos civiles y armados catalogados como "subversivos", se incrementa el uso de medidas de espionaje, infiltración, represión e intimidación: la libertad de organización, al igual que la de expresión y participación políticas, se encontraban restringidas en los hechos y tales acciones gubernamentales de combate a la disidencia ideológica suponen parte de lo que posteriormente se conocería como *la guerra sucia*.

El involucramiento del régimen político en la industria cinematográfica se da en el sustento de la retórica presidencial a través de discursos en los que el presidente mismo frecuentemente hace alusión al cine. En 1971 el gobierno echeverrista reinstaló la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas y la entrega de los Arieles, que se había suspendida en 1958. La injerencia personal de Echeverría en la industria fílmica se ve reflejada en varias decisiones que ejecutó: la entrega de los Arieles de 1972 se realizó en los jardines de la residencia oficial de Los Pinos. Echeverría critica lo que a sus ojos es el deficiente papel de los productores independientes para fomentar el crecimiento en calidad y tamaño de la industria fílmica y, para remediar esta situación, promulga el Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica en 1971 y deja al mando del BCN a su hermano Rodolfo.

Dicho Plan contempló la posterior creación de empresas estatales de producción fílmica: la Corporación Nacional Cinematográfica, CONACINE, creada en 1974 y las dos Corporaciones Nacionales Cinematográficas y de Trabajadores, CONACITE I y II, fundadas en 1975. Así mismo, Echeverría inaugura en 1974 la Cineteca Nacional y en 1975 la segunda escuela de cine en México, el CCC. Las anteriores resultan claras medidas a través de las cuales el régimen echeverrista buscaba "administrar el aprendizaje del cine, la producción, la distribución y hasta su premiación y conservación" (García y Coria, 1997: 20) como una forma de estructurar desde el Estado, cualitativa y cuantitativamente, la totalidad de los aspectos de la industria fílmica nacional, incluida la versión que ésta construiría sobre los mexicanos, sus valores y su historia.

En este sentido, el fomento al cine durante el echeverrismo, conocido como el periodo de "la apertura cinematográfica" (Costa, 1998), se concentró en dar apoyo a proyectos con propuestas estéticas consideradas innovadoras o artísticas, por lo que surge toda una generación de cineastas cuyas realizaciones se logran al abrigo del Estado, como es el caso de Arturo Ripstein, Felipe Cazals y Jorge Fons. Filmes como *El castillo de la pureza* (1973) de Ripstein, *El Apando* (1975), *Canoa* (1976) y *Las Poquianchis* (1976) de Cazals y *Los albañiles* (1974) de Fons dan cuenta de un cine que incluía elementos de crítica a la ideología hegemónica pero que, al surgir en el entramado estatal de la producción fílmica, no devenía subversivo: un cine que apuntaba, efectivamente, hacia una renovación temática, una exploración estética, pero

cuyo discurso, debido a que nacía del apoyo estatal mismo, no contravenía al *status quo*. Para el año de 1975, de acuerdo a Gustavo García y José Felipe Coria, puede hablarse de "la virtual expropiación del cine mexicano" (García y Coria, 1997: 44). Sin embargo, durante esta década la producción privada empieza lentamente a desplazar al Estado como la principal fuente de financiamiento para la realización de películas.

El año de 1972 es testigo del regreso de la controversia sobre el *enlatamiento* de películas: por razones diversas, ese año se contabilizaban 107 cintas nacionales sin estrenar, además de 50 películas extranjeras ("Deben hacerse mayores esfuerzos por mejorar la exhibición", en *El Redondel*, 25 de junio de 1972, p. 2, Segunda Sección). A pesar de lo anterior, el vocero de Películas Nacionales declara que es una mentira que existan cintas sin estrenar: el problema, desde su punto de vista, radica en que no hay interés de los exhibidores cuando se trata de películas que, a su juicio, no sean atractivas: "si no se cuenta con material fílmico que llame la atención, nada se puede hacer" ("No existe enlatamiento de cintas, lo que hace falta es buen material", en *Excélsior*, 3 de julio de 1972, p. 7, Sección B). Este déficit de exhibición pone en duda el impulso que, desde el discurso oficial, se le estaba dando a la industria del cine en México a partir de la llamada "apertura cinematográfica". La discusión pública sobre la gravedad del problema del *enlatamiento* permite que salgan a la luz el caso de otros títulos, como *El brazo fuerte* que, para entonces, llevaba 14 años vetada y que se cuestionen tanto el discurso de la censura como sus prácticas.

Ejemplo de la tensión entre libertad de expresión y censura fue el caso de *Los hijos de Sánchez*, cuya versión teatral, adaptada por Vicente Leñero y dirigida por Ignacio Retes, se estrenó el 21 de julio de 1972. Basada en un libro que, como ya se mencionó, causó escándalo al ser publicado, la obra batalló varios años con la Oficina de Espectáculos del Distrito Federal para ser aprobada. Tras varios estrenos en falso y otras tantas cancelaciones, la obra fue bien recibida por el público (Baguer, François. "Escena. Los hijos de Sánchez", en *Excélsior*, 23 de julio de 1972, p. 6, Sección B), a pesar de contener "palabrotas" y de algunas escenas eróticas, eso sí, con previa aprobación de la de las autoridades correspondientes (Granados Chapa, Miguel Ángel. "Los Hijos de Sánchez. Cinco personajes hallaron dos autores", en *Diorama de la Cultura*

de *Excélsior*, 30 de julio de 1972, p. 12). Así, la puesta en escena de *Los hijos de Sánchez* se vivió como un triunfo, tras "mucho tiempo de pelear con la censura" (*Novedades*, 4 de julio de 1972, p. 5, Tercera Sección), de la posibilidad de expresarse sin ataduras en el país y de que la esfera del arte estaba logrando algunas libertades que antes tenía vedadas, libertades que apuntaban hacia una efectiva liberalización del sistema político mexicano, aunque no expresamente referidas al ejercicio de los derechos políticos y civiles de amplios sectores sociales.

De esta forma, la liberalización de la que el echeverrismo se jactaba en el discurso, al menos en la esfera del cine, se confrontaba en los hechos con la permanencia de un ejercicio del poder vertical e incontestado en el cual la libertad de expresión, ya fuera artística o de otra índole, estaba regida por la *línea* de Los Pinos. Ejemplo de ello fue el caso de la salida del periodista Julio Scherer como director del periódico *Excélsior* en 1976, tras repetidas presiones políticas y financieras, como el retiro de la publicidad oficial del diario, dado el carácter crítico, subversivo incluso, que en dicho periódico encontró la élite gobernante.

A pesar del esfuerzo y de las acciones estatales para promover y controlar la producción industrial de cine en México, durante la década de los setenta comienzan a surgir productoras independientes cuyo trabajo se consolidará en las décadas posteriores. Las productoras Alpha Centauri y Escorpión, entre otras, realizan filmes que logran excelente taquilla y buena aceptación crítica como *El jardín de la Tía Isabel* (Felipe Cazals, 1971) y *Mecánica Nacional* (Luis Alcoriza, 1971). De tal forma, la producción privada se comienza a posicionar poco a poco incluso en un contexto de estatización de la industria fílmica.

Pero los filmes "de calidad" -cuyas propuestas estéticas y narrativas eran consideradas interesantes o innovadoras- como los mencionados en párrafos anteriores, producidos por el Estado o por la iniciativa privada, no resultaron los únicos en figurar en las carteleras y en dominar las taquillas mexicanas: el denominado cine de *ficheras* experimentó un gran auge hacia finales de los setenta. Actrices como Sasha Montenegro, Lyn May, Irma Serrano *La Tigresa* e Isela Vega, en papeles similares a los de las rumberas de los cincuenta, protagonizaron cintas como *Bellas de noche* (Miguel M. Delgado, 1975), *Noches*

de Cabaret (Rafael Portillo, 1978) y *Las cariñosas* (Rafael Portillo, 1979) en las cuales, como sucediera en los filmes de *cabaret* décadas atrás, se exploraban la vida nocturna de los *antros* y prostíbulos capitalinos.

Nuevamente la figura de las mujeres fáciles y de los machos mexicanos, aunque pauperizados y urbanos, suponían el *leit motiv* de este tipo de cine, que también incluía la moraleja de la posibilidad de redención de estas damas descarriadas. Característico de estas producciones –llamadas también *sexycomedias* y que reinarían en las taquillas hasta bien entrados los ochenta- es la inclusión de cómicos, como Lalo *El Mimo* y Alberto *El Caballo* Rojas, que aderezaban las tramas con albures y chistes de doble sentido. A la par que este tipo de cine nacional, para muchos vulgar y de mala factura, acaparaba las carteleras, otras figuras cómicas como *La India María*, Mauricio Garcés, *Los Polivoces* y *Cantinflas*, aún en activo, presentaban en sus películas un tipo de humor más acorde con la moral y las buenas costumbres conservadoras, tan atacadas por la contracultura de los sesenta pero todavía presentes en el imaginario de los mexicanos.

El inicio del sexenio de José López Portillo (1976 – 1982) supuso un radical cambio de planes con respecto a la industria fílmica del país que encuentra parte de su explicación en las dificultades económicas que el país sufría entonces: la contracción del gasto público y la caída del Producto Interno Brito a 1.7 puntos, el nivel más bajo en décadas (José Agustín, 2007b:113), entre otros factores, son determinantes para aniquilar las esperanzas de inversión estatal en el cine, así como del crecimiento económico mantenido, fuente de la paz social que había sustentado la legitimidad de los gobiernos posrevolucionarios.

La elección de López Portillo resultaba para el PRI un momento cumbre en el control de la política mexicana, aunque también puede leerse como la gota que derramó el vaso y evidenció del desencanto ciudadano: López Portillo fue el único candidato en presentarse a las elecciones presidenciales de 1976 debido a la decisión del Partido Acción Nacional (PAN) de abstenerse de participar en los comicios y al hecho, repetido en diversas sucesiones presidenciales, de que los partidos pequeños se sumaban a la candidatura priísta al ejecutivo. La liberalización política que tanto declaró el echeverrismo no encontró correlato alguno en las mencionadas elecciones, lo cual comenzó a socavar la institución

presidencial en México, junto con el partido que le dio origen, asentada en ritos de paso como el *tapado*, la *cargada* y el *dedazo*, ritos que suponían un ejercicio vertical y autoritario del poder que utilizaba la organización de las masas populares desde arriba sólo en términos clientelares. Así mismo, las crisis que cíclicamente comenzaron a darse en la economía mexicana, las devaluaciones y la inflación, contribuyeron a crear una atmósfera de descrédito de los logros pasados de los gobiernos herederos de la revolución mexicana.

La necesidad de legitimidad del triunfo lopezportillista desembocó en la articulación de una Reforma Política durante su primer año de gobierno: a través de foros de consulta a lo largo y ancho del país, el presidente convocó a todos los estratos y capas sociales para embarcarse en lo que se prefiguraba como una renovación del Estado priísta a través de la promulgación de una ley sobre organizaciones políticas y procesos electorales. Sin embargo, "se trataba de abrir un poco las válvulas de seguridad y permitir el juego abierto de nuevos partidos políticos de modo que el priísimo-presidencialismo no corriera ningún peligro y, en cambio, se ufanara de un mínimo barniz de democracia" (José Agustín, 2007b:142).

La administración de López Portillo atacó frontalmente la tónica del cine echeverrista: éste fue tildado de "pornográfico, violento, dispendioso y de marcados tintes izquierdistas" (José Agustín, 2007b: 46). Así, el presidente en turno se esmeró por construir desde el Estado un *cine familiar*, alejado de las supuestas vulgaridad y violencia, así como de la crítica social y política, que encontró en las producciones del sexenio anterior y para ello hizo a su hermana Margarita directora de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC). Sin embargo, el apoyo estatal al cine se ve menguado con la desaparición de CONACITE I en 1976, a solo un año de haber sido creada, y con el rumor de la desaparición del BNC. Ejemplo metafórico y ciertamente trágico de este declive en la industria cinematográfica estatal es el incendio de la Cineteca Nacional en 1982, debido al cual se pierde gran parte del acervo fílmico en México. Dadas las decisiones que toma el depositario de la Presidencia Imperial, como la llama Enrique Krauze en su libro del mismo título, y a un contexto económico adverso se limita considerablemente la inversión estatal en cine durante los ochenta.

2.4 HACIA EL RESQUEBRAJAMIENTO DEL SISTEMA POLÍTICO Y DE LA INDUSTRIA FÍLMICA

En el contexto de la paulatina desestructuración y desaparición de la infraestructura estatal en la industria fílmica durante los ochenta, las productoras privadas se posicionan en ésta gracias a un género, heredero de la tradición del cine de *ficheras*, que trata de entrar en el gusto del público popular: el cine *lépero*. Éste explota las geografías del barrio bajo y de la vecindad, además de emplear prácticas sexuales alternativas –como la homosexualidad y el travestismo principalmente- en tanto pretexto para el doble sentido y la comicidad. El cine *lépero* tuvo un importante auge durante los ochenta y pintó la imagen de un mexicano desenfadado, vividor y que siempre se salía con la suya, aunque en el fondo *chambeador* y honesto. Filmes como *La pulquería* (Víctor Manuel Castro, 1980), *El día de los albañiles* (Adolfo Martínez Solares, 1984) y *Los verduleros* (Alfonso Martínez Solares, 1986), al igual que sus numerosas secuelas, son ejemplos torales al ilustrar una estética arrabalera, reivindicatoria del *valemadrismo* mexicano y de valores por demás conservadores como la unión familiar, el culto a la madre y la santidad de la virginidad y el matrimonio.

Otro de los géneros que florece en los ochenta gracias a la producción privada es el cine *hiperviolento* que, en palabras de Emilio García Riera, se caracteriza por estar "poblado de narcotraficantes, agentes judiciales, emigrantes ilegales, camioneros y 'polleros'" y por convivir "en buena armonía" (García Riera, 1998: 342) con el cine de *ficheras*, ya en franca retirada para entonces, y con el naciente cine *lépero*. Figuras como Mario Almada y Valentín Tujillo se adueñaron de las carteleras mexicanas con películas en las cuales -a pesar de llevar en ocasiones una suerte de estética de la violencia hasta el extremo- siempre existe una contundente moraleja final: los malos, los villanos y las fuerzas contrarias al orden y la estabilidad reciben su merecido por parte de los guardianes del orden. *Ratas de la ciudad* (Valentín Trujillo, 1986) y *Me llaman violencia* (Ramón Obón, 1989) son ínfima muestra de los cientos de películas que Trujillo y Almada protagonizaron en sus largas y exitosas carreras, extendidas hasta los noventa.

Así mismo, la saga de películas de la heredera (no reconocida) de la *hembra* de los cincuenta, Rosa Gloria Chagoyán, mejor conocida como *Lola la*

Trailera, resultó muy popular y lucrativa durante los ochenta. La heroína del volante que se involucra con toda clase de maleantes para hacerles pagar sus fechorías apareció en infinidad de películas como: *Lola la Trailera* (Raúl Fernández, 1983), *El secuestro de Lola* (Raúl Fernández, 1985) y *Pistoleros asesinos* (Ángel Rodríguez Vázquez, 1986).

Pero ni la sangre y las balas, ni los albures ni las bailarinas exóticas fueron tema exclusivo de las grandes productoras privadas en esta década. Desde los setenta y ya bien entrada la década de los ochenta, Televisa, para entonces ya consolidada como el monopolio televisivo más importante e influyente de México, también incursionó como productora de películas a través de las cuales buscaba posicionar a sus *estrellas* –desde las infantiles como Luis Miguel, Lucerito, Pedrito Fernández, hasta las consagradas, como Lucía Méndez, Yuri y los diversos personajes de Roberto Gómez Bolaños *Chespirito*- a través de la pantalla grande, *estrellas* que también suponían el apuntalamiento de los valores conservadores centrados en la familia patriarcal, la obediencia a los códigos morales tácitos y el respeto a la ley. De esta forma, la producción estatal de los setenta que buscara crear "cine de calidad" se ve desplazada en los ochenta dado el posicionamiento de las productoras de cine privadas que confeccionan sus productos con respecto al gusto de públicos amplios, al tiempo que también construyen tales gustos mediante la publicidad, la mercadotecnia y el tiempo aire en radio y televisión.

Durante el sexenio de Miguel de la Madrid (1982 – 1988) comenzó la implementación de diversos cambios para controlar y, eventualmente, salir de la crisis económica que vivía el país dada la devaluación de la moneda y la inflación anual fuera de control. El "sexenio de la moralización" no sólo se avocó a transformar el modelo económico mexicano, sino que también pugnó, hasta cierto punto, por liberalizar el sistema político: por un lado la oposición, como sucedió con el PAN, comenzó a ganar espacios de representación, pero por el otro se afianzó el presidencialismo para lograr la implementación de las impopulares medidas económicas que suponían sacrificios para todos los sectores sociales. En su afán de moralizar a la administración pública, de la Madrid estableció sanciones para prevenir y castigar a los funcionarios que incurrieran en actos de corrupción, parte central de sus promesas de campaña.

De esta forma, el discurso de la moralidad permeó distintos ámbitos de lo público durante este sexenio.

En cuanto a la esfera del cine, en 1983 se constituye el Instituto Mexicano de Cinematografía o Imcine, institución de fomento cinematográfico dependiente, en un inicio, de la Secretaría de Gobernación. Junto con la creación del Imcine, que busca motivar la producción fílmica con ayudas estatales, surge el primero de una serie de fondos que se desarrollarán en los noventa y la década del 2000: el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica (FFCC), una medida gubernamental para impulsar el debut de cineastas nóveles cuyas propuestas fueran consideradas como innovadoras y que respondieran a la perenne necesidad del cine nacional de renovarse temática y estilísticamente. De tal forma, en los ochenta y bajo el auspicio del Imcine, así como de otros apoyos estatales, comienzan las carreras de realizadoras como Busi Cortés y Maryse Sistach. El Imcine supuso la reestructuración integral del sistema cinematográfico paraestatal al desincorporar o desaparecer empresas diversas que anteriormente había fungido como promotoras del quehacer cinematográfico, aunque de inicio este instituto carecía de los instrumentos necesarios para llevar a cabo sus atribuciones dadas las limitaciones financieras que tenía. En este sentido, la creación de Imcine también corresponde a la lógica de adelgazamiento del Estado, lógica de evidente corte neoliberal, que comenzó a implementarse también en otras parcelas de las actividades estatales.

Otra de las estrategias para impulsar un cine desde las instituciones públicas que diera pelea en cartelera tanto a las películas estadounidenses como al cine *lépero* y ultraviolento de los productores privados fue la convocatoria del Tercer Concurso de Cine Experimental en 1984, organizado por el STIC, cuya gran triunfadora fue *Amor a la vuelta de la esquina* (Alberto Cortés, 1985). Así, en el ocaso de los ochenta, salvo contadas excepciones, el cine con pretensiones artísticas se había vuelto “una especie enrarecida en un panorama dominado por el producto más ignominioso de la iniciativa privada” (García Tsao, 2006: 9), en parte también por la imposibilidad del Estado, dada principalmente la crisis económica, para erigirse de nueva cuenta como productor central de películas.

De ello da cuenta el hecho de que de los 429 largometrajes que se filmaron entre 1983 y 1988, el Estado sólo tuviera participación en 34 (García Riera, 1998: 331), situación que evidencia cómo la iniciativa privada controlaba la producción fílmica y el Estado claramente se había replegado de ésta. Al finalizar una década caracterizada por la aguda crisis económica, el Estado solo fue partícipe en la producción de 6 de las 92 cintas filmadas en 1989, mientras que la producción privada reportó un total de 86 películas (García Riera, 1998: 356).

2.5 El INICIO DE LA ERA DEL NEOLIBERALISMO

Las elecciones de 1988 suponen otro de los puntos de quiebre más claros del sistema político mexicano. La participación sin precedentes de los ciudadanos y la articulación del Frente Democrático Ciudadano -surgido de la Corriente Democrática que se creara al interior del PRI en 1986- para contender en la justa electoral evidencian una efervescencia organizativa popular. Ante un Estado inoperante a distintos niveles, como lo demostró la emergencia producto del terremoto de 1985, la sociedad civil pasaba de la demanda a la acción.

Tras una de las campañas políticas más combativas en la historia de México en la cual participaron por primera vez auténticos y populares candidatos de los partidos de oposición con gran apoyo en sus respectivas bases sociales, como Manuel Clouthier por Acción Nacional y Cuauhtémoc Cárdenas por el Frente Democrático Ciudadano, el fraude electoral que llevó al priísta Carlos Salinas de Gortari a la silla presidencial tuvo secuelas tanto ideológicas como políticas a lo largo de todo su sexenio (1988 – 1994).

En el ámbito del cine, a partir de 1989 –año de fundación del Partido de la Revolución Democrática (PRD), heredero del Frente Democrático Ciudadano y principal oposición de centro izquierda al PRI- comienza un paulatino pero inexorable descenso de la producción fílmica en México que culminó con el número más bajo de cintas realizadas tras la Época de Oro: 13 películas en 1997 (García Riera, 1998: 388).

Al inicio del sexenio de Salinas, el Imcine deja de ser una institución dependiente de la Secretaría de Gobernación y es acogida por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), de reciente creación. Para 1990, como parte del adelgazamiento del Estado que comenzó en el sexenio

anterior, se liquidan CONACINE y CONACITE II, transformando así por completo el proyecto estatal de involucramiento en la industria cinematográfica. Este proyecto de Estado mínimo también encontró medios para realizarse en la subasta de más de cien salas de la Operadora de Teatros (COTSA) y los Estudios América, adquiridas por el empresario Ricardo Salinas Pliego junto con dos canales de televisión, lo que dio origen a una incipiente competencia a Televisa que se fortalecería entrados los noventa: la empresa que hoy día se conoce como TV Azteca. Los legendarios Estudios Churubusco perdieron más de la mitad de su extensión original debido a que, a instancia de Conaculta, en dicho lugar se construyó el Centro Nacional de las Artes en 1994.

En este contexto, a inicios de los noventa y a pesar de una contracción dramática en la producción total de películas mexicanas, fue posible que directores que consolidarían posteriormente sólidas y lucrativas carreras realizaran su *ópera prima*, como es el caso de Alfonso Cuarón, Fernando Sariñana, Roberto Sneider y María Novaro. Así mismo, el éxito en taquilla de *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau, 1991) y de *El callejón de los milagros* (Jorge Fons, 1994) apunta hacia el hecho de que no sólo el cine dirigido a las masas, no sólo el cine que convoca a las salas comerciales en virtud de las populares estrellas de las que se sirve, puede ser redituable.

De gran importancia para la industria fílmica mexicana fue la publicación, en diciembre de 1992, de una nueva Ley de Cinematografía, largamente esperada, con la cual se sustituía finalmente la Ley de 1949 después de décadas de vigencia y de incontables críticas por la urgencia en la reforma y el replanteamiento de la gran mayoría de sus artículos. A pesar de la necesidad de modificar una ley ciertamente caduca, la Ley del 92 también significó lineamientos legales para el cine que no sólo transformaron su función social, sino que también dificultaron directamente la exhibición de películas nacionales: el cine transitó de ser considerado como un discurso identitario nacional a erigirse como un producto comercial. Esta ley contempló, entre otros aspectos, la liberalización de los precios de los boletos de las salas de cine que quedaron en manos de los exhibidores, disposición que implicó una desprotección para los espectadores y que dejaba atrás “el criterio gubernamental de que el cine es un espectáculo fundamentalmente popular cuyo acceso debería ser facilitado al público de escasos recursos mediante el control de precios de las entradas”

(Berrueco, 2009: 52). Lejos habían quedado los días en los que el cine era un producto más de la canasta básica.

Así mismo, esta Ley estableció que los exhibidores deberían reservar sólo un 10% del tiempo anual de proyección en pantalla para filmes mexicanos, un descenso manifiesto con respecto al 50% que estipulaba la ley anterior, aunque el cine mexicano, de hecho, sólo hubiera alcanzado a cubrir el 30% en sus mejores años. Este limitado tiempo en pantalla dejó a la industria nacional en evidente desventaja frente a las cinematografías extranjeras, sobre todo la estadounidense, y también dio por resultado la desarticulación de algunas productoras privadas mexicanas que se vieron en la necesidad de disminuir la realización de filmes.

A pesar de que la Ley del 92 limita la posibilidad de crear una industria fílmica auspiciada por el Estado, una industria que fomentara la producción y exhibición de películas mexicanas, uno de los cambios fundamentales que introduce es la consideración del cine como obra artística, por lo que se estipula en el Artículo 6 que toda cinta debe ser conservada, preservada y resguardada por el Estado, lo cual hace imposible mutilarla o prohibirla. En suma, esta particularidad de la Ley Federal de Cinematografía de 1992 termina con la práctica oficial de la censura estatal dado que:

> […] implícita o expresamente considera a las películas cinematográficas como bienes merecedores de protección material y jurídica por su valor cultural, es decir, que las películas son valoradas tanto porque contienen registros de hechos históricos o sociológicos o por sus cualidades estéticas, o porque son un reflejo de aspectos sociológicos dados en determinadas épocas o lugares, independientemente de que posean cualidades sobresalientes de orden técnico o artístico. (Berrueco, 2009: 67)

Así, tras la promulgación de la Ley, el cine en tanto documento y en tanto obra artística encuentra valía en la medida en que es testigo del devenir de una sociedad, lo cual supone un cambio cualitativo con respecto a la Legislación del 49 en la cual la expresión fílmica estaba supeditada principalmente a su contenido en términos ideológicos y morales: si éste se consideraba cuestionable o dudoso podía mutilarse o censurarse, situación que tras la Ley del 92 está sancionada. De esta forma, la práctica de la censura cinematográfica encuentra su fin –al menos en el ámbito legal- gracias al impedimento oficial que resulta en la imposibilidad de sugerir cortes o prohibiciones a cualquier cinta bajo el argumento de la protección integral a la obra.

El desmantelamiento de la industria mexicana de cine continuó entre 1990 y 1993 con la venta de COTSA y la liquidación de las empresas distribuidoras, entonces en quiebra, Continental de Películas, Nuevas Distribuidoras de Películas y Películas Mexicanas, así como el finiquito del Banco Cinematográfico, cuyas funciones absorbió Imcine. De tal forma, el panorama de cinematografía nacional era bastante sombrío: "Sin una industria detrás, con funcionarios de paso en el IMCINE, sin estrategias eficientes de distribución y exhibición, y compitiendo con los millonarios presupuestos de producción y promoción de las cintas *hollywoodenses*, a partir de los noventa el cine en México se convirtió en un cine del milagro, del triunfo personal, de esfuerzos aislados de cada cineasta por levantar su proyecto" (Estrada, 1998: 12).

A mediados de la década de los noventa, el sexenio de Ernesto Zedillo (1994 – 2000) continúa el afianzamiento del llamado neoliberalismo en términos económicos y políticos, a pesar del alzamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) el 1 de enero de 1994. En clara oposición a la desaparición total del modelo de Estado benefactor que daba paso a los designios del mercado como única lógica industrial, comercial y vital, desde las montañas del sureste mexicano y tras décadas de clandestinidad el EZLN apareció en el horizonte ideológico y mediático: sus demandas apuntaban hacia las necesidades insatisfechas de un México invisibilizado y acallado que nunca gozó del asistencialismo priísta, ni conocía los beneficios del libre mercado ni de las libertades civiles o políticas. En los años venideros, el EZLN, a través de la articulación de municipios autónomos y de acciones diversas en frentes también diversos, se transformaría en un importante movimiento internacional contra los estragos causados por la economía neoliberal y por la falta de voluntad política de las élites mexicanas en el poder.

El modelo neoliberal ciertamente afectó también al cine mexicano. Las reformas realizadas en el periodo presidencial de Salinas abrieron la puerta a la iniciativa privada y a los sectores empresariales, mientras que los procesos de flexibilidad productiva, característicos del capitalismo tardío, se expresaron en varios ámbitos: desde el desempleo endémico hasta las carencias y limitaciones de la seguridad social. En este contexto, la producción y comercialización de imágenes en tanto mercancías "entraña la manipulación del gusto y la opinión pública a través de, por ejemplo, el liderazgo de la moda o la saturación del

mercado" (Harvey, 1998: 317), lo cual da cuenta de cómo la industria fílmica mundial, sobre todo la *hollywoodense*, responde a estas directrices de comercialización, las cuales comienzan a impactar la producción y exhibición del cine nacional.

Los mandatos del mercado como principal factor en la producción y exhibición de películas se evidencian en que la posibilidad de hacer cine en los noventa estaba reservada para aquellas grandes productoras, como Televisa, que tenían los medios y la infraestructura para generar ganancias a partir de sus productos. Televisa impulsó en los noventa tanto películas "de calidad" -*Sin remitente* (Carlos Carrera, 1995) y *Salón México* (José Luis García Agraz, 1996), por ejemplo- como cintas más "comerciales" –*Sobrenatural* (Daniel Gruener, 1996) y *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (Sabina Berman e Isabelle Tardan, 1996)-, aunque también realizó filmes sin pretensiones artísticas, abocados al gran público juvenil, como *Una papa sin catsup* (Sergio Andrade, 1995), protagonizado por la popular cantante Gloria Trevi.

En México, tras el llamado "error de diciembre" y la consiguiente devaluación del peso se filman menos de 20 películas anuales entre los años de 1996 y 2000 (González Vargas, 2006: 284 – 285). En 1997, la Cineteca Nacional deja de depender de Gobernación para pasar a CONACULTA y frente a los boletos que ascendían hasta a 20 pesos en las nuevas cadenas de exhibición privada –la primera sala de la compañía Cinemex en la Ciudad de México, situada en el Centro Comercial Altavista, se inauguró en 1995-, las cuatro salas de cine de la Cineteca resultaban aún una opción viable para ver filmes de todas latitudes a precios más económicos.

Ante el inminente colapso industrial en materia de cine que se desarrolla en el sexenio de Zedillo, el Estado desaparece virtualmente de la producción cinematográfica, a pesar de su intento por apoyar el cine de autor y experimental al crear, en 1998, otro fideicomiso que se sumó a las opciones existentes de financiamiento cinematográfico: FOPROCINE (Fondo para la Creación Cinematográfica de Calidad).

La continua preocupación por revitalizar al cine mexicano, entonces moribundo, no solo en términos de volumen de producción sino también de calidad cinematográfica, se anticipa en 1998 con el surgimiento del denominado "nuevo cine mexicano". Ejemplo de ello es el gran éxito comercial de *Sexo,*

Pudor y Lágrimas de Antonio Serrano en 1998; dos años después, otra película cultiva la esperanza en torno a la continuada exigencia de renovación estética y narrativa en el cine nacional, al igual que sobre la posibilidad de una exhibición altamente lucrativa en México y más allá de sus fronteras, la multipremiada *Amores perros* de Alejandro González Iñárritu. Empero, cintas como éstas se focalizan en la creación de públicos distintos a los que durante los ochenta y noventa sostuvieron la industria de cine mexicano: el cine de Serrano y González Iñárritu se presenta como una opción para clases medias urbanas en términos de las temáticas que abordan, sectores muy distintos de aquéllos populares y pauperizados a los cuales se dirigió el cine *ultraviolento* y el *lépero*.

La búsqueda por construir públicos entre las clases medias ya había sido capitalizada desde inicios de los noventa con filmes ligeros de comedia centrados en la constante e infructuosa búsqueda de las mujeres urbanas -entre divorcios, separaciones y malos entendidos- por su "príncipe azul": la unión de la familia heterosexual aún es, en este momento, tema central para los relatos que cuenta el cine mexicano. Películas como *Solo con tu pareja* (Alfonso Cuarón 1991) y *Cilantro y Perejil* (Rafael Montero, 1995) inician la tendencia de construir historias que dieran cuenta de las problemáticas referidas a las relaciones interpersonales, las cuales, en cierta medida, emulan las probadas fórmulas de la comedia romántica del cine estadounidense, aunque en su versión mexicana continuaran siendo sustento de las instituciones tradicionales, como el matrimonio.

Frente a las dificultades para hacer cine en México, varios directores, que aunque jóvenes eran ya reconocidos, deciden probar suerte en Hollywood y logran realizar películas en el complejo entramado de los grandes estudios estadounidenses: Alfonso Arau filma en 1994 la producción *Un paseo por las nubes* (*A walk in the clouds*), al tiempo que Alfonso Cuarón realiza *La princesita* (*A little princess*) al año siguiente. Una suerte de fuga de cerebros cinematográficos evidencia cómo las distintas medidas estatales que reconfiguraron los territorios de la industria fílmica resultaron en la migración de algunos realizadores hacia el sistema de estudios de Estados Unidos.

A mediados de los noventa y dada la completa desaparición de las salas estatales de cine, un cambio toral en las prácticas de exhibición surge con la entrada al país de varias cadenas de cine de capital trasnacional. En febrero de

1994 comenzó la construcción de los primeros complejos de la empresa Cinemark en Aguascalientes y Monterrey, la cual también obtuvo una concesión para administrar las salas que se localizaban en Centro Nacional de las Artes de la Ciudad de México. En agosto del siguiente año las primeras salas de cine de Cinemex, otra cadena exhibidora de capital extranjero, abrieron sus puertas en el Distrito Federal, mientras que la compañía mexicana Organización Ramírez echó a andar varias salas de cine, agrupadas también en complejos, bajo el nombre de Cinépolis como una medida para hacer frente a la feroz competencia. Estas nuevas formas de exhibir y, por lo tanto, de consumir películas también se vieron impactadas con la liberalización de un género que, si bien ya se proyectaba en salas mexicanas desde los setenta, logró el estatus jurídico necesario para exhibirse de manera abierta: la pornografía. En suma:

> […] comenzó a generalizarse la división en salas pequeñas de los grandes palacios cinematográficos para tener una mayor oferta de películas y, por consiguiente, mayor público potencial. El levantamiento de las restricciones legales que controlaban la exhibición de la pornografía dura hizo que este género se popularizara, al grado de que, según la hoy extinta revista Dicine, el 25% de las películas estrenadas en 1995 eran pornográficas. (Estrada, 1998: 17).

En la esfera de lo político, mientras se preparaban las elecciones presidenciales de 2000, se hizo presente en el ámbito público el impacto de los medios masivos de comunicación, así como del mercado, en la conformación no sólo de modas de consumo y tendencias de producción referidas al cine, sino también relativas a la creación y promoción de candidatos políticos. La expectativa de que un gobierno de oposición pudiera ascender al poder federal, por primera vez en setenta años de regímenes priístas, se aderezó con la escenificación mediática que supusieron las campañas políticas conducentes al proceso electoral:

> Un poco de tecnología, ciertos saberes de la ciencia aplicada -encuestas, pruebas con "grupos focales"-, mucho de la intuición del show business, una dosis muy alta de "sentido estético" y todo lo que es común en las telenovelas y los videoclips. De todo esto se están valiendo los candidatos a la Presidencia de la República [Cuauhtémoc Cárdenas por el PRD, Vicente Fox por el PAN y Francisco Labastida por el PRI] para llegar, con más efectividad, al electorado. Son los tiempos de la democracia convertida en espectáculo. O más todavía: el juego democrático en el corazón de la sociedad del espectáculo: donde todo es visto como mercancía en aras de construir la imagen de quienes aspiran a dirigir al país. (Aguirre, Alberto y Alberto Najar. "Los publicistas: nuevos fabricantes de votos", en *La Jornada Semanal*, 13 de febrero de 2000)

La gran cobertura e influencia en la opinión pública de medios de comunicación como la televisión y el Internet, este último entonces todavía en ciernes, serían

piedra de toque para la futura aparición de escándalos políticos diversos, implementados como otra arma más contra los adversarios políticos en la lucha por el poder, escándalos de los cuales se valdrían políticos y partidos de todas las adscripciones ideológicas.

A inicios del sexenio del panista Vicente Fox (2000 – 2006), cuya elección como presidente de México se considera por muchos la culminación de la larga y sinuosa transición mexicana del autoritarismo hacia la democracia (o siendo más cautos, el arribo de la alternancia en el poder), se crea un fideicomiso más, el Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (FIDECINE). Si bien la Ley de 1992 no contempló un entramado industrial que apoyara la producción de cine desde el Estado, sí considera, en sus reformas de 1999, la creación del fideicomiso mencionado como una medida para incidir en la realización de cintas. Esta medida gubernamental se implementa para apoyar la producción fílmica comercial desde el Estado y acercarlo así a la industria cinematográfica que, poco a poco, consolida su monopolio tanto de producción como de distribución y exhibición en manos privadas. El mercado de libre empresa, y la competencia que implica, se convierten en otro importante actor de la industria cinematográfica, al igual que del consumo y de la demanda de cine: a inicios de la década del 2000, éste se vuelve una mercancía valiosa.

De esta forma y a pesar de los limitados apoyos del Estado, a partir de 2001 el cine mexicano experimenta un crecimiento sostenido, sobrepasando el límite crítico de 20 películas por año, ello gracias a distintas modalidades de realización -las coproducciones, por ejemplo- y de exhibición: filmes mexicanos como *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, 2001) y *El crimen del padre Amaro* (Carlos Carrera, 2002) recurrieron a la conjunción de financiamiento privado, público, nacional y extranjero para realizarse, al igual que a empresas estadounidenses de distribución como 20th Century Fox y Columbia Pictures (respectivamente) para poder proyectarse en cines en México y de otras ciudades del mundo. Mientras se afianza el monopolio de exhibición nacional con la consolidación de tres empresas privadas -Cinemark, Cinemex y Cinépolis- la comercialización de grandes producciones nacionales también encuentra formas ventajosas de entrar en estos amplios circuitos que controla principalmente el capital extranjero e incluso de salir del mercado mexicano.

En 2002 la Secretaría de Gobernación expide los Criterios para la Clasificación Cinematográfica que instan la transparencia en el trabajo de la supervisión y dotan de parámetros a los supervisores para realizar su trabajo de manera más objetiva. Dos de los criterios centrales son, por un lado, el respeto a la libertad de expresión y, por el otro, la defensa de los derechos humanos, directrices que se consideran contrarias a la práctica de la censura y que guían la lectura de los supervisores sobre el contenido de las cintas en función a una labor fundamental: la de la clasificación de películas. A pesar de que también existen criterios referidos al tipo de lenguaje que se emplea en una película, y al número y tipo de escenas de violencia y sexo, en términos de cuán explícitos son, tales criterios también estipulan la imposibilidad de censura en la medida en la que están concebidos para determinar el tipo de audiencia, en términos de edad, que es susceptible de comprender una película dada como un todo.

Los retos de la industria fílmica mexicana a inicios del nuevo milenio se siguen articulando en torno a problemáticas tan añejas como la distribución y exhibición de películas, la proveniencia, estatal o privada, del financiamiento y los recursos para realizarlas, así como los marcos de ley que hacen posible el funcionamiento del complejo entramado que va de la producción a la proyección de películas. De tal suerte, lo legal y lo económico parecieran ser cuestiones centrales a resolver para darle nuevos y duraderos bríos al cine mexicano, bríos que ciertamente aún estarán mediados, como lo estuvieron en décadas pasadas, por las formas concretas en que se ejerce el poder, desde arriba y en las bases, y por los distintos avatares del sistema político mexicano que suponen el horizonte ineludible en que se realizan y consumen películas:

> El cine mexicano se asoma al futuro inmediato con muletas poco firmes. Es un hecho la capacidad de convocatoria de algunas películas locales, que pueden acarrear a tres millones de espectadores (Sexo, pudor y lágrimas, Amores perros, Y tu mamá también), y la exhibición se amplía en calidad y cantidad de tal manera que ya son normales los estrenos estadounidenses con 250 copias para todo el país, mientras la Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía organiza un Seminario Internacional sobre Criterios de Clasificación Cinematográfica para terminar de enterrar una censura que, durante décadas, atentó impunemente contra los más elementales derechos del cineasta y el espectador. ¿Vamos bien? No. Al cine del gobierno el gobierno mismo le retrasa el capital para financiar sus películas, y le da 70 millones de pesos que se agotan en un mes y en menos de diez películas, todo ello en lo que es ya una cruel agonía de ese invento burocrático: el funcionario cineasta, el cine a tono y capricho del político en turno. (García, 2002: 96)

CAPÍTULO 3
HACIA UNA ETNOGRAFÍA DE LA SUPERVISIÓN CINEMATOGRÁFICA CONTEMPORÁNEA

El presente capítulo versa sobre el diseño y los hallazgos del trabajo de campo realizado para esta investigación con la finalidad, inicialmente, de reconstruir los discursos alrededor de los fenómenos de la censura y el escándalo en el ámbito del cine mexicano, reconstrucción que posteriormente me condujo a escribir una etnografía de la supervisión cinematográfica contemporánea. Tras la ardua labor de recabar información documental, descubrí que existía una perspectiva de explicación para ambos fenómenos que debía ser abordada: aquélla de las lógicas significativas y de la mecánica de implementación relativas a la supervisión de películas. La decisión de observar de cerca dicho proceso de supervisión y de realizar entrevistas con supervisores y supervisoras me permitió explorar el nudo problemático tras los argumentos de la censura y el escándalo, nudo presente a lo largo de todo este trabajo y hacia el cual apuntan los materiales de archivo y hemerográficos recabados: la forma en que se crean lecturas privilegiadas de películas desde diversas prácticas y discursos.

Este capítulo entonces está estructurado en cinco apartados: el primero presenta los supuestos generales desde los que partió el trabajo de campo, sus objetivos, limitaciones y justificación; el segundo apartado describe el trabajo de campo que realicé en el Archivo de la Dirección de Cinematografía entre marzo de 2009 y marzo de 2011 y delinea los hallazgos producto de dicho trabajo; el tercero presenta las directrices y obstáculos de la indagación hemerográfica, al tiempo que discute el carácter del lenguaje periodístico y la especificidad de la crítica de cine; el cuarto constituye propiamente la etnografía de la supervisión cinematográfica contemporánea que propongo; y, finalmente, el quinto apartado, una suerte de epílogo al trabajo de campo, aborda de manera breve las nuevas formas que adquieren la censura fílmica y el escándalo mediático a propósito del documental mexicano *Presunto Culpable*. [1]

[1] Este documental mexicano de Geoffrey Smith y Roberto Hernández desató un escándalo mediático sin precedentes durante marzo de 2011 dada la pretendida censura oficial de la que fue objeto. Debido a que, como parte del trabajo de campo que realicé, estuve presente en el proceso de supervisión de *Presunto Culpable* en la Dirección de Cinematografía, me pareció necesario incluir una reflexión sobre los avatares de exhibición de esta cinta.

3.1 SUPUESTOS GENERALES DEL TRABAJO DE CAMPO

La reconstrucción de los discursos de la censura y el escándalo semeja encontrar y poner en su lugar innumerables piezas de un rompecabezas por necesidad incompleto; un rompecabezas que al conformarse en una temporalidad amplia -de 1968 a 2002, y que toma 1950 como punto de partida para los antecedentes- se convierte en un enrevesado laberinto de acontecimientos, fechas y nombres cuyas lagunas son difíciles de salvar. La vocación ocultadora de la censura oficial y la problemática caracterización del escándalo mediático dan cuenta de la limitación fundamental en esta investigación: aquélla de lidiar con datos fragmentarios, provenientes de fuentes heterogéneas. Una reconstrucción en este tenor podría abarcar desde la información contenida en las diversas investigaciones publicadas sobre cine mexicano, pasando por todo tipo de documentos de instituciones públicas y privadas dedicadas a la legislación, gestión, producción, distribución y exhibición fílmicas, hasta las notas periodísticas, reportajes y entrevistas en la prensa escrita que se han abocado, durante décadas, a seguir el quehacer de la industria cinematográfica, sin olvidar la importante tradición de crítica de cine que México ha cultivado desde la aparición de éste a finales del siglo XIX.

Frente a este panorama, se delimitó el trabajo de campo a tres acervos: el Archivo de la Dirección de Cinematografía, que pertenece a la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (conocida simplemente como RTC y dependiente de la Secretaría de Gobernación), la Hemeroteca Nacional de México, parte de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y la Hemeroteca de la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (SHCP). La exploración de estos tres acervos resultó compleja: la del Archivo de Cinematografía, dadas sus características propias y la situación en que se encuentra, y la de las hemerotecas debido a la enorme magnitud del material disponible. Para enfrentar la imposibilidad de seguimiento exhaustivo en un universo tan amplio, el trabajo en los tres acervos se centró en un *corpus* de 32 cintas mexicanas de ficción, incluidas algunas coproducciones, películas que se presentan cronológicamente, de acuerdo con su año de producción, en la Tabla 1.

Las películas que integran este *corpus* resultan una enumeración de presuntos casos de censura y escándalo de acuerdo con referencias halladas en varios textos fundamentales: *Nuevo cine mexicano* (1997) de Gustavo García y José Felipe Coria, la *Breve Historia del Cine Mexicano* (1998) de Emilio García Riera y *La disolvencia del cine mexicano* (1991), *La eficacia del cine mexicano* (1994), *La fugacidad del cine mexicano* (2001), *La grandeza del cine mexicano* (2004) y *La herética del cine mexicano* (2006), estos cinco últimos de Jorge Ayala Blanco. Dicha lista de cintas, presumiblemente emblemáticas para la censura y el escándalo fílmicos en México durante la segunda mitad del siglo XX y el inicio del nuevo milenio, también se articula en función de la temática y autoría de las mismas.

Efectivamente: tópicos como la pobreza, la marginación, la violencia, la sexualidad, la religión católica; representaciones de diversas instituciones, desde la familia y la presidencia hasta las corporaciones policíacas y el clero, así como recuentos alternativos sobre episodios o personajes de la historia nacional encuentran cabida en las películas del *corpus*, al tiempo que éste incluye filmes de realizadores reconocidos por sus pares y por la crítica nacional e internacional en tanto autores medulares a lo largo de varios momentos de la cinematografía mexicana, desde la Época de Oro y el cine experimental de los años sesenta y setenta, hasta llegar al periodo del llamado Nuevo Cine Mexicano a finales de los ochenta y principios de los noventa, como son: Luis Buñuel, Emilio *Indio* Fernández, Roberto Gavaldón, Julio Bracho, Alejandro Jodorowsky, Rubén Gámez, Jorge Fons, Arturo Ripstein, Jaime Humberto Hermosillo, Alfonso Cuarón y Carlos Carrera. De igual forma, las películas seleccionadas también ilustran una parcela de la cinematografía que, aunque no reconocida como “gran cine” en términos de su hechura o de la temática que aborda, encuentra un importante nicho de seguidores en distintas latitudes: *el cine de culto*. Filmes como *Intrépidos punks* y *La venganza de los punks* gozan de la estima y veneración de un público selecto que encuentra en ellos verdaderas joyas del *kitsch* por su humor involuntario, su estética bizarra y sus excesos en todo sentido.

Película	Año de producción	Director	País (es)
1. *Los Olvidados*	1950	Luis Buñuel	México
2. *El impostor*	1956	Emilio *Indio* Fernández	México
3. *El brazo fuerte*	1958	Giovanni Korporaal	México
4. *Nazarín*	1958	Luis Buñuel	México
5. *La Sombra del Caudillo*	1960	Julio Bracho	México
6. *Viridiana*	1961	Luis Buñuel	España/México
7. *Rosa Blanca*	1961	Roberto Gavaldón	México
8. *La fórmula secreta* (*Coca cola en la sangre*)	1965	Rubén Gámez	México
9. *El juicio de Arcadio*	1965	Carlos Enrique Taboada	México
10. *Fando y Lis*	1967	Alejandro Jodorowsky	México
11. *El Topo*	1970	Alejandro Jodorowsky	México
12. *La Montaña Sagrada*	1973	Alejandro Jodorowsky	México/Estados Unidos
13. *Derrota*	1973	Carlos González Morantes	México
14. *Nuevo Mundo*	1976	Gabriel Retes	México
15. *Las apariencias engañan*	1977	Jaime Humberto Hermosillo	México
16. *La Viuda Negra*	1977	Arturo Ripstein	México
17. *Deseos* (*Al filo del agua*)	1977	Rafael Corkidi	México
18. *Los hijos de Sánchez*	1979	Hall Bartlett	Estados Unidos/México
19. *Intrépidos punks*	1980	Francisco Guerrero	México
20. *Masacre en el Río Tula*	1985	Ismael Rodríguez Jr.	México
21. *El secuestro de un policía* (*El secuestro de Camarena*)	1986	Alfredo B. Crevenna	México
22. *La venganza de los punks*	1987	Damián Acosta	México
23. *Intriga contra México* (*¿Nos traicionará el presidente?*)	1987	Fernando Pérez Gavilán	México
***24. Comando marino* (*Ellas también son héroes*)**	1988	René Cardona III	México
***25. El Fiscal de Hierro* (*Ejecutor implacable*)**	1988	Damián Acosta	México
26. *Rojo amanecer*	1989	Jorge Fons	México
27. *Santa Sangre*	1989	Alejandro Jodorowsky	México/Italia
28. *La ley de Herodes*	1999	Luis Estrada	México
29. *Y tu mamá también*	2001	Alfonso Cuarón	México
30. *El crimen del padre Amaro*	2002	Carlos Carrera	México/España/Argentina/Francia
31. *La virgen de la lujuria*	2002	Arturo Ripstein	España/México/Portugal
32. *Japón*	2002	Carlos Reygadas	México/Alemania/Holanda/España

Tabla 1. Películas del *corpus* [2]

Es importante señalar la razón del *impasse* de 10 años –entre 1989 y 1999- en la temporalidad que abarcan las cintas del *corpus*. A partir de 1990, la industria cinematográfica en México comenzó un declive paulatino en el número total de cintas realizadas al año hasta desplomarse por completo en 1997 y llegar al punto más bajo de producción desde los años cincuenta: 13 películas (García Riera, 1998: 388), desplome del cual la producción fílmica mexicana comenzará a recuperarse poco a poco a partir de 2002, año en que se

[2] La ficha técnica para cada película en el *corpus* pueden encontrarse en la Filmografía de este trabajo.

produjeron 24 cintas (González Vargas, 2006: 286). De aquí se explica que los casos de censura y escándalo, al menos en la literatura revisada, hayan sido casi inexistentes en la década de los noventa dado el estancamiento de la industria de cine y el consiguiente constreñimiento en la exhibición comercial de películas mexicanas.

Finalmente, una consideración interpretativa de las cintas del *corpus* en su conjunto apunta a que desde distintos horizontes narrativos, estéticos, ideológicos y morales -e incluso a partir de la lectura privilegiada de varios actores clave- éstas representan y discuten la cuestión de la alteridad a través de los personajes y relatos que abordan, al igual que de los tratamientos de ambos que llevan a la pantalla grande. En un intento inicial de categorización, tres grandes tipos de representación de la alteridad se pueden construir atendiendo a los filmes del *corpus*: la otra historia, la otra fe y, finalmente, la otra naturaleza.

La primera categoría –*la otra historia*- incluye películas en cuyo tratamiento narrativo se presentan argumentos que critican el ejercicio autoritario del poder político, la actuación y valores de instituciones formales e informales constituyentes del sistema político mexicano como el cacicazgo, el presidencialismo y la sucesión presidencial, el ejército, la marina y la policía, los sindicatos, los partidos políticos, al igual que recuentos de la historia desde otra perspectiva distinta a la oficial. Ejemplo de cintas en esta categoría son: *El impostor*, *El brazo fuerte*, *La Sombra del Caudillo*, *Rosa Blanca*, *Derrota*, *Intriga contra México*, *Comando marino*, *Rojo amanecer* y *La ley de Herodes*. La segunda categoría –que he denominado *la otra fe*- supone cuestionamientos referidos a las instituciones, creencias, valores y prácticas del Catolicismo, religión profesada por la gran mayoría de habitantes en México y se ejemplifica en filmes como *Nazarín*, *Viridiana*, *La Viuda Negra* y *El crimen del padre Amaro*. Por último, *la otra naturaleza*, tercera categoría propuesta, aglutina representaciones de los otros a través de la construcción de personajes entendidos, siguiendo a Michel Foucault (2001), como *anormales*, seres cuya forma de vida escapa a la normalidad y, por lo tanto, son objeto de vigilancia, corrección y castigo desde el poder hegemónico: travestidos, homosexuales, personas de identidad transexual, transgénero y/o con capacidades diferentes, prostitutas, enfermos/as, pobres, vagabundos/as, locos/as, herejes y místico/as,

delincuentes y pandilleros/as, drogadictos/as y narcotraficantes; incluso sectores poblacionales definidos generacionalmente -niños/as, adolescentes y adultos mayores- son también sujetos de normalización desde la perspectiva foucaultiana. Filmes que dan cuenta de la vida y milagros de estos otros son: *Los Olvidados*, *Fando y Lis*, *Los hijos de Sánchez*, *Intrépidos punks*, *La venganza de los punks*, *El Fiscal de Hierro, Santa Sangre*, *Y tu mamá también* y *Japón.*

Resulta interesante que varias cintas del *corpus* –*La fórmula secreta*, *El juicio de Arcadio*, *El Topo*, *La Montaña Sagrada*, *Nuevo Mundo*, *Deseos*, *Las apariencias engañan*, *Masacre en el Río Tula*, *El secuestro de un policía* y *La virgen de la lujuria*- encuentren cabida, debido a las temáticas que abordan, en más de una categoría, por lo que es posible construir intersecciones entre las tres categorías, como se muestra en la Imagen 1. Es importante apuntar hacia una última consideración interpretativa referente a las películas del *corpus*: en su totalidad, éstas suponen tratamientos de las relaciones de poder y abordajes sobre éste que ilustran, desde múltiples puntos de vista y contextos, cómo ha operado y opera su ejercicio en México, a niveles macro y micro, hegemónico y no, cara a cara, desde arriba y en las bases.

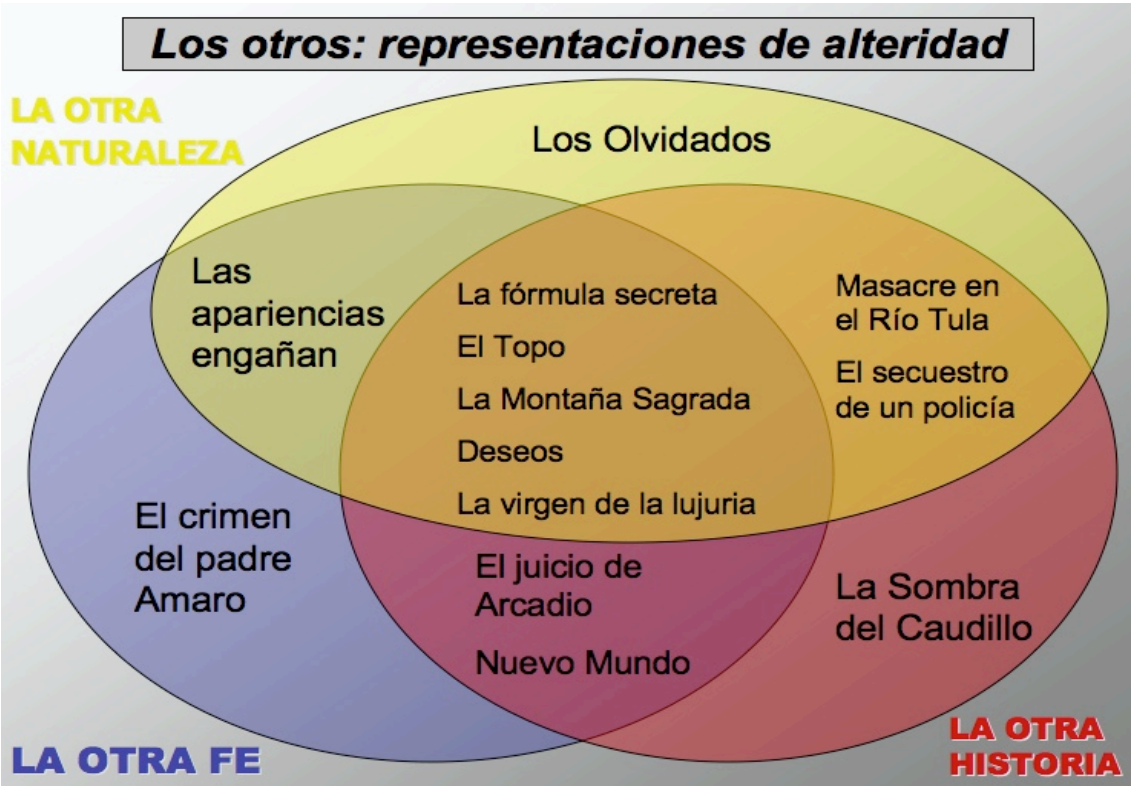


Imagen 1. Los otros: representaciones de alteridad

Así, la primera intención que guió el trabajo de campo en los tres acervos fue rastrear el devenir de las películas del *corpus* antes y después de ser estrenadas comercialmente en México; ello con la finalidad central de exponer una suerte de historia sobre las circunstancias del paso de las cintas por la Dirección de Cinematografía en busca de ser supervisadas y clasificadas y su posterior recepción crítica en la prensa escrita una vez exhibidas en cartelera comercial.

La clasificación de películas, que se realiza a través del proceso de supervisión, en ocasiones sinuoso y tardado, es un requisito indispensable para su explotación comercial en México y para la participación de cualquier filme en festivales, retrospectivas y muestras en el país y el extranjero. De esta forma, el trabajo de campo permitió descubrir algunos de los avatares legales y burocráticos e incluso de producción y exhibición de las películas en el *corpus* y, para algunos casos, develar un accidentado trayecto desde el guión escrito hasta la *première*, a veces tardía, en salas de cine.

La segunda intención del trabajo de campo fue verificar –en la medida de lo posible- la ocurrencia empírica de la censura y el escándalo, es decir, sustentar o refutar la pretensión de que las películas del *corpus* efectivamente fueron objeto de censura oficial y/o pretexto de escándalo mediático a través de evidencia proveniente de información documental y/o hemerográfica. En este sentido, delimitar la investigación a textos existentes y localizables, aunque de diversa proveniencia, función y estilo, permite trascender el rumor, el chisme y la leyenda urbana, presencias constantes cuando se hace referencia tanto a la censura como al escándalo en diversos estudios sobre cine mexicano, y así circunscribir los discursos sobre estos fenómenos a lo que de ellos ha quedado asentado por escrito.

Si bien es probable que muchos casos de auténtica censura oficial, por la naturaleza misma de esta práctica, se desataran a partir de la utilización de medios de los cuales no se preservó registro alguno -conversaciones telefónicas, correspondencia privada (secreta incluso), encuentros cara a cara- el trabajo de campo permitió descubrir pistas textuales para reconstruir las aristas de dicha práctica a partir de escritos de toda índole que hacen referencia a la censura en sus distintas modalidades y se han conservado en los acervos. De tal forma, la dimensión oculta de este fenómeno, los entretelones de la censura que por su

propia dinámica no dejaron huella, resulta inaccesible e inverificable, por lo que lógicamente no se contempla para el presente estudio.

Por otro lado, aunque en el mismo tenor, las dinámicas, discursos y actores que detonan, en última instancia, el escándalo también pueden ser objeto de invisibilización. Éste, en tanto palabra de uso frecuente en la prensa e ingrediente constitutivo del imaginario social, resulta difícil de operacionalizar cuando se transforma en un objeto de estudio: ¿cómo observarlo, describirlo y analizarlo? El hecho de que algún sector o actor social movilice los recursos de que dispone para expresar su malestar o descontento frente a su particular lectura del contenido de una película -a través de manifestaciones públicas, de mayor o menor envergadura, frente a salas de cine o instituciones cinematográficas o mediante campañas de desprestigio de boca en boca- no necesariamente implica que se haya suscitado un caso de escándalo como lo entiendo en esta investigación. Sólo si se reporta en alguna fuente escrita un intercambio de pronunciamientos –algo así como una guerra de declaraciones casi siempre públicas- mantenido y reiterado durante cierto tiempo entre dos o más actores a partir de una disputa con respecto a la interpretación de un filme o a partir de alegatos sobre su presunta (o real) censura oficial se considera como caso de escándalo mediático. De esta forma se busca asentar un fenómeno inherentemente ubicuo y evasivo, y escapar así al mero recuento de mitos que se han creado en torno al escándalo en el cine mexicano.

A pesar de las acotaciones que se señalan en los párrafos anteriores, una forma de indagar, aunque de manera tangencial, en tal horizonte perdido, intencionalmente o no, de la censura y el escándalo consistió en realizar entrevistas a profundidad a varios funcionarios cinematográficos, cuya utilidad, de inicio, fue cubrir ciertas lagunas documentales en el devenir de los casos revisados para reconstruir sus discursos. Posteriormente, dichas entrevistas convergieron, junto con la observación del proceso contemporáneo de supervisión cinematográfica, en los insumos necesarios de una etnografía de éste, la cual se presenta al final del presente capítulo. Los recuentos de estos informantes clave sobre su labor como directivos o supervisores en la Dirección de Cinematografía resultó útil no sólo para paliar los vacíos y faltantes sobre algunos casos de presunta censura y escándalo, sino que también reveló parte de los mecanismos de ambos fenómenos –así como de la dinámica de la

clasificación de películas- que no aparecen explícitamente en las indagaciones documental y hemerográfica.

En suma, el objetivo del trabajo de campo fue revisar materiales textuales diversos, preservados en los tres acervos consultados, a propósito de las películas del *corpus* para descartar así los casos en que no se encontraron elementos suficientes que apuntaran hacia la ocurrencia de la censura oficial y/o del escándalo mediático, tal como se entienden en esta investigación, materiales que, posteriormente, se reconstruyeron en tanto discursos a propósito de ambos fenómenos. De lo anterior se deriva que a continuación se expongan las particularidades y hallazgos del trabajo de campo en los acervos, los criterios bajo los cuales se realizó la búsqueda y selección de los materiales documentales y hemerográficos, la comparación entre los materiales textuales mencionados, los detalles de la observación y las entrevistas y, finalmente, se presente una etnografía de la supervisión cinematográfica en México.

3.2 SOBRE EL ARCHIVO DE LA DIRECCIÓN DE CINEMATOGRAFÍA, EL TRABAJO Y LOS HALLAZGOS EN ÉSTE

El Archivo de la Dirección de Cinematografía de RTC resguarda más de 35 mil expedientes de filmes de todo género y procedencia, de los cuales cerca de 7 mil corresponden a largometrajes mexicanos; la mayor parte de los documentos que alberga este acervo abarca un periodo que va de los años cuarenta hasta nuestros días, ello debido a que el Departamento de Supervisión Cinematográfica se instituyó el 1 de abril de 1941 y a que el primer Reglamento de Supervisión Cinematográfica data de 1942 (Berrueco García, 2009: 28). Este archivo, que no está abierto al público, es poco frecuentado por académicos para hacer trabajo de investigación en él, a pesar de que la información que contiene supone la memoria histórica del tránsito por la Dirección de toda película, nacional o extranjera, exhibida en salas mexicanas. De acuerdo con uno de mis informantes, desde 2003 que llegó a laborar en el archivo, sólo hemos hecho consultas en este archivo tres personas, por lo que agrega: “ni saben que existimos”.

Como sucede en México con una gran mayoría de los documentos de dependencias y entidades de gobierno, salvo aquéllos clasificados como *reservados* por razones de interés público o *confidenciales*, estos últimos correspondientes a datos personales (López Ayllón, 2009: 18), a partir de la

entrada en vigor de la Ley Federal de Transparencia y Acceso a la Información Pública Gubernamental el 12 de junio de 2002, los expedientes en este archivo pueden solicitarse al Instituto Federal de Acceso a la Información (IFAI) para revisión. Así, el Archivo de Cinematografía de RTC está obligado por ley a proporcionar al IFAI los documentos oficiales que le soliciten ciudadanos a título personal y todo tipo de organizaciones, sin necesidad de que sea debido a un interés jurídico específico o de que se justifiquen las razones de la consulta.

El derecho al acceso a la información gubernamental, sustentado en el principio de publicidad de la misma, encuentra obstáculos importantes dado el estado en que se encuentran numerosos acervos, como es el caso del Archivo de Cinematografía. Los procesos de gestión documental contemporáneos se enfrentan a los estragos que han causado décadas de una visión patrimonialista de la documentación (López Ayllón, 2009: 30): la discrecionalidad y opacidad en la organización y el uso de la información, las omisiones en la conservación y preservación de ésta y la apropiación privada –el saqueo incluso- de documentos públicos de archivos gubernamentales han dado por resultado incontables carencias y faltantes en los materiales de que disponen tales acervos. En este sentido, la situación del Archivo de Cinematografía de RTC ejemplifica la necesidad de gestionar acervos confiables y sistematizados a partir de la reciente transformación institucional en el estatus de la información pública, lo anterior no sólo para que en ellos se faciliten las labores de investigación académica, sino también porque tales acervos son relevantes en la medida en que configuran un panorama histórico de las instituciones a las que pertenecen y suponen una ventana actual a sus procederes administrativos y burocráticos.

Localizado hoy día en el sótano del edificio de RTC en la calle Roma de la Colonia Juárez en la Ciudad de México, el Archivo de Cinematografía consta de alteros de cajas y filas de archiveros que contienen un sinnúmero de documentos, organizados éstos por película en expedientes, es decir, en *folders* cuyo contenido resulta variopinto. El reducido espacio en que se encuentra, al igual que la falta de luz y ventilación adecuadas, da la impresión de abandono y desinterés, a pesar de que en tiempos recientes se está realizando el esfuerzo por sistematizar y clasificar la gran diversidad de documentos en su haber.

A partir del catálogo de los expedientes en el archivo, una enumeración de los mismos en que se enlista el nombre de la película junto al número de

expediente correspondiente, me fueron proporcionados 30 *folders* de las películas del *corpus* para una revisión *in situ* en el vestíbulo de la Dirección de Cinematografía. En el entendido de que no solicité al IFAI ninguno de estos expedientes (la gran magnitud en el número de los documentos a revisar era directamente proporcional al tiempo que el IFAI se demoraría para dar respuesta a mi solicitud y hacerme llegar el material), los encargados del archivo, a quienes acudí personalmente, me pidieron que no sacara copias fotostáticas de los documentos, ni que los reprodujera por cualquier otro medio (escáner o cámara fotográfica) y que éstos no salieran de las instalaciones de RTC, por lo que me embarqué en una suerte de labor paleográfica en la que, emulando a los amanuenses y escribanos de la antigüedad, transcribí a mano gran parte del contenido de los documentos.

Aunque dicha labor resultó tediosa y desesperante, haber realizado una pesquisa de esta extensión mediante el IFAI hubiera despersonalizado el trabajo de campo, al tiempo que hubiera impedido la ocurrencia de otro tipo de hallazgos: las horas que pasé en la recepción de la Dirección de Cinematografía leyendo y transcribiendo expedientes me permitió ver algunas de las dinámicas diarias de esta institución con respecto a la supervisión de películas y también entablar relación con varias personas que ahí trabajan, personas que devinieron en informantes centrales para la investigación.

Esta travesía por el contenido de los expedientes también se vio beneficiada gracias a su lectura *in situ*: descubrir su compleja riqueza y enfrentarse a las lagunas de lo que hospedan sólo fue posible teniéndolos físicamente en las manos, tal como están integrados, sin la mediación del IFAI que podría suponer la labor de ordenar los materiales que entrega para satisfacer las solicitudes que recibe. En este sentido, mi primera sorpresa al revisar los expedientes de las cintas del *corpus* fue que la información que incorporan es extremadamente heterogénea y se encuentra totalmente desorganizada, además de que varía en cantidad, calidad y tipo de documentos. Éstos están parcialmente foliados o carecen por completo de folios, al tiempo que no existen carátulas con el número de fojas en cada expediente o referencia alguna de lo que debieran contener, situación que impide citar adecuadamente los documentos en este archivo. Otra anomalía en el acervo es que para algunos expedientes se han incorporado copias fotostáticas de los originales de varios o

todos los documentos además de éstos mismos, lo cual contribuye a que el trabajo de revisar el material suponga hacer una especie de inventario para determinar qué papeles en realidad son duplicados de otros. Así mismo, expedientes íntegros -como el de *Rosa Blanca* [3] y el de *La fórmula secreta*- están extraviados, lo que explican mis informantes aludiendo al incendio de la Cineteca Nacional el 24 de marzo de 1982 (García Riera, 1998: 306), siniestro que consumió parte del acervo documental de la Dirección de Cinematografía que entonces compartía instalaciones en Churubusco y Tlaplan con la antigua Cineteca. La evidencia del fuego aún se puede observar en algunos documentos del Archivo de Cinematografía cuyos bordes están quemados o ennegrecidos.

En la gran mayoría de los expedientes revisados, los documentos incluidos semejan una madeja de papeles imposible de desentrañar, sobre todo para el largo periodo que va desde 1950 hasta 1992. A partir de 1993, tal vez por la promulgación de la Ley Federal de Cinematografía el 29 de diciembre de 1992, la cual enfatiza la necesidad de rescatar y preservar la totalidad de la producción fílmica mexicana (Berrueco García, 2009:49), se aprecia un cambio cualitativo en la selección y organización de la información de los expedientes, cambio que tampoco significa una sistematización integral de la misma pero que apunta hacia un intento de regulación archivística. Un expediente promedio incluye material como correspondencia oficial entre la Dirección de Cinematografía y otras instancias de gobierno e instituciones privadas (casas productoras y empresas distribuidoras en su mayoría) y documentos administrativos internos (oficios relativos a todo tipo de asuntos). Empero, existen algunos expedientes que contienen materiales más heterodoxos en términos de su tipo y carácter: hojas escritas a mano o a máquina -sin membretes, firmas, ni fechas- con notas o reflexiones anónimas en torno a cintas particulares (de hecho, también varios de los documentos oficiales incluyen anotaciones variopintas al calce); contratos legales en distintas materias e incluso seguimientos periodísticos en México y el extranjero de algunas películas.

Dada la disparidad de los materiales hallados en los expedientes consultados, aunque a veces fueran de utilidad y siempre resultaran curiosos, el

[3] El expediente de *Rosa Blanca* se encuentra en el Fondo Gobernación, Sección Investigaciones Políticas y Sociales del Archivo General de la Nación (Magdaleno C., 2012).

trabajo de campo en el Archivo de Cinematografía, al igual que la posterior reconstrucción de los discursos de la censura y el escándalo, se concentró en dos tipos de documentos oficiales, torales en esta investigación: las Autorizaciones para Exhibición Comercial y los Informes de Supervisión, también conocidos como dictámenes.

Por un lado, la Autorización para Exhibición Comercial permite saber la fecha exacta en que una cinta, tras el proceso de supervisión, recibió el permiso oficial para ser estrenada en salas comerciales de cine, al igual que su clasificación final; este dato, junto con la fecha de la solicitud de supervisión de la productora o distribuidora incumbentes (documento también preservado en el expediente de algunos filmes del *corpus*) ayuda a determinar una línea del tiempo entre el arribo de una película a la Dirección y su estreno en cartelera, el cual fue consultado primero en The Internet Movie Data Base (IMDb) y verificado posteriormente en la indagación hemerográfica, como se explicará en el siguiente apartado. Así fue posible construir argumentos, sustentados mediante otros indicios descubiertos en los mismos expedientes, en torno a si una película del *corpus* estuvo efectivamente *enlatada* –eufemismo utilizado para denominar a la censura total de una cinta desde el Estado- o si el proceso mismo para obtener la autorización devino en un *impasse* burocrático o de otro tipo que no puede equipararse propiamente a dicha censura oficial.

Como se observa en la Tabla 2 y en la Gráfica 1, el lapso que transcurre desde que un filme ya posproducido es presentado en la Dirección de Cinematografía para ser supervisado y clasificado hasta que finalmente se exhibe de manera comercial en salas de cine es en extremo variado. Resulta importante recalcar que la presencia del ejercicio de la censura oficial o *enlatamiento* –e, inversamente, su ausencia- no es la única causa determinante para explicar la tardanza o presteza en este proceso. Diversos factores externos a los procederes de la Dirección de Cinematografía influyen en ello, como son: el tiempo que una casa productora o empresa distribuidora se toma en llevar una película terminada a la Dirección, así como el tiempo que emplea –previa y/o posteriormente al arribo del filme a ésta- en negociar las condiciones de su explotación comercial; el tiempo que se dedique, por un lado, a la promoción de la cinta a través de distintos medios de comunicación antes de su estreno y, por el otro, a la realización de cortes, a veces sugeridos por la Dirección (posibilidad

existente antes de la entrada en vigor de la Ley Federal de Cinematografía de 1992) en cada uno de los rollos de todas las copias de un filme a proyectarse en salas, lo que supone la factura de una nueva edición de éste que, en muchos de los casos del *corpus*, condiciona de hecho el estreno comercial de una película; la posibilidad de obtener una reclasificación, es decir, de que una casa productora o empresa distribuidora voluntariamente someta una cinta ya clasificada a una segunda supervisión para modificar la primera clasificación recibida con la finalidad, generalmente, de que ésta baje y así permita a la película tener una mayor audiencia; y, por último, la fecha de vigencia de la Autorización para Exhibición Comercial (24 meses a partir de su expedición): al vencer ésta, dado que es requisito indispensable de exhibición en salas (e incluso en televisión), es necesario realizar otro proceso de supervisión, conocido como resupervisión, para renovarla.

De igual forma, en el periodo que transcurre entre la expedición de la autorización y la fecha de estreno comercial en México impactan otros factores, como la selección del país en el cual llevar a cabo el estreno comercial de una cinta, ello debido a que, en ocasiones y no sólo para el caso de las coproducciones del *corpus*, compromisos diversos adquiridos por directores, productores y distribuidores obligan a que un filme se exhiba en el extranjero antes de hacerlo en el país, así como el hecho de que muchas cintas primero fueron proyectadas en el restringido circuito de festivales, retrospectivas y muestras, dentro y fuera del territorio nacional, antes de que lograran ser distribuidas y exhibidas en las pantallas comerciales mexicanas. Si bien estas consideraciones temporales -halladas en otros documentos de los expedientes revisados para varios casos del *corpus*- dan cuenta de los pormenores en la tardanza y/o presteza con la que una película recorre el proceso burocrático conducente a su estreno, en el lapso -a veces de lustros- que media entre el año de producción y la obtención final de autorización radica la posibilidad de un efectivo *enlatamiento*, al igual que en la inexistencia de un estreno propiamente comercial en salas de cine mexicanas a pesar, muchas veces, de contar con el permiso oficial correspondiente.

Película, Año de Producción	Fecha oficial de solicitud para supervisión *	Fecha oficial de Autorización para Exhibición Comercial **	Primera fecha de estreno comercial en salas mexicanas ***
1. *Los Olvidados*, 1950	28 de septiembre,1950	2 de octubre, 1950	9 de noviembre, 1950
2. *El impostor*, 1956	27 de enero, 1960	26 de abril, 1960	26 de julio, 1960
3. *El brazo fuerte*, 1958	22 de octubre, 1962	16 de agosto, 1972	10 de enero, 1974
4. *Nazarín*, 1958	-------	27 de mayo, 1959	4 de junio, 1959
5. *La Sombra del Caudillo*,1960	12 de julio, 1960	29 de julio, 1960	-------
6. *Viridiana*, 1961	-------	-------	10 de octubre, 1963
7. *Rosa Blanca*, 1961	expediente extraviado	expediente extraviado	20 de julio, 1972
8. *La fórmula secreta*, 1965	expediente extraviado	expediente extraviado	11 de noviembre,1965
9. *El juicio de Arcadio*, 1965	10 de junio, 1966	1 de noviembre, 1966	3 de noviembre, 1966
10. *Fando y Lis*, 1967	26 de abril, 1972	3 de mayo, 1972	8 de junio, 1972
11. *El Topo*, 1970	27 de abril, 1970	3 de agosto, 1970	15 de abril, 1971
12. *La Montaña Sagrada*, 1973	-------	-------	11 de julio, 1975
13. *Derrota*, 1973	31 de enero, 1974	29 de septiembre,1976	13 de mayo, 1982
14. *Nuevo Mundo*, 1976	-------	22 de noviembre, 1977	10 de agosto, 1978
15. *Las apariencias engañan*, 1977	21 de enero, 1983	14 de marzo, 1983	24 de marzo, 1983
16. *La Viuda Negra*, 1977	19 de enero, 1983	3 de agosto, 1983	16 de agosto, 1983
17. *Deseos*, 1977	27 de julio, 1979	18 de enero, 1983	10 de noviembre,1983
18. *Los hijos de Sánchez*, 1979	-------	29 de marzo, 1979	12 de abril, 1979
19. *Intrépidos punks*, 1980	13 de febrero, 1987	4 de junio, 1987	25 de febrero, 1988
20. *Masacre en el Río Tula*, 1985	22 de mayo, 1985	10 de agosto, 1985	3 de febrero, 1995
21. *El secuestro de un policía*, 1986	7 de mayo, 1986	11 de septiembre,1987	23 de mayo, 1991
22. *La venganza de los punks*, 1987	27 de julio, 1988	5 de septiembre, 1990	18 de junio, 1991
23. *Intriga contra México*, 1987	8 de octubre, 1987	8 de octubre, 1990	12 de diciembre, 1991
24. *Comando marino*, 1988	18 de septiembre,1991	19 de septiembre,1991	-------
25. *El Fiscal de Hierro*, 1988	27 de julio, 1988	3 de agosto, 1988	6 de julio, 1989
26. *Rojo amanecer*, 1989	6 de abril, 1990	25 de julio, 1990	8 de octubre, 1990
27. *Santa Sangre*, 1989	16 de mayo, 1990	17 de mayo, 1990	31 de mayo, 1990
28. *La ley de Herodes*, 1999	2 de diciembre, 1999	2 de diciembre, 1999	18 de febrero, 2000
29. *Y tu mamá también*, 2001	-------	-------	8 de junio, 2001
30. *El crimen del padre Amaro*, 2002	11 de junio, 2002	11 de julio, 2002	16 de agosto, 2002
31. *La virgen de la lujuria*, 2002	13 de octubre, 2005	4 de noviembre, 2005	6 de octubre, 2006
32. *Japón*, 2002	17 de marzo, 2003	27 de marzo, 2003	4 de abril, 2003

Tabla 2. Fechas de solicitud para supervisión, autorización oficial y estreno comercial en México

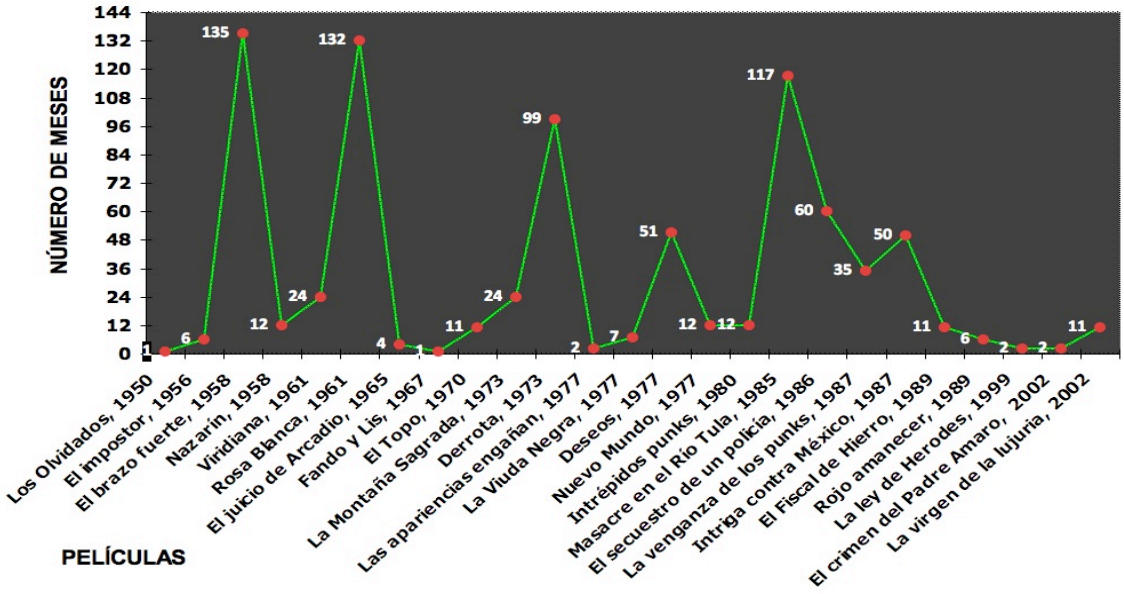
* La fecha que se enlista es sólo aquélla establecida en un documento oficial. Para algunos casos, a través de la lectura de los informes, puede intuirse que ciertas cintas fueron llevadas a la Dirección de Cinematografía antes de la fecha enlistada en esta tabla, temporalidad de la cual no quedó registro oficial alguno, por lo cual no se incluye.

** La fecha que se enlista es sólo aquélla correspondiente a la Autorización para Exhibición Comercial. Para algunos casos también existen registros de fechas de autorización temporal para festivales, retrospectivas o muestras de cine, nacionales y extranjeros, las cuales no se incluyen en esta tabla.

*** Los estrenos realizados en circuitos alternativos o reducidos, como los de muestras, festivales, retrospectivas y los de la Cineteca Nacional y cine clubes diversos no se consideran en estas fechas. Las celdas que no tienen datos es debido a que éstos son inexistentes en los materiales documentales y hemerográficos consultados.

Por otro lado, los Informes de Supervisión resultan la lectura y evaluación que los distintos grupos de supervisores –denominados a veces como censores- dieron a una cinta con la finalidad de otorgarle clasificación. Son dictámenes escritos de manera individual que incluyen distintos rubros: desde la mera

sinopsis de la trama del filme y su ficha técnica, con más o menos ingredientes, hasta la valoración rollo por rollo de escenas descritas por los distintos grupos de supervisores como “cuestionables”, “discutibles”, “problemáticas” o abiertamente “ofensivas” y “denigrantes” atendiendo a su tratamiento audiovisual y narrativo. Los informes también detallan los argumentos y juicios que las y los supervisores esgrimen para sugerir una clasificación concreta, para proponer cortes en una película e incluso para recomendar que no obtenga, bajo ningún concepto, la Autorización para Exhibición Comercial.



Gráfica 1. Tiempo en meses entre solicitud para supervisión y estreno comercial en México
NOTA: Para realizar esta gráfica se tomó en cuenta el número de meses completos que media entre la fecha oficial de solicitud para supervisión -o el año de producción a falta de ésta- y la fecha de estreno comercial en México. No se tomaron en cuenta dos películas del *corpus* que nunca fueron estrenadas de manera propiamente comercial: *La Sombra del Caudillo* y *Comando marino*; tampoco aquéllas cuyo proceso de supervisión duró menos de un mes, como *Los hijos de Sánchez*, *Santa Sangre* y *Japón*. Mención aparte merecen dos filmes que no aparecen en esta gráfica: *La fórmula secreta* e *Y tu mamá también*. El extravío del expediente de la primera y la falta de documentos para la segunda impiden calcular un aproximado del tiempo que tomó el proceso de supervisión, dado que el año de producción y el de estreno para ambas es el mismo: 1965 en el primer caso y 2001 en el segundo.

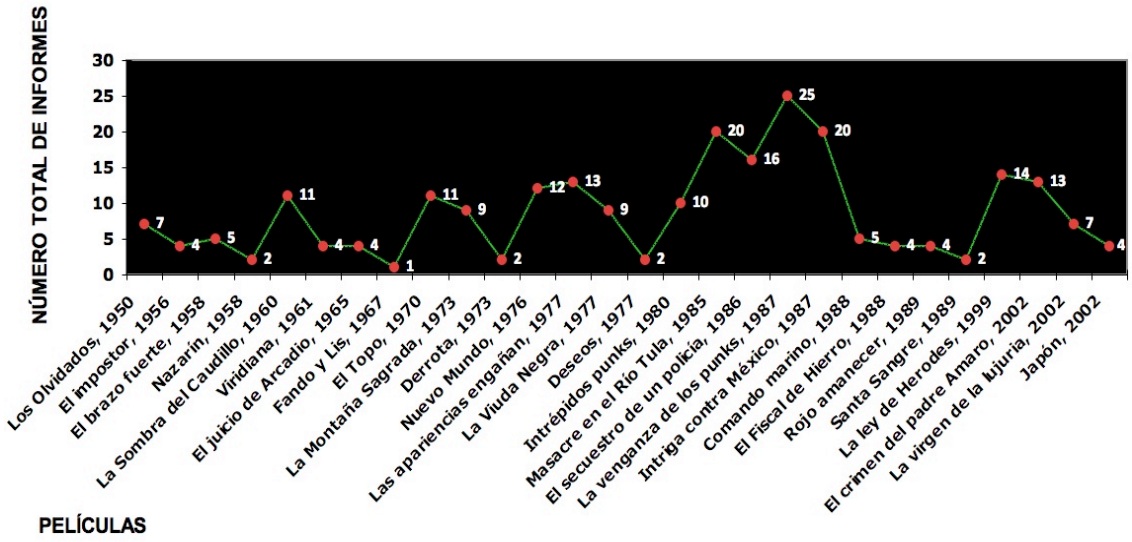
Tanto la mutilación como la prohibición de filmes, mecanismos a través de los que se ejercía la censura oficial, eran facultados por la “vieja” (de hecho la primera) Ley Federal de Cinematografía, datada en 1949, reformada en 1952 y cuyo Reglamento fue publicado por primera vez en 1951, pero resultan contrarios a la “nueva” Ley de 1992 y a su correspondiente Reglamento de 2001 (que aún están vigentes), por lo que es común encontrar referencias expresas a ambas prácticas en los dictámenes previos a 1992. A partir del siguiente año, los informes ya no estipulan la práctica de la censura en sus formas oficiales porque

la “nueva” ley las había erradicado de manera formal, al menos en el papel. Otra de las facultades de la Ley Federal de Cinematografía de 1949 que desaparece en la de 1992 era la de ejercer la censura previa, es decir, aquélla que prescribía la presentación en la Dirección de Cinematografía de todo guión fílmico para su revisión antes de que comenzara el rodaje y como requisito indispensable de éste.

En varios expedientes de las películas del *corpus* se encuentran informes sobre la evaluación de guiones, los cuales fueron retomados para la investigación en función de que resultan, por demás, interesantes: dan cuenta de las continuidades y cambios en la lectura de la supervisión de proyectos fílmicos y sus posteriores realizaciones. Además de que el cambio en la legislación cinematográfica transformó cualitativamente el contenido de los informes, la estructura de éstos también se modificó debido a otro motivo: la publicación de los Criterios para la Clasificación de Películas Cinematográficas en el Diario Oficial de la Federación el 4 de abril de 2002 (Berrueco García, 2009: 102). La entrada en vigor de los Criterios determina que la clasificación, objetivo único del proceso de supervisión, se constriña solamente a realizar una labor objetiva, informativa y no prohibitiva (salvo en cuanto a las clasificaciones C y D); ello en el entendido de que clasificar supone sugerir recomendaciones sobre el tipo específico de público al que está orientada una cinta en función de cuán explícita es en términos del tratamiento audiovisual y narrativo que da, principalmente, a la sexualidad, la violencia y la producción, venta y consumo de drogas (más adelante, en el apartado sobre la etnografía de la supervisión cinematográfica, se ahonda sobre este particular.

Uno de los hallazgos más significativos en el trabajo de campo realizado en el Archivo de la Dirección de Cinematografía fue el hecho de que en varios informes de supervisión se alude a la eventual ocurrencia del escándalo fílmico. Las menciones relativas al potencial escandalizante de una cinta, a partir de los comentarios e impresiones de los distintos grupos de supervisores a través de sus informes, se refieren a la probable recepción adversa de un filme por parte de ciertos sectores del público o a procesos de supervisión que hayan resultado, desde su punto de vista, especialmente engorrosos o hayan sido rebatidos por algún actor. En conclusión, los Informes de Supervisión construyen la lectura privilegiada de las y los supervisores en torno a las películas del *corpus* y

constituyen el corazón significativo de los discursos de la censura y el escándalo en tanto que plasman una interpretación particular del contenido "problemático" -entendido como transgresor e incluso subversivo- que los propios supervisores atribuyen a ciertas cintas y, en ocasiones, en tanto que dan cuenta del complicado desarrollo de la misma supervisión cinematográfica.



Gráfica 2. Numero total de Informes de Supervisión

La centralidad que se le otorgó en la investigación a estos dos tipos de documentos –las Autorizaciones para Exhibición Comercial y los Informes de Supervisión- permitió jerarquizar el cúmulo de información dispar obtenido en el trabajo de campo realizado en el Archivo de Cinematografía, pero también implicó otro tipo de limitaciones y obstáculos: el hecho de que expedientes como el de *Los hijos de Sánchez* y el de *Y tu mamá también* no contengan un solo informe de supervisión -debido, de acuerdo con mis informantes, a la rapiña de la que ha sido objeto este acervo- impidió contar con datos sobre la lectura privilegiada de la supervisión con respecto a tales cintas; de igual forma, ya que el expediente de *Viridiana* sólo tiene cuatro informes fechados en un contexto de supervisión muy posterior al de su primer estreno comercial -1991, para un filme realizado en 1961 y estrenado en México en 1963- dichos informes no fueron utilizados en la reconstrucción del discurso oficial en torno a tal película. Mientras tanto, para otros filmes como *Masacre en el Río Tula*, *La venganza de los punks* e *Intriga contra México* encontré veinte y más dictámenes diferentes (ver supra Gráfica 2). De igual forma, las fechas de los informes varían: cintas

que han sido llevadas a supervisión varias veces a lo largo de décadas con la finalidad de renovar su autorización de exhibición o de lograr una reclasificación (ver Tabla 3) incluyen múltiples dictámenes de temporalidades distintas, lo cual da cuenta de una evidente transformación en la interpretación oficial sobre una cinta, transformación que resulta por demás interesante, pero en la que no profundizo dada la delimitación del tema.

Película, Año de Producción	Número de Informes de Supervisión *	Años de los Informes	Número total de Informes
1. *Los Olvidados*, 1950	1 6	1950 2005	**7**
2. *El impostor*, 1956	4	1960	**4**
3. *El brazo fuerte*, 1958	4 1	1963 1972	**5**
4. *Nazarín*, 1958	2	1959	**2**
5. *La Sombra del Caudillo*, 1960	7 4	1960 1990	**11**
6. *Viridiana*, 1961	4	1991	**4**
7. *Rosa Blanca*, 1961	expediente extraviado		
8. *La fórmula secreta*, 1965	expediente extraviado		
9. *El juicio de Arcadio*, 1965	2 2	1966 1974	**4**
10. *Fando y Lis*, 1967	1	1968	**1**
11. *El Topo*, 1970	8 3	1970 2007	**11**
12. *La Montaña Sagrada*, 1973	1 8	1975 2007	**9**
13. *Derrota*, 1973	2	1974	**2**
14. *Nuevo Mundo*, 1976	6 6	1977 1992	**12**
15. *Las apariencias engañan*, 1977	2 11	1979 1983	**13**
16. *La Viuda Negra*, 1977	9	1983	**9**
17. *Deseos*, 1977	2	1983	**2**
18. *Los hijos de Sánchez*, 1979	-------	-------	**-------**
19. *Intrépidos punks*, 1980	10	1987	**10**
20. *Masacre en el Río Tula*, 1985	20	1985	**20**
21. *El secuestro de un policía*, 1986	14 2	1986 1987	**16**
22. *La venganza de los punks*, 1987	10 13 2	1988 1989 1990	**25**
23. *Intriga contra México*, 1987	16 4	1987 1990	**20**
24. *Comando marino*, 1988	5	1991	**5**
26. *El Fiscal de Hierro*, 1988	4	1988	**4**
26. *Rojo amanecer*, 1989	4	1990	**4**
27. *Santa Sangre*, 1989	2	1990	**2**
28. *La ley de Herodes*, 1999	14	1999	**14**
29. *Y tu mamá también*, 2001	-------	-------	**-------**
30. *El crimen del padre Amaro*, 2002	13	2002	**13**
31. *La virgen de la lujuria*, 2002	7	2005	**7**
32. *Japón*, 2002	4	2003	**4**

Tabla 3. Número y años de los Informes de Supervisión

***** El número total de Informes de Supervisión no tomó en cuenta aquéllos denominados "Informe de Análisis y Clasificación de material para televisión", los cuales también se encuentran, para ciertos casos, en los expedientes consultados.

Otro hallazgo importante realizado a partir de la revisión de los expedientes de las películas del *corpus* fue la emergencia de circunstancias y actores, hasta ese punto desconocidos y que, a veces, no se hicieron presentes en la indagación hemerográfica, que complementan la descripción de los presuntos casos de censura oficial y escándalo mediático y permiten tener elementos para evaluar la efectiva ocurrencia empírica de ambos fenómenos.

Así, ciertos documentos en los expedientes, principalmente cartas, oficios y contratos, muestran la potencial injerencia en la supervisión de películas de sindicatos de toda índole, dependencias de gobierno y organizaciones civiles diversas, como sucede, por ejemplo, con los casos de *Los Olvidados*, *La Sombra del Caudillo*, *Fando y Lis*, *Derrota*, *Nuevo Mundo* y *Comando marino*, al igual que la irrupción de problemas legales y burocráticos, ciertamente ajenos, en sentido estricto, al proceso de supervisión cinematográfica: la regularización sindical de *El brazo fuerte*, la exportación ilegal a Estados Unidos y los señalamientos de corrupción institucional en el caso de *El secuestro de un policía* y la demanda que interpuso Producciones Anhelo –artífice de *Y tu mamá también*- contra la Dirección de Cinematografía, RTC y la Secretaría de Gobernación tras el estreno de su película, circunstancias que proporcionan un panorama más amplio de lo sucedido. De aquí se deriva que el trabajo de campo en el Archivo de Cinematografía permitiera descubrir horizontes explicativos complementarios a los que esgrime la literatura sobre el tema en cuanto a casos de censura oficial y escándalo mediático que dicha literatura admite como tales sin mayor problematización.

En suma, los documentos hallados en este archivo ayudan a trazar la trayectoria del devenir de las películas del *corpus* desde la perspectiva institucional de la Dirección de Cinematografía, por lo que resultaron material invaluable para detallar una suerte de historia de las mismas, la cual permitió determinar, sobre todo, la efectiva existencia de casos de censura oficial y algunas de las posibles razones del escándalo mediático; de igual forma, los Informes de Supervisión dieron cuenta de la lectura privilegiada de distintos grupos de supervisores a través de su interpretación del contenido de las cintas referidas, información central en la reconstrucción de los discursos sobre tales fenómenos.

Pero esta perspectiva oficial de las películas del *corpus*, una perspectiva desde dentro de la institución y hasta cierto punto exclusiva de la misma (y, en ocasiones, de los distintos actores que entraron en relación con ella), carece de puntos de contraste: un filme que al interior de la Dirección de Cinematografía puede juzgarse como problemático dada la dinámica en su proceso de supervisión o cuya lectura suscita alusiones a la práctica de la censura oficial y presume la ocurrencia del escándalo mediático, desde fuera de la institución se puede entender de manera distinta. Es decir, el ejercicio de la censura y la ocurrencia del escándalo a propósito de una película, de acuerdo con la mirada oficial, es posible que no coincidan con los motivos que se arguyen como causa de censura y pretexto de escándalo para la misma película a partir de otro ámbito de competencia. Así mismo, las variadas lecturas externas sobre dicha mirada también proporcionan elementos para la configuración de los discursos alrededor de ambos fenómenos. De esta situación se derivó la necesidad de confrontar, contrastar y complementar la información del archivo con aquélla de otras fuentes, por lo que recurrí a la prensa a través de la indagación hemerográfica. En el esfuerzo por descubrir trayectorias e interpretaciones alternativas a las institucionales para el devenir y la lectura de las películas del *corpus*, la prensa -de carácter público, en tanto que está articulada para ser consumida, utilizada y apropiada por una audiencia amplia- supuso la exploración de otras fuentes de información cuyas características difieren en forma importante a las propias del archivo, exploración que contribuyó a enriquecer y precisar los datos relativos a los presuntos casos de censura oficial y a las alusiones de escándalo mediático hallados en éste.

3.3 SOBRE LA PRENSA, EL TRABAJO EN LAS HEMEROTECAS, LA BÚSQUEDA Y SELECCIÓN DEL MATERIAL

Para el periodo que abarca esta investigación, la prensa escrita, a través de distintos géneros periodísticos y gracias a periódicos, suplementos, revistas y semanarios, ha publicado un número incalculable de materiales referidos al cine: carteleras cinematográficas; seguimientos informativos que puntualizan las transformaciones, en ocasiones controvertidas, de las leyes e iniciativas de ley, de los reglamentos, las políticas públicas, los estudios y foros de filmación, los festivales nacionales e internacionales, el equipamiento urbano y las instituciones en materia fílmica; reportajes que proporcionan hasta los detalles

mínimos de la pre/post producción, rodaje y exhibición de películas; críticas de cine, columnas y artículos de opinión que destrozan o ensalzan a diversos filmes y a sus realizadores; entrevistas con actores y actrices, funcionarios a todos niveles, productores, distribuidores y exhibidores en las cuales se ventilan cuestiones que van más allá de las notas de prensa referidas a aspectos artísticos, sindicales, comerciales o legales de infinidad de cintas y un largo y nutrido etcétera. Huelga decir que, en los últimos 60 años, la prensa mexicana ha encontrado en la censura y -sobre todo- en el escándalo cinematográficos un terreno fértil, aunque espinoso, para desempeñar su labor informativa y de opinión.

A primera vista, la prensa supone el acceso directo a testimonios relativos a los discursos y las prácticas de instancias gubernamentales e instituciones privadas concernientes a los múltiples aspectos de la industria fílmica. Dada su publicidad, pareciera que la prensa permite acercarse abiertamente a información decisiva que documenta la ocurrencia de la censura y el desenvolvimiento del escándalo para las películas del *corpus*. Si entendemos la noción de publicidad en la tónica habermasiana, ésta resulta amplia y puede vincularse al quehacer propiamente público, visible y, de inicio, opuesto al privado en diversos contextos: el periodismo, las relaciones públicas, la rendición de cuentas, el "marketing político" actual y hasta la libertad de expresión (Habermas, 1981), por lo que el perfil de los materiales periodísticos contrastaría decisivamente con la naturaleza privada, incluso restringida, de gran parte de los documentos encontrados en el Archivo de Cinematografía.

A pesar de este velo de objetividad noticiosa, de prístino espejo en que se miran los hechos, de posibilidad de hacer visible lo real, "el lenguaje periodístico, más que un simple efecto, reflejo o memoria de los procesos y de la organización social, es parte del proceso social" y "constituye significaciones sociales y por ende prácticas sociales" (Salgado Andrade, 2009: 18). La prensa entonces no resulta simplemente un medio aproblemático a través del cual se ofrecen visiones del acontecer nacional y mundial. Ya que supone una construcción social, cultural, ideológica -y hasta moral- de ciertos aspectos de una realidad compleja e inabarcable por definición, la prensa también apunta hacia la propia construcción tanto de los actores en su interrelación como de los procesos de los cuáles éstos son partícipes y protagonistas, procesos cuyo

carácter distintivo, las más de las veces, es la confrontación y el enfrentamiento (Salgado Andrade, 2009: 27). De este modo, el lenguaje periodístico construye discursos mediatizados –dado que se amolda a y participa de las estrategias y convenciones propias de los medios que emplea, la prensa escrita en este caso- con respecto a infinidad de incidentes a los que otorga el carácter de "hechos noticiosos" y en cuyo acontecer también tiene injerencia. En suma y para efectos de esta investigación, la prensa posee la cualidad privilegiada de producir y difundir la forma y el contenido de los discursos de la censura y el escándalo para los filmes del *corpus*, al tiempo que tiene la capacidad activa de moldear tanto la práctica y percepción de la primera como, sin duda alguna, la ocurrencia del segundo.

La consideración de la prensa como una construcción social también lleva a plantearse dónde y cómo se traza en ella la sinuosa línea divisoria entre lo público y lo privado. Si la función del lenguaje periodístico no se puede reducir simplemente a hacer públicos procederes y declaraciones otrora privados, ¿cómo se articulan las esferas pública y privada en la prensa escrita y, también, en el contraste de ésta con los documentos revisados en el archivo?

Al ser espacios relacionales, tanto la esfera pública como la privada han sufrido transformaciones recíprocas e incluso superposiciones no sólo durante la temporalidad que abarca esta investigación, sino a partir de que se acuñaron como conceptos explicativos e incluso rectores de las actividades humanas, el Derecho la más antigua y relevante de éstas. Una dicotomía toral en el pensamiento filosófico y político, sobre todo para el acontecer de las sociedades democráticas y de aquéllas en proceso de democratización, el binomio público/privado ha supuesto repensar prácticas, discursos y lineamientos, como aquéllos relativos a la libertad de expresión en sus diversas manifestaciones –en la prensa y el cine, por ejemplo- y al derecho a la privacidad, para los cuales la configuración de tal binomio resulta central.

Desde una definición operativa, tales esferas demarcan territorios de competencia distintos: lo privado resulta "un ámbito reservado a un tipo de situaciones o relaciones interpersonales en donde la selección de los participantes depende de la decisión de cada individuo", al tiempo que lo público se caracteriza "por la libre accesibilidad de los comportamientos y decisiones de las personas en sociedad" (Garzón Valdés, 2009: 17). Lo privado supone

entonces al menos dos actores que definen, en todo sentido, los términos de su interacción, los participantes en ésta y el conocimiento o desconocimiento que de ella se tiene en otros ámbitos; lo público, en cambio, implica la posibilidad de inclusión de más actores tanto en la interacción misma como en el conocimiento de ésta: así, la esfera pública se distingue por un anhelo de transparencia, mientras que la privada por la licencia del secreto. De esta forma, en las dinámicas y razones que dan cuenta del ocultamiento y/o de la exposición masiva de información y de la inclusión/exclusión de participantes y audiencias yace el corazón problemático en la articulación de las fronteras entre lo público y lo privado porque, ¿qué sucede cuando una decisión privada afecta intereses pretendidamente públicos, cuando las acciones en la esfera privada tienen un potencial impacto en el devenir del ámbito público?

No es de extrañar que algunas expresiones de la prensa escrita se puedan caracterizar como ventanas abiertas hacia los detalles de la vida privada e íntima de figuras públicas, sobre todo aquéllas del mundo de la política y del entretenimiento. Los avances recientes en las tecnologías de la comunicación, la información y la vigilancia han contribuido al paulatino constreñimiento de la privacidad de personajes políticos, de celebridades públicas y de actores y actrices, entre otros. La revelación de indiscreciones de todo tipo, de pormenores referidos a su entorno familiar, de hábitos y preferencias personales -sobre todo cuando no están relacionadas con asuntos de interés general- supone una colonización de la arena privada a manos de la pública. Evidencia de ello son los distintos escándalos políticos que se detonan a partir de revelaciones públicas de secretos privados. Pero esta progresiva merma de lo privado mediante la maquinaria de la publicidad no sólo apunta hacia satisfacer la curiosidad, a veces morbosa, de algunos por informarse sobre la vida privada de otros.

Si partimos de la premisa del filósofo y politólogo italiano Norberto Bobbio de que en los Estados constitucionales y democráticos el poder político debiera ser poder público por definición, la publicidad se trasforma en regla, mientras que el secreto, aunque a veces justificado, supone la excepción. Lo anterior se deriva de que la “cognoscibilidad, accesibilidad y, por lo tanto, controlabilidad de los actos de quienes detentan el poder” se limitan en la opacidad y arbitrariedad del ejercicio de éste, por lo que la visibilidad de tales actos coadyuva al

desarrollo democrático de un sistema político (Bobbio, 1996: 100). Así, "lo privado, cuando se vuelve poder (económico, ideológico, político) también debe estar sometido al ejercicio de la publicidad" (Garzón Valdés, 2009: 8).

En este sentido, la prensa escrita puede fungir como un factor indispensable para la democratización de un país en la medida en que recrea un escaparate masivo de la conducta y labor de las clases políticas: cuando el lenguaje periodístico construye un espacio público a partir de información de carácter privado, información que compete a sectores sociales amplios, potencialmente brega a favor de la transparencia y la rendición de cuentas. Exhibir las decisiones de actores sociales, tomadas de manera privada o incluso secreta, permite la inclusión de otros actores tanto en el debate sobre las consecuencias de tales decisiones como en la propia toma de las mismas. Para esta investigación entonces, la prensa no es un mero intersticio entre lo público y lo privado, sino que supone la creación de una esfera eminentemente pública a partir de la selección, jerarquización y reinterpretación de elementos a veces provenientes del ámbito privado, como posturas individuales o institucionales, resoluciones oficiales y acciones legales, elementos cuyo soporte documental puede hallarse en material de archivo.

En suma, la prensa va más allá de una puesta en escena pública de lo privado: es plataforma definitiva en la construcción y visibilización de fenómenos diversos -como revelan las referencias al ejercicio de la censura oficial y la efectiva ocurrencia del escándalo mediático en diarios y semanarios- dado que les da existencia y sentido a través del lenguaje periodístico. Los discursos, e incluso el mismo devenir empírico, de los casos de censura (real o aludida) y de escándalo fílmicos adquieren forma, se desarrollan, complejizan y tematizan mediante la publicación en prensa de notas, artículos, reportajes, entrevistas y críticas de cine que estructuran distintas perspectivas sobre lo que sucedió y lo que se dijo "oficial" y "extraoficialmente" a propósito de las películas del *corpus*: la lógica de la revelación de información restringida y hasta confidencial juega un papel muy importante en la construcción de tales fenómenos y en la reconstrucción de sus correspondientes discursos. Así, la prensa configura las trayectorias de los acontecimientos y de las interpretaciones de los filmes objeto de presunta censura y pretexto de escándalo, trayectorias e interpretaciones periodísticas que, en ocasiones, también retoman, apoyan y/o cuestionan los

recuentos institucionales sobre las cintas del *corpus* y se pueden contrastar con las versiones oficiales de los casos reconstruidas a partir de los documentos de archivo consultados.

De lo anterior se derivó que el trabajo de campo en las hemerotecas se organizara a partir de la revisión de materiales periodísticos referidos a las 32 películas del *corpus* con base en dos directrices fundamentales de búsqueda y selección: la primera, las comunicaciones de índole oficial acerca del devenir burocrático de las cintas del *corpus* y la segunda, las lecturas privilegiadas de distintos actores -críticos de cine, columnistas, reporteros, intelectuales, escritores, ensayistas e incluso actores, actrices, productores, guionistas y directores de cine- que interpretan y califican, en varios niveles, los contenidos audiovisuales y narrativos de éstas. El primer tipo de materiales se articula alrededor de las declaraciones de funcionarios de la Dirección de Cinematografía y de otras instancias de gobierno relativas a la industria, fomento y gestión fílmicas y se concentra tanto en el proceso de supervisión de películas como en los señalamientos de presunta prohibición oficial. Dichos materiales implican una toma de postura institucional relativa a circunstancias y decisiones en tal proceso que facilitan, impiden o incluso retrasan la exhibición comercial de cintas. En otras palabras: a través del primer tipo de materiales periodísticos se construye una versión pública oficial en cuanto al desenvolvimiento –e incluso en cuanto a la propia existencia o inexistencia- de la censura y el escándalo para los casos de las películas del *corpus*.

Por otro lado, el segundo tipo de materiales –críticas de cine, fundamentalmente- no se limita únicamente a proponer una lectura adjetivada del contenido de las películas, una interpretación con base, las más de las veces, en consideraciones estéticas y morales de “buen” y “mal” gusto: en ocasiones la crítica de cine también da cuenta del proceso de supervisión cinematográfica desde una perspectiva distinta, que se puede caracterizar como externa a la oficial, por lo que supone un contrapunto de las declaraciones que provienen de las autoridades competentes en el ámbito fílmico. De igual forma, ambos tipos de materiales periodísticos exponen y argumentan, desde el horizonte particular de quienes lo expresan, el desarrollo de los casos de censura oficial y, sobre todo, de escándalo mediático referidos a las películas del *corpus* –suponen, entonces, la construcción misma de los dos fenómenos- al

tiempo que también debaten la caracterización y naturaleza de la censura y el escándalo entendidos de manera amplia como acontecimientos políticos, sociales y culturales.

Una última directriz, referida a la delimitación del lapso de tiempo para la búsqueda y selección de materiales periodísticos, se consideró en la indagación hemerográfica: el seguimiento en prensa partió de la primera fecha de estreno comercial que se enlista, para todas las películas del *corpus* salvo tres, en la IMDb y se concentró en la revisión de periódicos en un promedio de tres meses antes y tres después de tal fecha. La verificación de los datos de la IMDb se realizó mediante la consulta de la cartelera cinematográfica del día señalado por ésta como primera fecha de estreno comercial en México y sólo en un caso, el de *Masacre en el Río Tula*, dicha base de datos estableció una fecha -22 de agosto de 1985- que no encontró correlato en el material de prensa revisado. Esta directriz de la indagación hemerográfica se aplicó a las primeras tres de cuatro categorías de filmes en el *corpus*, categorías que se articularon en función de la temporalidad propia de los fenómenos de la censura oficial y el escándalo mediático, temporalidad que resulta, en ocasiones, más amplia que aquélla que puede acotarse inmediatamente antes y después de la primera fecha de estreno comercial. Dichas categorías, así como los particulares de la implementación de la directriz temporal en la búsqueda y selección del material periodístico, se explican a continuación.

La primera categoría se conforma por películas cuya presunta censura oficial y/o escándalo mediático se desenvuelven, potencialmente, desde su año de producción hasta la primera fecha de estreno comercial, tiempo que para algunos casos del *corpus* llega a sumar uno o varios lustros; la segunda está compuesta por filmes que se han exhibido en México en repetidas ocasiones de manera comercial y que también se han proyectado en el reducido circuito de festivales mexicanos de cine y/o en el circuito alternativo de la Cineteca Nacional; la tercera categoría corresponde a cintas entre cuyo año de producción y primera fecha de estreno comercial median cuatro años o menos; y la cuarta engloba los tres filmes que no tienen una fecha de estreno comercial asentada en la IMDb, además de *Masacre en el Río Tula* dado que el día de estreno enlistado en dicha base de datos para esta película no es correcto. Tras concluir la investigación encontré una posible razón para tales omisiones y error

en la IMDb: una de las cintas en la cuarta categoría –*La Sombra del Caudillo*- no tuvo un estreno comercial como tal debido a que su retrasada y corta exhibición fue restringida al circuito del cine Gabriel Figueroa y dos salas de la Cineteca Nacional; mientras que los otros tres filmes en esta última categoría -*El brazo fuerte*, *Masacre en el Río Tula* y *Comando marino*- se proyectaron de manera tardía y limitada en contadas salas comerciales de cine (*Comando marino* también se exhibió en la Cineteca Nacional). Es importante apuntar que algunas cintas del *corpus* participan simultáneamente de varias categorías, como se aprecia en la Tabla 4.

Ya que la censura oficial oculta los indicios públicos de su práctica y el escándalo mediático tiene lugar precisamente en la multiplicación y visibilización desbordada de tales indicios, la cantidad de materiales periodísticos que existe para las películas del *corpus* transita entre la inexistencia total y el exceso, situación que se mitiga en la delimitación del espectro temporal de la búsqueda. Así mismo, en el desenvolvimiento de los casos de censura y escándalo se presentan fases de latencia: después de que se han construido en prensa durante un tiempo dado, algunos casos caen en una suerte de *impasse*, tras el cual puede seguir un reavivamiento público, estrechamente ligado con la exhibición de las películas del *corpus* y/o con la publicación en la prensa escrita de información referente a ellas. De esta forma, casos de censura oficial y/o de escándalo mediático como *La Sombra del Caudillo*, *Rosa Blanca*, *Fando y Lis* y *El secuestro de un policía*, después de un *impasse* público de años, se reactivan cuando se hacen visibles, por un lado, las cintas en cuestión (a través de reestrenos comerciales y de primeros estrenos retrasados, largamente esperados, o de su exhibición en circuitos alternativos al comercial) y, por el otro, las entrevistas y notas periodísticas diversas referidas a éstas.

El propósito de aplicar la directriz temporal a las primeras tres categorías de películas en el *corpus* fue simplificar la complejidad de una indagación que, por las características propias de los fenómenos que desea explorar, podría dispersarse con facilidad. Focalizar la búsqueda hemerográfica a las reacciones inmediatas de distintos actores frente a una cinta del *corpus* a estrenarse por primera vez o recientemente estrenada impide dicha dispersión. De esta manera, se trató de encuadrar la selección de materiales en prensa de tal forma que se construyera la ocurrencia de la censura oficial y del escándalo mediático

a partir de una perspectiva sincrónica, es decir, una perspectiva circunscrita, en la medida de lo posible, alrededor de la primera fecha de estreno comercial y que obviara así la probabilidad de descubrir material hemerográfico para la mayoría de los filmes del *corpus* –los de la primera y segunda categorías- en el largo periodo abarcado desde el año de producción hasta la primera fecha de estreno comercial y en los múltiples momentos referidos a distintos estrenos subsecuentes. El hecho de que también existan materiales periodísticos publicados mucho tiempo después de la primera fecha de estreno comercial para algunas de las cintas del *corpus*, referidos a otros contextos de exhibición e interpretación de las mismas –como sucede con los filmes de Buñuel y Jodorowsky y con *La fórmula secreta*, *Nuevo Mundo* y *Rojo amanecer*, por ejemplo- magnifica la cantidad de información disponible a un punto inmanejable; dada esta situación, se descartó la búsqueda de materiales hemerográficos que se alejen por más de cinco años del año de producción de los filmes pertenecientes sólo a la segunda categoría.

<table>
<tr><th>Primera categoría:
uno o varios lustros</th><th>Segunda categoría:
repetidos estrenos
en México*</th><th>Tercera categoría:
cuatro años o menos</th><th>Cuarta categoría:
estreno restringido</th></tr>
<tr><td>Intrépidos punks, 1980</td><td colspan="2">Los Olvidados, 1950
Nazarín, 1958
Viridiana, 1961
La fórmula secreta, 1965
El juicio de Arcadio, 1965
El topo, 1970
La Montaña Sagrada, 1973
Nuevo Mundo, 1976
Los hijos de Sánchez, 1979
Intriga contra México, 1988
Rojo amanecer, 1989
Santa Sangre, 1989
La ley de Herodes, 1999
Y tu mamá también, 2001
El crimen del padre Amaro, 2002
Japón, 2002</td><td rowspan="3">El brazo fuerte, 1958
La Sombra del Caudillo, 1960
Masacre en el Río Tula, 1985
Comando marino, 1988</td></tr>
<tr><td colspan="2">Rosa Blanca, 1961
Fando y Lis, 1967
Derrota, 1973
Las apariencias engañan, 1977
La Viuda Negra, 1977
Deseos, 1977
El secuestro de un policía, 1986</td><td>El impostor, 1956
El Fiscal de Hierro, 1989
La venganza de los punks, 1987
La virgen de la lujuria, 2002</td></tr>
</table>

Tabla 4. Categorías temporales de los casos de censura y escándalo para la indagación hemerográfica

***** Las consideraciones sobre los reestrenos comerciales y las proyecciones en circuitos alternativos de exhibición de estas cintas provienen de la evidencia documental del Archivo de Cinematografía referida a numerosos oficios que estipulan las diversas revalidaciones de sus primeras autorizaciones oficiales.

Esta decisión metodológica impidió abordar a profundidad la dimensión diacrónica para cada caso particular: descartó así la posibilidad de ahondar en las implicaciones referidas a las modificaciones en la lectura de una misma película en distintas temporalidades (decisión que, como se explica en el apartado anterior, también se aplica para la revisión del material del Archivo de Cinematografía de RTC). Sin embargo, ello no supone que se anule por completo una perspectiva diacrónica en la reconstrucción de los casos: las rupturas y continuidades en los fenómenos de la censura y el escándalo, presentes en dicha reconstrucción de sus discursos, dan cuenta de las transformaciones de sus diversas lógicas y mecanismos entre distintos periodos y a lo largo de la temporalidad íntegra del estudio, al igual que de modificaciones con respecto a los lectores privilegiados y a sus interpretaciones acerca de las representaciones fílmicas que denominan como transgresoras y subversivas.

Para la cuarta categoría que no sigue la directriz temporal estipulada en los párrafos anteriores, la indagación hemerográfica se tornó complicada ya que no tener una fecha de estreno establecida en la IMDb de la cual partir semejó buscar una aguja en un pajar. En este sentido, la revisión del material de prensa para las cuatro cintas en tal categoría comprendió necesariamente un periodo de tiempo más amplio –ubicuo incluso- determinado a partir del año de producción y, en caso de tenerla, de la fecha de Autorización para Exhibición Comercial. Tales marcas temporales proporcionaron un lapso alrededor del cual buscar indicios textuales en prensa sobre la situación de estas películas, indicios que también se rastrearon a partir de datos provenientes de los materiales de archivo. De igual forma, el paralelismo en el devenir de las cintas en la cuarta categoría con lo ocurrido a otras películas del *corpus* permitió que, gracias a afortunadas coincidencias, se rescatara información fragmentaria de tales cintas en los materiales hemerográficos referidos a esas otras películas. Dicha información apunta hacia reflexiones múltiples en torno a la imposibilidad de estreno comercial de un filme de la cuarta categoría de películas en el *corpus* y a la potencial ocurrencia del *enlatamiento*. Los casos de *El brazo fuerte* (emparentado por distintas razones con el estreno comercial de *Rosa Blanca*) y *La sombra del Caudillo* (vinculado también a *Rosa Blanca* y a *Rojo amanecer*) son ejemplos de ello.

Dada la complejidad de la censura y el escándalo en tanto fenómenos determinados por el entrejuego de la visibilidad y la invisibilidad mediáticas, la investigación hemerográfica se restringió en términos de tiempo, más no de fuentes. Para realizarla, se tomaron en cuenta principalmente dos diarios de larga trayectoria, *El Universal* y *Excélsior*, los cuales abarcan la totalidad del contexto seleccionado. De igual forma, se revisaron periódicos como *Novedades*, *El Nacional* (hoy extinto), *La Jornada* y *Reforma* que sólo abarcan ciertos momentos de la temporalidad de la investigación. Mención aparte merecen el semanario *El Redondel*, cuya cobertura cinematográfica entre 1931 y 1987 –de corte ultraconservador- es sobresaliente, y el diario *Cine Mundial*, publicado entre 1953 y 2000, cuya especificidad fílmica resultó interesante. Así mismo, ya que *El Universal* y *La Jornada* tienen hemerotecas virtuales en sus respectivos sitios de internet, la búsqueda de materiales desde octubre de 1999 para el primer diario y desde marzo de 1996 para el segundo se realizó en línea, lo cual explica que en las referencias a estas dos fuentes a partir de tales años sólo se incluya la fecha en que fue publicada originalmente la nota, entrevista, reportaje o crítica de cine que se cita o refiere en la reconstrucción de los discursos de la censura y el escándalo.

La revisión hemerográfica incluyó materiales de prensa que pueden agruparse en tres grandes géneros periodísticos: los informativos, los de opinión y los interpretativos (Salgado Andrade, 2009: 79). Para efectos de esta investigación, los primeros suponen notas de prensa cuyo autor no siempre se acredita; los segundos incluyen editoriales, columnas, cartas de los lectores y críticas de cine; y los terceros engloban entrevistas y reportajes. Tanto en los géneros de opinión como en los de interpretación el autor juega un papel importante ya que es punto de partida reconocido de la enunciación; de igual forma y las más de la veces, el autor suscribe a título personal la interpretación o lectura de los filmes del *corpus* y de los acontecimientos alrededor de éstos. Empero, desde una perspectiva que entiende al lenguaje periodístico como creador de significaciones y prácticas sociales, todos los géneros periodísticos informan a la vez que interpretan, al tiempo que sus fronteras no son rígidas sino permeables, por lo que la distinción entre géneros se consideró sólo como un recurso que facilitó la organización de la información recabada.

Es importante referirse aquí a la caracterización de la crítica cinematográfica. Ésta, en términos generales, es la evaluación de un filme con base en la construcción de argumentos sobre éste en tanto propuesta narrativa y artística, por lo que supone un ámbito de especialización en el cual el crítico pone a prueba su conocimiento del tema. Así mismo, la crítica de cine es una labor periodística debido a que su plataforma de expresión más común y extendida es la prensa escrita -los periódicos y las revistas- por lo cual supone la publicación semanal o mensual de textos y, como mencioné, resulta un género de opinión. Sin embargo, desde otra perspectiva, aquella de los reconocidos *Cahiers du Cinéma* [4], la crítica de cine también comporta posiciones ideológicas, compromisos políticos y morales y no sólo apunta hacia consideraciones estéticas:

> Criticar sería entonces una labor más heterogénea, menos descansada de lo que es actualmente (un simple metalenguaje). Ni el recuento de las bellezas (vieja cinefilia) ni el de los errores (dogmatismo reciente) […] Criticar sería poseer la capacidad de fijar, a propósito de una película, de una moda, el *terreno* concreto sobre el cual intervienen, el envite con relación al cual toma posición. (Daney, 2005: 255. Las cursivas son del autor)

En efecto, la crítica -en tanto lenguaje periodístico- es un ejercicio de reflexión sobre el cine que no se limita a o agota en la mera apreciación estética, sino que la incluye al tiempo que la trasciende para discutir un filme en relación con sus contextos de producción y recepción, contextos sobre los cuales, en ocasiones, la crítica de cine incide de forma concreta y palpable. En otras palabras: el trabajo de los críticos de cine juega un papel central en la construcción de las prácticas y de los discursos en tono a la censura oficial y, sobre todo, en el desenvolvimiento mismo del escándalo mediático. De esta forma, la especificidad de la crítica fílmica yace precisamente en el entrelazamiento de diversos juicios -ideológicos, políticos, estéticos y morales- por lo que supone una lectura privilegiada ya que marca tendencias y líneas de lectura alrededor de la representación cinematográfica.

En este sentido, las obras de Emilio García Riera y de Jorge Ayala Blanco –críticos de cine fundamentales en México- fueron piedra de toque para la reconstrucción de los discursos de la censura y el escándalo cinematográficos.

[4] *Cahiers du Cinéma* es una revista francesa de crítica cinematográfica fundada en 1951 por André Bazin que aún sigue publicándose. Entre sus fundadores destacan Jean-Luc Godard y François Truffaut, críticos devenidos cineastas, reconocidos mundialmente por su trabajo como parte del movimiento fílmico de la *Nouvelle Vague*.

Las críticas de cine sobre la mayoría de las películas del *corpus* realizadas por estos dos autores medulares se tomaron principalmente de los libros que recopilan su trabajo periodístico en torno al cine mexicano, referido a las fuentes hemerográficas en que se publicaron dichas críticas por primera vez, fuentes que no se consultaron directamente para esta investigación. [5] Los textos de críticos cinematográficos mexicanos de amplia trayectoria que usualmente han publicado su trabajo en los diarios consultados -como Leonardo García Tsao [6], Carlos Bonfil y Luis Tovar en *La Jornada*, Tomás Pérez Turrent y Moisés Viñas en *El Universal* y Rafael Aviña en *Reforma*- también se emplearon en la reconstrucción de los discursos a propósito de las películas del *corpus*.

Como he mencionado antes, además de la inexistencia de información para los presuntos casos de censura oficial, contrastada con el desbordamiento de la misma en los casos de escándalo mediático, asir la creación periodística de ambos fenómenos supone explorar un universo amplio de fuentes dado que una sola no proporciona un horizonte de estudio suficientemente amplio ni el material requerido para la posterior reconstrucción de los discursos de tales fenómenos. Recuperar la diversidad de actores, sucesos, declaraciones e interpretaciones que inciden en éstos, al igual que los supuestos estilísticos e ideológicos detrás de cada género periodístico, las distintas líneas editoriales de los diarios consultados y los puntos de vista particulares de sus colaboradores, permite tejer un rico panorama de matices que se perdería en la consulta limitada de fuentes.

Así mismo, la cantidad de material periodístico hallada para cada caso del *corpus* evidencia la relevancia mediática que se le atribuyó: el número de notas, entrevistas y/o críticas de cine alrededor de las películas del *corpus* es muy

[5] La monumental obra de García Riera *Historia Documental del Cine Mexicano*, además de que supone un documento indispensable para comprender el devenir de este arte e industria, compila en sus 18 tomos tanto críticas de cine realizadas por el propio García Riera como referencias al trabajo de otros críticos de cine mexicanos durante el largo periodo que corre de 1929 a 1976; así mismo, los dos volúmenes de *El juego placentero*, compilados por Ángel Miquel, reseñan parte de la crítica de cine que García Riera publicara originalmente en la *Revista de la Universidad* y en *México en la Cultura*, suplemento del semanario *Siempre!*. Los libros de Ayala Blanco que se consultaron para definir las cintas del *corpus* (ver supra p. 91) incluyen la reescritura de críticas de cine que el autor publicara de inicio en el diario *El Financiero* y en revistas especializadas como *Nitrato de Plata* y *Estudios Cinematográficos*, críticas que también fueron empleadas en la reconstrucción de los discursos de la censura y el escándalo.

[6] En el caso de García Tsao, para la reconstrucción también se revisó *El ojo y la navaja. Ensayos y críticas de cine*, texto que compila crítica cinematográfica del autor publicada desde 1987 en el periódico *unomásuno*.

variable y apunta hacia cuán importante o falto de importancia se consideró en la prensa escrita el estreno de éstas, al tiempo que revela tanto el impacto y consecuencias de dicho estreno entre ciertos públicos como la interpretación que se dio a las representaciones fílmicas que despliegan tales cintas. Algunos filmes del *corpus* –*Fando y Lis*, *Rojo amanecer*, *La ley de Herodes* y, sobre todo, *El crimen del padre Amaro*- fueron motivo de nutrida cobertura y discusión pública, mientras que a ciertas películas -*Los hijos de Sánchez*, *Comando marino*, *El Fiscal de Hierro* y *Japón*- no les fue otorgada mayor trascendencia: pasaron por los diarios sin pena ni gloria debido a que no se les calificó como "hechos noticiosos" y no se construyeron argumentos que los erigieran como casos de escándalo mediático. De esta manera, tanto el volumen como el contenido e incluso el género periodístico en que se pueden catalogar los materiales de prensa referidos a las películas de *corpus* son pautas decisivas desde las cuales reconstruir los discursos de la censura y el escándalo.

En suma, y como conclusión a los dos apartados anteriores, la revisión y selección de materiales de archivo y hemerográficos se empleó para recabar información sobre los discursos, públicos y privados, de la censura y el escándalo en México entre 1950 y 2002, discursos referidos a las 32 cintas del *corpus*. Una labor de este tipo permite determinar -con el margen de error que la opacidad, el secreto y, de manera inversa, la visibilidad desbordada imprimen a ciertos casos- cuáles filmes del *corpus* fueron efectivamente objeto de censura oficial y pretexto de escándalo mediático, al tiempo que supone los insumos necesarios para delinear rupturas y continuidades en términos de prácticas, lógicas de sentido, mecanismos y actores privilegiados para ambos fenómenos al centrarse en los diversos discursos que se construyen alrededor de la interpretación de la representación fílmica. Si bien la indagación de campo, de inicio, permitió configurar tanto las trayectorias de los filmes del *corpus* –en ocasiones desde su guión y posterior rodaje hasta las reacciones a partir su primer estreno comercial- como las lecturas privilegiadas en torno a tales filmes, el contrastar y complementar la información proveniente del Archivo de Cinematografía con aquélla de las hemerotecas dejó aún cabos sueltos para algunos de los casos más complicados u oscuros del *corpus*, sobre todo aquéllos referidos a las películas que nunca se estrenaron comercialmente.

De igual manera, el trabajo en dichos acervos no resultó suficiente para comprender y ahondar en el fenómeno de la supervisión cinematográfica. Los datos que de ésta se encontraron en la literatura consultada y los indicios del proceder de la supervisión que pueden intuirse a partir de los documentos de archivo revisados apuntan principalmente hacia su aspecto legal y operativo: abarcan las transformaciones más importantes en el proceso de supervisión, definidas a través de leyes y reglamentos, y se concentran en críticas y salvedades que se pueden hacer a sus lineamientos burocráticos. Ya que gran parte del material de prensa revisado se refiere a este proceso oficial de manera tangencial y desde fuera y dado que los Informes de Supervisión son documentos relativos al resultado, no al desarrollo del mismo, ambos tipos de materiales textuales no refieren específicamente los pormenores ni las dinámicas durante el momento de implementar la supervisión cinematográfica.

Ante tal perspectiva, preguntarse por ésta en tanto quehacer definitivo en la construcción de los discursos de la censura y el escándalo requiere echar mano de fuentes de información y métodos de investigación adicionales: ¿cómo explorar, por ejemplo, las dimensiones relativas a la intencionalidad, la reflexividad y los valores en el proceso de supervisión cinematográfica? ¿Cómo abordar las mecánicas distintivas de este proceso y sus implicaciones en múltiples niveles? ¿Cómo esbozar los distintos supuestos desde los cuales parten los propios supervisores para realizar su labor? Para tratar de dar respuesta a tales preguntas, recurrí a entrevistas a profundidad y a una suerte de observación participante.

Desde una perspectiva antropológica centrada en la creación e interpretación de sentidos y significados referidos a prácticas y discursos, recuperar la experiencia de diversos actores -al igual que mi propia experiencia de observación- con respecto al proceso de supervisión cinematográfica resultó indispensable para esta investigación. Explorarlo a partir de los testimonios de sus artífices mediante entrevistas a profundidad enriqueció la reconstrucción de algunos casos de filmes en el *corpus*, debido a que alumbró ciertos puntos ciegos en ellos. Pero, sobre todo, examinar la supervisión desde los mismos supervisores y en tanto práctica arrojó luz sobre el vértice que detona los fenómenos de la censura y el escándalo: cómo se construye y se significa la lectura privilegiada de películas. Así, ser parte del proceso de supervisión

cinematográfica, a través de la observación, aportó importantes elementos explicativos no sólo del proceso mismo, sino también claves para comprender dichos fenómenos.

En efecto: recurrir a la memoria, reflexión y percepción de quienes, en algún punto del contexto de esta investigación e incluso actualmente, fueron y han sido actores centrales del proceso de supervisión supuso un insumo toral para entender la naturaleza de la censura y el escándalo cinematográficos. De lo anterior se deriva, por un lado, que realizara siete entrevistas a profundidad con funcionarios de gobierno en materia fílmica, informantes que se desempeñaron y desempeñan como directores y/o supervisores en la Dirección de Cinematografía y, por el otro, que asistiera a dicha Dirección dos veces para involucrarme con el grupo actual de supervisores en la proyección y posterior discusión de películas cuya supervisión estaba en curso. La información proveniente de las entrevistas y de la observación se empleó fundamentalmente en la etnografía de la supervisión cinematográfica que a continuación presento, así como en la reconstrucción de los discursos de la censura y el escándalo.

3.4 ETNOGRAFÍA DE LA SUPERVISIÓN CINEMATOGRÁFICA CONTEMPORÁNEA

Tradicionalmente, la etnografía -empresa antropológica por excelencia- supone una descripción exhaustiva y a profundidad de un grupo, la cual abarca tantos niveles del mismo como sean posibles. Reflexionar sobre su especificidad también permite lanzar hipótesis que lo trascienden y se aventuran a comprender y explicar aspectos más generales y abarcadores de, por ejemplo, la cultura, la sociedad, las diversas representaciones e interpretaciones del binomio identidad/alteridad y las relaciones de poder. A pesar de que los objetivos, intereses, métodos y perspectivas epistemológicas de la etnografía se han discutido y repensado en los últimos treinta años, sobre todo con la aparición de la llamada antropología posmoderna (Clifford y Marcus, 1986; Clifford, 1994; Reynoso, 1998), el trabajo etnográfico sigue siendo una práctica relevante en el encuentro con los “otros”, es decir, con grupos distintos y diversos que ya no necesariamente se sitúan en latitudes lejanas y cuyas formas de ser, pensar y vivir no son del todo ajenas a las del antropólogo, cuya labor “es un oficio del frente a frente y del presente” (Augé, 2006: 10). Así, la etnografía

contemporánea igualmente supone un abordaje de grupos cuya delimitación se puede hacer desde otros parámetros además del étnico y el geográfico: grupos económicos, gremiales, artísticos; grupos definidos por edad, sexo, clase, generación, identidad de género o religiosa e ideología política, por lo cual las prácticas y discursos de los grupos que estudia el antropólogo hoy día ciertamente tienen infinidad de puntos de contacto con la cultura y sociedad en las que está inmerso.

Realizar una etnografía toma como punto de partida los datos e información que se recaban mediante distintas técnicas puestas en práctica durante el trabajo de campo con el grupo que interesa al investigador. La observación de primera mano –que puede llevar el adjetivo de "participante"- es un elemento determinante para el quehacer etnográfico y a partir de ella se comienza a establecer la relación entre el antropólogo y quienes conforman su grupo de estudio, que devienen informantes. La convivencia diaria se transforma en insumos para la escritura etnográfica a través de lo que el investigador observa y registra, mediante su involucramiento en las actividades cotidianas del grupo y gracias a entrevistas e incluso a las charlas informales y espontáneas. Dado que el complejo vínculo entre antropólogo e informantes es fundamental para la etnografía, reconocer que los datos y la información necesarios para ésta no se recolectan de manera aproblemática, sino que se negocian e interpretan, es de vital importancia. El relato que los informantes construyen junto al antropólogo acerca de su visión del mundo está sujeto a debate, implica ponerse de acuerdo tanto en los términos del propio intercambio como en el contenido producto de éste.

Las voces de los informantes resuenan en aquélla del antropólogo, al tiempo que la irrupción de éste en el horizonte significativo de los informantes también matiza y modula sus voces. Por lo tanto, la escritura etnográfica (como sucede con el lenguaje periodístico, del cual se habló en el apartado anterior) es resultado de la interacción de una pluralidad de voces, voces referidas a y con injerencia en la esfera de las acciones concretas de su entorno inmediato. En el entendido de que no es una labor que refleje directamente la realidad de un grupo, el quehacer etnográfico ha modificado la pretensión de objetividad e imparcialidad que lo caracterizaba en ciertas corrientes de la antropología para reconocerse como una práctica en la que el estilo y la retórica del texto producto

del trabajo de campo son tan importantes como las propias dinámicas que se dan en la relación antropólogo/informante:

> Al escribir, el antropólogo presenta ante otros la realidad que describe; la transforma en objeto antropológico que expone para una discusión y que propone para la comparación. Se ve de esa forma obligado a sistematizar datos que, en la vida diaria, se presentan de manera dispersa y discontinua, a solicitar que sus interlocutores [e informantes] establezcan relaciones que no hubieran establecido anteriormente por sí mismos o a inferirlas él mismo al sistematizar prácticas y discursos dispersos. (Augé, 2006: 43)

Por lo tanto, "recabar" información supone pactos, disputas, encuentros y desencuentros, al igual que describir, enumerar y esbozar prácticas y discursos a través de la escritura etnográfica también implica interpretarlos y darles contenido. Para la etnografía entonces, las negociaciones yo/otro son tan importantes como aquéllas que se efectúan en el plano yo/texto (Geertz, 1997: 20).

El estatus de la participación del investigador en el grupo que estudia también ha sido objeto de debate. Ciertamente dicha participación no desemboca en la pertenencia al grupo, ya que no supone la ilusión de que el investigador pueda eventualmente convertirse en "uno de ellos". En este sentido, la labor etnográfica se construye desde una postura de exterioridad, la cual permite al antropólogo "penetrar las razones del otro" (Augé, 2006: 40). Así, el "estar ahí", el haber sido testigo presencial de una reducida parcela en la totalidad de las relaciones al interior de un grupo dado se transforma en el "estar aquí" de la escritura etnográfica (Geertz, 1997) en la medida en que opera dicha exterioridad. En un contexto de investigación en que los "ahí" y los "aquí" están "mucho menos aislados, mucho menos bien definidos, mucho menos espectacularmente contrastados" (Geertz, 1997: 157), las particularidades del grupo etnografiado -las y los supervisores cinematográficos/as de la Dirección de Cinematografía de RTC en este caso- al igual que una reflexión inicial sobre el proceso que me interesó describir y comprender –la supervisión de películas- son los puntos de partida para esta etnografía.

3.4.1 CONSIDERACIONES PRELIMINARES: LA SUPERVISIÓN Y LOS SUPERVISORES

Etimológicamente, *supervisar* significa "mirar desde lo alto". *Supervisión* en tanto concepto denota una característica humana innata, la mirada, pero connota la perspectiva desde la que dicha mirada parte: una posición de ventaja frente a

otras miradas. Este lugar simbólico en que se sitúa el mirar del supervisor le confiere una visión más abarcadora, global, completa e, incluso, superior a la de los demás; le confiere poder y jerarquía que se evidencian en las acciones asociadas a la de supervisar: vigilar, inspeccionar, controlar, registrar. De ello se deriva que el supervisor tenga la potestad de ver e interpretar una cinta antes de que lo haga la gran mayoría de sus espectadores: la lectura primera del supervisor supone un privilegio, aquel de encauzar significados y, a través de la clasificación, determinar públicos.

La del supervisor, entonces, es una lectura privilegiada en tanto ejercicio de poder, ya que clasificar, de hecho, circunscribe la audiencia que podrá ver un filme en razón de una interpretación particular de su contenido, interpretación que se justifica así misma en términos de su procedencia y del estatus que comporta dicha procedencia. Tal lectura privilegiada, debido a la fuente de la que parte, es una suerte de "versión oficial" y, en ese sentido, se erige como parámetro de la interpretación fílmica para distintos públicos.

A pesar de que hoy día la censura cinematográfica como tal ya no es una atribución legal de la supervisión, si partimos de que la clasificación de películas demarca tipos distintos de público, cualitativa y cuantitativamente hablando (lo cual tiene claros efectos sobre la taquilla), supervisar supone un control de la mirada que, de igual modo, encauza la interpretación producto de dicha mirada. El poder arbitrario de ocultar la mirada -la mirada de un filme en torno a lo que narra y aquella mirada del espectador a propósito de éste- y de suprimir la posibilidad de interpretación inherentes a la censura oficial dan paso en la actual supervisión cinematográfica a la facultad de acotar públicos y encauzar la interpretación de los contenidos de un filme dado.

Así, la función central que la Dirección de Cinematografía otorga al grupo de supervisores -clasificar películas- supone una jerarquía de lecturas: aquélla del supervisor, hipotéticamente la primera lectura de una película ya terminada (antecedida solamente por la del equipo creativo -productores, actores, director y editor, entre otros- que realizó el filme), tiene preeminencia sobre otras lecturas, como la del crítico de cine. No es solamente que la interpretación que el grupo de supervisores hace de una cinta sea la primera en términos cronológicos, sino que tal proceso de atribución de significados tiene efectos concretos y palpables: en este sentido, la clasificación cinematográfica podría caracterizarse como un

acto de habla de consecuencias perlocucionarias (Austin, 1982). La clasificación que emana de la supervisión tiene la finalidad de persuadir y convencer a una potencial audiencia sobre quienes están o no facultados para asistir a una función de cine, además de que es un requisito indispensable para permitir que un filme efectivamente llegue a las pantallas de las salas.

En la medida en que posibilita o imposibilita, matiza y conduce otras lecturas y prácticas, la mirada de la supervisión cinematográfica echa a andar diversos procesos: desde la expedición de la Autorización para Exhibición Comercial hasta la posterior distribución de una película. Así, la interpretación de un filme desde la perspectiva de las y los supervisores, cristalizada en la clasificación, es pieza fundamental para organizar las prácticas de exhibición, potestad que también podría atribuirse, aunque de forma muy distinta y por otros mecanismos, a la crítica de cine: la reseña elogiosa de una película es factor que motiva la asistencia a salas, mientras que una crítica demoledora puede desincentivarla. Sin embargo, la mirada del crítico fílmico solamente apunta hacia moldear las preferencias de los espectadores a través de recomendaciones en términos de "gusto" al atribuir (o no) valores estéticos, ideológicos y morales a una cinta, al tiempo que se mueve en el huidizo ámbito de la opinión pública, no en aquel de la reglamentación oficial, como sucede con la lectura de la supervisión. En suma, la del supervisor es una lectura eminentemente normativa, una lectura con consecuencias prácticas de la que incluso pueden desprenderse medidas punitivas -las multas, por ejemplo, a las que puede hacerse acreedora una sala de cine en caso de no hacer respetar entre su público la clasificación de una película- y que supone un claro ejercicio de poder a nivel formal, mientras que aquélla del crítico cinematográfico no lo es.

A pesar de esta cualidad normativa de la lectura oficial de la supervisión, el grupo de supervisores cinematográficos con el que conviví y platiqué parte del supuesto de que su labor no supone el ejercicio de un poder arbitrario o coercitivo: la clasificación de filmes, en palabras de una de mis informantes, "es una mera guía a partir de la Ley, el Reglamento y los Criterios, es de carácter informativo porque la decisión final es de los espectadores, sobre todo los padres". Si bien las y los supervisores reconocen la trascendencia y, para algunos casos, el carácter definitivo de su lectura en función de las entradas en taquilla, se desmarcan de la labor de censura oficial: no se conciben a sí

mismo/as como censores en sentido estricto, sino como funcionarios/as encargados/as de proponer y recomendar parámetros de lectura más emparentados con la labor que realizan los críticos de cine que con una suerte de policía del pensamiento. En este sentido, el grupo de supervisores con el que yo trabajé no es, como señaló una de mis informantes, "un grupo de censores eclesiásticos, ni moralistas o provenientes de la ultra derecha moral, sino un grupo heterogéneo, de proveniencia social diversa y encargo laboral".

Si bien los y las actuales supervisores no constituyen un conjunto homogéneo de personas ni sus características corresponden a las que les podrían atribuir ciertas leyendas negras de la censura estatal –hombres de edad, conservadores, altamente religiosos quienes, como los verdugos, portan una capucha para resguardar su identidad- la gran mayoría (cuatro de seis) son mujeres jóvenes o maduras, entre los 25 y 55 años, todas con estudios universitarios. Su estado civil varía: solteras, divorciadas, casadas, algunas con hijos y otras no. Así mismo, los miembros del actual grupo de supervisores han trabajado, en promedio, una década en la Dirección (salvo las más jóvenes que aún no cumplen el lustro de labores), lo que da por resultado que sus dinámicas interpersonales sean complejas dado el largo tiempo y las largas horas diarias de trato profesional. Existe confianza y cercanía entre las y los supervisores: los integrantes de este grupo compacto, que a veces llega a ver más de cinco películas por semana, se conocen bien, por lo que las filias y las fobias entre ellos/as se manifiestan frecuentemente.

El anterior esbozo de quiénes son las y los supervisores y de cómo se realiza la supervisión de películas corresponde a la intención inicial de la observación en la Dirección de Cinematografía: tener una referencia contemporánea de dicho proceso y sus artífices. Tras revisar los expedientes de las películas del *corpus*, descubrir cuál era la dinámica de la supervisión al momento de ver un filme se convirtió en una interrogante. Después de realizar dos visitas a la Dirección y al momento de escribir esta etnografía surgió el centro problemático de la supervisión: la tensión entre clasificar, que supone colocar una cinta en una categoría siguiendo el parámetro "objetivo" de lectura de los Criterios para la Clasificación de Películas Cinematográficas (ver supra p. 105), y calificar, es decir, atribuir adjetivos a un filme, referidos ciertamente a una perspectiva valorativa. A pesar de que clasificar esta más cerca de la descripción

y calificar de la evaluación, ambos momentos de la supervisión de películas corresponden a un continuo del cual son polos opuestos, aunque complementarios. Así, esta etnografía de la supervisión cinematográfica recupera tales polos y se centra en explorar ciertos tópicos: ¿cómo se articulan clasificación y calificación en casos específicos? ¿Qué elementos en un filme son objeto de atención durante su proyección en la Dirección de Cinematografía? ¿Sobre qué problemáticas gira la discusión después de ver la cinta?

De esta forma, trazar la dinámica del proceso de supervisión cinematográfica supone en esta etnografía tres momentos que se desarrollan en los tres apartados siguientes: el primero describe las generalidades del proceso, aplicables a toda cinta, y se centra en la clasificación de películas con base en el documento de los Criterios; el segundo detalla los particulares de la observación que realicé y se articula en el contenido específico de la lectura del actual grupo de supervisores –en tanto calificación, es decir, juicio y evaluación- de las dos películas mexicanas que tuve oportunidad de ver con ellos/as: el documental *Presunto Culpable* (Roberto Hernández y Geoffrey Smith, 2008) y la comedia de acción *Salvando al soldado Pérez* (Beto Gómez, 2011); y, finalmente, el tercer momento interpreta los hallazgos de la observación de la supervisión cinematográfica y de las entrevistas a informantes clave a partir de algunos supuestos teóricos desde los que parte este trabajo, hallazgos que suponen las directrices rectoras de la reconstrucción de los discursos de la censura y el escándalo que se presenta en los Capítulos 4 y 5.

3.4.2 SUPERVISAR ES CLASIFICAR: SOBRE LAS GENERALIDADES DEL PROCESO DE SUPERVISIÓN DE PELÍCULAS

Cada película que ha sido exhibida en la sala de proyecciones de la Dirección de Cinematografía de RTC con la finalidad de ser clasificada tiene su historia particular. Cada caso es distinto debido al contexto de supervisión, a las características propias del grupo específico de supervisores que la clasificó y debido también a los procederes de las instituciones, productores o distribuidores que llevaron un filme a la Dirección para ser supervisado. Sobre todo, el propio carácter de éste –su contenido particular, las estructuras narrativas y estrategias visuales y sonoras que emplea, la propuesta estética o artística por la que apuesta, la calidad o falta de ésta en su realización técnica y

los supuestos ideológicos y morales de los que parte- incide de manera decisiva en las reacciones que causará durante su proyección en la Dirección, al igual que en la interpretación y clasificación que se le otorgará.

Existen factores externos al texto fílmico en sí mismo que marcan, de una u otra forma, el proceso de supervisión cinematográfica y que constituyen un contexto específico para la lectura privilegiada del grupo de supervisores. Por ejemplo, los antecedentes –en el sentido más amplio del término- que éste tiene de una película son parte de la supervisión y muchas veces explican los matices y pormenores en su lectura. La relación que la Dirección ha sostenido, en ocasiones durante años, con representantes de casas productoras y empresas distribuidores, con instituciones de gestión y fomento fílmicos, al igual que el conocimiento de sucesos en la presentación de películas en festivales y muestras nacionales e internacionales y las referencias que las y los supervisores tienen con respecto al desempeño de equipos de trabajo o *crews*, a la trayectoria de actores y actrices y a la obra en su conjunto de directores y guionistas fungen como plataformas de lectura al momento de supervisar una película.

Si bien el proceso de supervisión cinematográfica, como todo trámite oficial, está definido de manera puntual en la normatividad de la Dirección, la cual se aplica indistintamente a todas las películas en términos de requisitos y tiempos, supervisar una película no es únicamente un procedimiento burocrático: en tanto que lectura privilegiada de contenidos, la supervisión apunta hacia una interpretación de los mismos. Con base en el hecho de que la lectura de cualquier texto, incluido el fílmico, es intrínsecamente polisémica y con la finalidad de homologar, en la medida de lo posible, la diversidad potencial de interpretaciones de las que una película puede ser objeto, los Criterios para la Clasificación de Películas Cinematográficas buscan proporcionar “parámetros para ubicar estas últimas en las clasificaciones que contempla la Ley Federal de Cinematografía y su Reglamento, con la mayor objetividad posible”, al tiempo que apelan por “la certeza jurídica y transparencia” en el otorgamiento de clasificaciones (Criterios: Artículo 3, Inciso 1).

A pesar de que los Criterios plantean directrices para definir la clasificación de películas “sin hacer juicios críticos sobre aspectos estéticos, técnicos o ideológicos” (Criterios: Artículo 3, Inciso 1) de las mismas, el acto de

interpretar un texto -en teoría un acto previo a su clasificación- supone necesariamente atribuciones de sentido diversas, las cuales están atravesadas por consideraciones estéticas, morales y de toda índole, atribuciones de sentido que ciertamente no se constriñen a la mera aplicación de los Criterios. Éstos, de hecho, son ya atribuciones de sentido a definir los elementos en que se debe centrar la lectura privilegiada de las y los supervisores, elementos alrededor de cuya presencia reiterada o total ausencia se configuran las distintas clasificaciones: el horror, entendido como el sentimiento de repulsión o temor frente a aquello que resulta incongruente con referencia a lo natural o regular; lo procaz, aquello carente de dignidad, grosero o vil; y el sexo sugerido, implícito y/o explícito (Criterios: Artículo 3, Inciso 6). Tales elementos apuntan tanto a las imágenes –montaje, encuadres, efectos- como a los sonidos –diálogos, música- de los filmes a ser supervisados en la Dirección y junto con la producción, venta y consumo de drogas y la violencia de distintos matices definen los parámetros de lectura de la supervisión cinematográfica.

Con base en tales elementos, el documento rector de la supervisión delimita y construye criterios generales y específicos, en términos del tratamiento de los temas que aborda una película, para otorgar cinco clasificaciones estipuladas previamente y de manera vaga tanto en la Ley Federal de Cinematografía como en su Reglamento (Artículo 25 de la primera, Artículo 22 del segundo). Tales clasificaciones son: AA, comprensible para niños menores de 7 años; A, para todo público; B, para adolescentes de 12 años en adelante; C, para adultos de 18 años en adelante; y D, películas para adultos. Los Criterios para la Clasificación de Películas Cinematográficas además proponen y especifican los particulares de una sexta clasificación (la cual en el Reglamento sólo aparece como la posibilidad que tiene la Dirección de hacer que los exhibidores añadan una leyenda informativa en los carteles de un filme clasificado en B sobre los tópicos que éste trata y la forma en que lo hace): la B15, no recomendada para menores de 15 años. Las primeras cuatro clasificaciones (incluida esta última) son de carácter informativo, mientras que las dos últimas, la C y la D, de carácter restrictivo, esto debido a que la Ley de Cinematografía estipula que los exhibidores están obligados a impedir la entrada en las salas que proyecten películas clasificadas como C y/o D a toda persona

que no cumplan con la edad señalada: 18 años, que equivalen en México a la mayoría de edad legal.

A pesar de la distinción entre clasificaciones informativas y restrictivas, los Criterios se centran en la protección y salvaguarda de la infancia, la adolescencia y los derechos humanos al tomar como sustento central los siguiente documentos: la Ley para la Protección de los Derechos de los Niños, Niñas y Adolescente; el Protocolo facultativo de la Convención sobre los Derechos del Niño, referente al tráfico de menores de edad y a la prostitución y pornografía infantiles; y la Convención Americana sobre Derechos Humanos (Criterios: p. 1); así mismo, la descripción de las distintas clasificaciones también se argumenta mediante parámetros referidos al desarrollo de las capacidades cognitivas y afectivas de los niños, niñas y adolescentes. De tal forma, el objetivo primordial de los Criterios es evitar que estos públicos entren en contacto con materiales fílmicos que puedan impactar su crecimiento, en todo sentido, de manera negativa. Lo anterior se justifica bajo la afirmación de que el cine "influye en los comportamientos sociales" y de que "las películas son modelos culturales de muy alta eficacia social para incidir en las conductas individuales" (Criterios: Artículo 3, Inciso 1), de ahí el hecho de que todo filme, de acuerdo con los Criterios, sea potencialmente "buena o mala influencia" para sus espectadores.

Si bien en función de estas seis clasificaciones formales se realiza la lectura de la supervisión, de acuerdo con mis informantes existen dos grandes categorías informales de películas a las que se enfrentan en la sala de proyecciones: cintas "fáciles" y "difíciles". La facilidad y/o dificultad en la supervisión y clasificación apuntan hacia elementos del texto fílmico en sí mismo y hacia pormenores externos a éste. Generalmente, el género de una película –infantil o documental catalogan como "fácil"; terror o acción como "difícil"- es un primer indicador de que tan complicado o sencillo será adjudicarle una clasificación. Filmes animados dirigidos claramente a un público infantil, al igual que documentales educativos, suponen un proceso de supervisión fácil porque es altamente probable que reciban clasificación A (entre 7 y 12 años) o AA (hasta 7 años) en función de cuán atractivos y comprensibles sean dependiendo de la edad de los/as niños y niñas; por otro lado, películas enfocadas hacia un mercado más "adulto", en las cuales se utiliza un lenguaje procaz y aparecen escenas violentas, referidas al consumo de drogas y/o al sexo y la desnudez,

apuntan hacia procesos de supervisión más difíciles en la medida en que la clasificación se determina con base en la frecuencia, intensidad o carácter explícito de las imágenes y del diseño sonoro.

De igual forma, las circunstancias de la supervisión -una “buena” o “mala relación” con directores, productores o distribuidores; el trato cordial o no entre las autoridades de la Dirección y otros actores de distintas procedencias- son también componentes que estructuran horizontes significativos y valorativos al momento de supervisar un filme. La fama de ciertas personalidades en el mundo del cine como personas exigentes o problemáticas, quienes en ocasiones pasadas ya han pedido una segunda clasificación para sus cintas dado que no estuvieron de acuerdo con la primera, es un antecedente que introduce tensión e incluso descontento en el proceso de supervisión cinematográfica. El hecho de que, efectivamente, en una situación tal el grupo de supervisores sea encomendado para realizar una nueva clasificación –mecanismo conocido como resupervisión o reclasificación (una prerrogativa que tienen los representantes legales dueños de los derechos de autor de una película al estar en descuerdo con la clasificación otorgada, ver supra p. 102)- implica cierta presión en términos de las expectativas que se tienen con respecto al resultado de la nueva clasificación y de la reacción de quienes la solicitaron. Así mismo, dado que una Autorización para Exhibición Comercial posee cierto tiempo de vigencia (ver supra p. 102) es bastante común que cintas ya clasificadas se sometan a resupervisión cuando buscan ser transmitidas por televisión, reestrenadas en salas de cine, proyectadas en retrospectivas y muestras e incluso cuando han participado ya en festivales nacionales e internacionales y se embarcan en la travesía para lograr su exhibición en circuitos comerciales. Huelga decir que las condiciones específicas en las cuales se implementa la resupervisión suponen distintos contextos de lectura que necesariamente impactan el devenir y resultados de este proceso.

Dados los antecedentes particulares del caso específico, la supervisión cinematográfica inicia cuando un filme es presentado a la Dirección para comenzar el trámite por el cual obtendrá una Autorización para Exhibición Comercial. Una vez que el representante legal de la película ha llevado las latas de ésta, realizado el pago de derechos y presentado la documentación requerida, el jefe de supervisores programa la función correspondiente y

convoca al grupo de supervisores a la sala de proyecciones, sin dejarles saber que película verán. La sala, recientemente remodelada, es un pequeño pero cómodo espacio con 24 butacas en el cual se exhiben películas en 35 mm, gracias a dos proyectores. En ella también se realizan funciones especiales cuando algún funcionario de gobierno o alguna empresa privada o institución pública solicitan a la Secretaría de Gobernación ver una cinta con la finalidad de hacerse su propia opinión con respecto a ella. Existen dos turnos de supervisión: el matutino y el vespertino, y dependiendo de la carga de trabajo de la Dirección, la proyección de películas para supervisión oscila entre una o más de cuatro por semana.

De acuerdo con mis informantes, la práctica de no anunciar al grupo de supervisores que filme verá se realiza en el entendido de que ignorar qué película será proyectada ayuda a evitar la creación de prejuicios –positivos y/o negativos- en torno a ésta: se propicia entonces que las y los supervisores vean los filmes "con ojos nuevos", desprovistos de información relativa a críticas y reseñas de la cinta y a notas periodísticas alrededor de la misma. En este sentido, no informar cuál es el filme a supervisar comporta una estrategia que ayuda a diferenciar la labor de supervisores y críticos de cine: general (e ideal)mente, los primeros no toman a los segundos como puntos de referencia alrededor de los cuales construir su propio discurso, diferenciando así la especificidad de la labor y estilo de cada uno.

Al entrar a la sala, el grupo de supervisores recibe un papel en el cual se revela qué película será proyectada, así como algunos particulares sobre la ficha técnica de la misma. El ambiente en la sala es relajado e incluso festivo: las y los supervisores toman café, comen, intercambian impresiones sobre cuestiones del trabajo diario en la oficina y anticipan cómo estará la película, si será interesante, aburrida, buena, mala, "difícil" o fácil". Ante mi pregunta sobre cómo es ver tantas películas a la semana, uno de mis informantes respondió: "olvidamos [las malas] para no saturar el disco duro". En ocasiones, para algunos supervisores es la segunda vez que ven una película, debido a que ésta puede haber sido supervisada recientemente para participar en festivales o muestras de cine; así, ver la película supone una relectura que, en ocasiones, contrasta con las opiniones e impresiones de la primera vez. La curiosidad por saber qué película se va a exhibir y la confianza entre el compacto grupo de supervisores hacen

que se intercambien bromas y que la exhibición sea también un espacio lúdico, no sólo referido a ver cine por obligación o responsabilidad laborales.

Cuando inicia la proyección se mantiene encendida la luz de la sala con la finalidad de que las y los supervisores tomen notas: los nombres que aparecen en los créditos iniciales de la película son escritos rápidamente y contrastados con la información proporcionada en la hoja. Al iniciar la primera secuencia, algún voluntario –quien esté más cerca del interruptor- apaga las luces. La cinta corre y el grupo de supervisores comenta continuamente sobre el contenido de la misma, siempre en función de aquello que puede "restarle puntos" a la cinta en términos de clasificación. En palabras de una de mis informantes "una película no puede clasificarse con base en un sola escena o incluso en varias escenas: se clasifica como un todo". Este proceder de la clasificación se expresa en el siguiente testimonio de otro de mis informantes:

> […] yo siempre empiezo viendo una película y cuando veo los créditos digo: "pues es AA, ¿no?". Conforme avanza la película y empieza a pasar algo de la trama y tal a lo mejor pasa algo y dices: híjoles, pues ya pasa a B. Y a lo mejor sigue pasando algo y de pronto dices: no pues ya es más para adolescentes. Y así: o sea, un poco uno lleva parte del tema de que una película pues es vista por todo el mundo y es recomendable para niños y luego le empiezas a restar puntos, digamos. Y termina la película y dices: no pues esto es para adultos. Ya no tienes duda; ya lo único que tienes que hacer como supervisor es sustentarlo con anotaciones muy precisas de por qué es para adultos o para adolescentes. (Entrevista, 3 de noviembre de 2010)

Se discuten, al tiempo que la película avance, detalles de todo tipo: desde la producción de la misma -qué casa productora o institución apoyó la realización de la película, que anécdotas conocen sobre el rodaje o postproducción- hasta detalles puntuales sobre la información que la cinta presenta en términos de cómo articula su argumentación y cómo se desenvuelve la narrativa en ella. De igual forma, las reacciones frente a las imágenes y sonidos, expresadas en interjecciones de todo tipo, aparecen a lo largo de la proyección.

Como sucede en muchas salas de cine, el grupo de supervisores reacciona abiertamente frente a las imágenes y sonidos que se suceden en la pantalla: las exclamaciones de todo tipo (asco, asombro, júbilo, indignación, contento) que dejan escapar apuntan hacia una primera *respuesta* –de *carácter emocional*- frente al contenido de una cinta. Dado que en estas proyecciones de la Dirección de Cinematografía no existe el prurito de la etiqueta del acontecimiento fílmico -el silencio que debe reinar en la sala, la imposibilidad de interrumpir a través de comentarios el acto de ver una película- las y los

supervisores intercambian libremente y el voz alta preguntas y respuestas sobre el hilo narrativo de la cinta e impresiones referidas a todo tipo de asuntos. Aquí yace una segunda *respuesta* frente a las películas que se exhiben, aquélla de *carácter reflexivo* que supone un intercambio crítico entre las y los supervisores referido a la clarificación sobre los particulares de la historia que narra la cinta, así como a la forma en que dicha historia es narrada. Se dan incluso debates en la sala de la Dirección sobre la interpretación de las películas; se polemiza sobre el contenido potencialmente problemático –en términos de clasificación- de las mismas, se clarifican detalles sobre qué sucede en la cinta y cómo se presenta al espectador y se construye una lectura e interpretación de los filmes como un trabajo colectivo, en el cual todos los involucrados aportan elementos para construir significados compartidos. De esta forma, la condición de ser espectador en la sala de la Dirección tiene un carácter cooperativo que la diferencia de manera decisiva de aquélla que se observa en las salas de cine comercial u otros circuitos de exhibición.

Al terminar la película, se confrontan datos sobre otros particulares de ésta: el tiempo exacto de producción, la calidad de los rollos, los créditos finales, el número y calidad de las copias con que se estrenará en salas comerciales, los particulares de la distribuidora y exhibidora e, incluso, información diversa en prensa que se haya leído ya con respecto a la película. La plática alrededor de las especificaciones de la ficha técnica da paso a la evaluación colectiva de la cinta, evaluación en la que se integra el Director de Cinematografía, quien funge como árbitro y moderador de la discusión. El Director abre formalmente el espacio para la deliberación, en el cual las y los supervisores, individualmente, presentan argumentos conducentes a justificar la clasificación que piensan dar al filme en cuestión, argumentos siempre sustentados en los Criterios.

La discusión *in situ* para definir una clasificación, si bien no tiene que llegar a un consenso unánime sobre ésta, si es un ejercicio que permite aclarar la postura de cada supervisor acerca de la cinta y descubrir si existen desacuerdos importantes al interior del grupo. Se discute desde la calidad técnica de la misma hasta el contenido "problemático" que la narrativa o la propuesta audiovisual pueden suponer y, tras comprobar que no existen divergencias importantes en la clasificación que cada supervisor propone, las y

los supervisores se retiran a sus respectivos cubículos para redactar de manera individual el informe de supervisión que entregarán al día siguiente.

3.4.3 SUPERVISAR ES CALIFICAR: SOBRE *PRESUNTO CULPABLE* Y *SALVANDO AL SOLDADO PÉREZ*

Aunque esta etnografía no se inscribe propiamente en el ámbito de los estudios sobre recepción de cine, discutir las dinámicas y contenidos de la lectura privilegiada del grupo de supervisores parte de ciertos supuestos referidos a cómo opera la recepción, ya que existen dos niveles centrales en dicha lectura, los cuales denomino la respuesta emocional y la respuesta reflexiva. [7] En este sentido, la intención del presente apartado es presentar los particulares de ambas respuestas en tanto punto de partida de la interpretación y posterior clasificación de dos películas que fueron parte del trabajo etnográfico.

La primera cinta, *Presunto Culpable*, es un documental mexicano que presenta una perspectiva crítica de los sistemas penal y judicial en México. Producido por el colectivo Abogados con Cámara, este filme explora las omisiones y corrupción que la procuración de justicia supone al estar sustentada *de facto* en la presunción de culpabilidad, en lugar de articularse alrededor de la presunción de inocencia que se establece por ley. De ello se deriva que *Presunto Culpable* pueda catalogarse como un documental de denuncia, comprometido con divulgar la injusticia que miles de mexicanos/as padecen al enfrentarse, sin recursos ni conocimiento, a un sistema complicado y arbitrario; un documental cuya finalidad es educar al público sobre sus derechos y la manera de hacerlos cumplir. A propósito del caso de José Antonio Zúñiga Rodríguez, comerciante y *rappero* mexicano procesado y condenado a 20 años de prisión por homicidio, *Presunto Culpable* documenta la trayectoria de los procedimientos judiciales que llevaron a Toño a la cárcel, así como el difícil camino que la segunda defensa de Toño recorrió para lograr otro juicio que asentara su inocencia y le permitiera salir libre. Así mismo, este documental explora la vida carcelaria y aquélla de la familia y amigos de Toño a lo largo de todo el proceso legal y mientras esperan sea liberado y exonerado.

[7] Tales respuestas se inscriben en la teorización sobre los vínculos entre estructura narrativa, identificación, identidad y valores que se exploran en el Capítulo 1, así como sobre el papel que los valores morales y la moralidad juegan en todo proceso de lectura.

Bajo el argumento de que “es impresentable nuestro sistema de justicia”, Abogados con Cámara articula el relato de *Presunto Culpable* en el empleo central de testimonios directos de los involucrados en este caso. Por un lado, la cinta reconstruye los acontecimientos que desembocaron en la aprehensión y encarcelamiento de Toño mediante entrevistas con él mismo, con su esposa, Eva Gutiérrez, sus amigos y familia, al tiempo que cuenta cómo se pusieron en contacto los abogados devenidos cineastas, Roberto Hernández y Layda Negrete, con Toño y cómo se desarrolla y fortalece el vínculo entre ellos; así mismo, *Presunto Culpable* detalla las circunstancias por las cuales Rafael Ramírez Heredia, el segundo abogado defensor de Toño, toma y posteriormente lleva el caso. Junto con los testimonios de estos personajes, la *voz en off* de Roberto Hernández y Layda Negrete guía a los espectadores durante gran parte del filme.

Por otro lado, a través de la filmación del segundo juicio de Toño, este documental presenta a la parte acusadora: desde Héctor Palomares Medina -el juez que, una vez más, se encarga del nuevo proceso- hasta los testigos, entre quienes destacan Víctor Daniel Reyes Bravo -primo del occiso- y los policías judiciales que apresaron a Toño. Es relevante señalar que *Presunto Culpable* hace de Toño un protagonista carismático, cuyo paulatino proceso de empoderamiento supone el centro narrativo del documental. Las dudas, miedos y esperanzas de Toño que esta película pone en primer plano permiten a los espectadores observar gran parte del proceso jurídico desde su propio punto de vista.

Así, las respuestas emocionales del grupo de supervisores a las imágenes de *Presunto Culpable*, generalmente audibles, son reacciones ante la impresión que lo visible causa en ellos/as: cuando en el filme aparece una foto de la escena del crimen, la única de este tipo en toda la cinta, se escuchan expresiones de asombro, asco y desagrado. Las escenas que más detonan reacciones en las y los supervisores son aquellas relativas al segundo juicio de Toño; expresiones como: “ay, pinche sistema”, “ay, ¡la cara!” y “¡qué horror!”, se suscitan en las secuencias que dan cuenta de lo que, de acuerdo con el equipo defensor de Toño, fueron las principales omisiones en su caso, secuencias en las cuales se emplean varios *close-ups* –e incluso la pantalla dividida en que se puede apreciar al mismo tiempo a dos individuos/personajes enfrentados- para

enfatizar los rostros tanto de Toño, como del juez, el abogado defensor, los testigos y, sobre todo, de Marisela Miranda Galván, la ministerio público encargada del caso. El careo entre Toño y Reyes Bravo se presenta con la pantalla dividida: es posible así ver los rostros de ambos mientras se confrontan. Cuando la ministerio público declara que si acusa a Toño es "porque es mi chamba", resuena en la sala: "¡qué descaro!". De esta forma se va fraguando una identificación positiva con Toño y los abogados que lo defienden, mientras que se construye un rechazo ante quienes lo acusan.

En términos de la respuesta reflexiva, los comentarios entre las y los supervisores se refieren, en general, tanto a los particulares de la narración como al contexto amplio en el cual se desarrolla ésta: las afirmaciones "si, claro" o "por supuesto" que intercambian las y los supervisores sobre la certeza de que en México hay que probar la inocencia porque, de entrada, se es culpable, suponen reacciones referidas a la lógica argumentativa del filme, al tiempo que apuntan hacia una evaluación negativa del sistema judicial mexicano. La clarificación de detalles durante la proyección se da a nivel narrativo: se plantean preguntas sobre la continuidad de la historia y sobre la *numeralia* que aparece en la cinta referida a los procesos penales en México y a las condiciones de vida de los internos en el sistema carcelario. De esta forma, la respuesta reflexiva se articula en un ir y venir de comentarios y preguntas concretas sobre el relato que narra *Presunto Culpable* para la cual es necesario referirse al contexto amplio de la impartición de justicia en México.

Al terminar el documental, la discusión comienza refiriéndose al papel de varios de sus productores, así como a la trayectoria de ciertas personalidades que aparecen en él: Ana Claudia Magaloni (productora ejecutiva) y Layda Sansores San Román (ex gobernadora priísta de Yucatán, productora ejecutiva y madre de Layda Negrete). Así mismo, se discute sobre cómo dejaron entrar las cámaras al penal y cómo fue posible que el equipo de producción obtuviera un permiso para filmar el segundo juicio de Toño, a lo que un supervisor responde que, de acuerdo con lo que sabe, fue gracias a una larga negociación realizada directamente con el entonces jefe de gobierno de la Ciudad de México, el perredista Marcelo Ebrard, lo que permitió filmar en los juzgados y el reclusorio.

Posteriormente, la discusión se centra en las diferencias que encontraron quienes habían supervisado previamente la película (para su exhibición en la

edición 2009 del Festival de Morelia) con el corte comercial de *Presunto Culpable*: “no es la misma copia”, asevera una supervisora, además de que la más reciente tiene una “mejor postproducción” y existen ciertas escenas que los productores han retirado *motu proprio*, como la parte del epílogo en que se especificaba que de los tres policías judiciales que rindieron testimonio en el primer juicio de Toño, uno había sido asesinado, otro había sido encarcelado y el tercero había demandado a los realizadores por utilizar su imagen sin consentimiento.

Tras el intercambio de datos sobre estas dos versiones del documental, una suerte de relectura del mismo, la discusión se concentra en el tema principal de la cinta: las fallas en la impartición de justicia en México. Ante la pregunta, “¿para qué hace esto la justicia?”, varias respuestas, que transitan desde explicaciones focalizadas en casos personales hasta reflexiones sobre la situación del país en su conjunto, se ponen sobre la mesa: “para recibir estímulos económicos”; “porque este país es una mierda”; “si se tiene dinero, la cosa es distinta”.

Confrontar las distintas posturas sobre las condiciones de la vida carcelaria y los particulares del sistema de justicia en México permite que se afiance la opinión generalizada de que la película es relevante e importante: su moraleja normativa, es decir, la conclusión -en términos narrativos, ideológicos e incluso morales- hacia la que apunta la lectura del grupo de supervisores en torno a la representación que despliega *Presunto Culpable* establece que el filme es un correcto reflejo de la situación que retrata. Las y los supervisores evalúan positivamente a este documental porque “es una crítica gruesísima al sistema de justicia”, dado que, en su opinión, verdaderamente existe una diferencia en el trato que se les da a los presos dependiendo de su clase social y de sus recursos económicos. *Presunto Culpable* es entonces una buena película que debe exhibirse porque reconstruye de manera fiel una parte de la realidad mexicana y, de esta forma, presenta una panorámica precisa sobre el tema que aborda, un retrato que efectivamente puede educar al público en términos del conocimiento y la defensa de sus derechos. La necesidad de avanzar en la implementación de los juicios orales en México es otra de las conclusiones en las que hay una suerte de consenso entre el grupo de supervisores.

Así, el proceso de supervisión fílmica opera en dos niveles: las opiniones iniciales sobre la película –de carácter individual en las cuales se entremezclan el gusto de cada supervisor/a, las referencias a casos personales y las reflexiones generales- se amalgaman para construir un segundo nivel de interpretación, ésta de carácter colectivo, conducente a su clasificación; de igual forma, las respuestas emocionales se elaboran junto con las respuestas reflexivas a la hora de debatir y decidir la clasificación final de *Presunto Culpable*. De inicio tal clasificación, por unanimidad, se fija en A ya que es necesario, de acuerdo con una supervisora, "que se enteren [los mexicanos] de en qué país viven", frente a lo cual un supervisor expresa: "¿aunque salga el muertito?". La salvedad de la presencia de una fotografía de la escena del crimen se presenta como único argumento para que la cinta sea clasificada en B. El Director de Cinematografía refiere que los asesores del Tribunal han visto ya la película y no hicieron mayores comentarios u objeciones a la misma, por lo que las y los supervisores adelantan que ésta, dado que es un documental, no supondrá mayores complicaciones de exhibición: debido al género de *Presunto Culpable*, su programación en cartelera podría resultar corta: "si le hacen promoción, igual y la libran una semana".

La segunda cinta a cuya proyección asistí en la Dirección de Cinematografía fue *Salvando al soldado Pérez*. Esta comedia de acción narra las vicisitudes de un narcotraficante acaudalado, Julián Pérez (Miguel Rodarte), para integrar un equipo de expertos –entre amigos de la infancia, otros capos e incluso miembros de cárteles rivales- y llevar a cabo una operación suicida: viajar a Irak para buscar a su hermano, un *marine* estadounidense, quien supuestamente se ha perdido en acción. La madre de Julián, doña Elvira (la mítica Isela Vega, "el ajonjolí de todos los moles" de acuerdo con uno de mis informantes), no ha cruzado palabra con él durante años dadas sus actividades delictivas, y cuando Julián la visita en el hospital ella le pide que orqueste la misión para encontrar y salvar a su hermano, ante lo cual Julián no se puede negar. El heterodoxo grupo de héroes-malhechores viaja primero a Estambul y de ahí, con la ayuda de Sasha Boginski (Marius Biegai), un mafioso ruso, se traslada a "algún lugar en Irak"; después de pasar por varias aventuras y de enfrentarse tanto a los soldados *gringos* como a los guerrilleros iraquíes, el

grupo finalmente logra rescatar sano y salvo a Juan Pérez (Juan Carlos Flores) para llevarlo de regreso a casa.

La secuencia inicial de esta cinta plantea el origen de los fuertes lazos de familia aún existentes entre Julián, su hermano y su madre, así como la relación cercana que el protagonista tuviera con Carmelo (Gerardo Taracena), un agricultor de tomates quien, como su madre, también lo ha dejado de frecuentar dado el rubro de sus actividades ilícitas. La música típica del *western* utilizada en esta secuencia, un guiño tal vez a Ennio Morricone, provoca risas entre el grupo de supervisores. Dicha secuencia finca el eje rector de la narrativa en *Salvando al soldado Pérez*, al igual que el terreno de su moraleja normativa: la importancia de la familia y de la amistad, así como de los valores que se les atribuyen: unión, lealtad, respeto, sacrificio y solidaridad. A pesar de que Julián Pérez es un narcotraficante y, por añadidura, un personaje que debido a su labor podría ser descrito como cruel, inmoral o criminal, tales valores funcionan como detonantes de sus acciones, dado lo cual se comienza a construir una identificación positiva con Julián y la travesía que está por emprender, identificación apoyada también en el humor que emplea la película.

Las respuestas emocionales de las y los supervisores frente a *Salvando al soldado Pérez* se concentran alrededor de ciertas imágenes, como sucede con *Presunto Culpable*. La súbita aparición de Eladio (Jaime Camil), el operador financiero del cártel de Julián, vestido en un traje de colores pastel rosa y azul suscita expresiones de asombro: “¡le queda muy bien el rosa!”, asevera irónica una supervisora. Este tipo de respuesta emocional detonada por ciertos contenidos visuales de las escenas también ocurre al entrar a cuadro Benito García (Adal Ramones), antiguo mentor y ahora rival de Julián, ataviado en una *tanga* y cubierto con una bata, imagen a la que siguen exclamaciones de sorpresa y repulsión e incluso bromas: “ay, ‘¡qué horror!”; “¡la panza de Adal Ramones!”; “¡qué asquerosidad!”; “por eso va a ser C, por lo de la tanga de Adal Ramones”. De igual forma, la escena en que Carmelo está en el desierto en ropa interior causa revuelvo entre el grupo de supervisores, frente a la cual una de ellas exclama: “¡chale!”. También hay risas, como ya se apunta en el párrafo anterior, con respecto a las referencias musicales de *Salvando al soldado Pérez*: cuando se escucha *Yo soy rebelde* de Jeannette, una canción muy popular en México durante los setenta, algunos supervisores sueltan carcajadas.

La respuesta reflexiva se integra a través de comentarios y cuestionamientos sobre los diversos objetos, lugares e incluso personajes a los cuales hace referencia la cinta, sobre la relevancia de éstos para la trama y también sobre las razones por las que se hace énfasis en ellos. Ejemplo de esto es que, al aparecer en pantalla la toma de una capilla dedicada a Jesús Malverde -venerado extraoficialmente como el "Santo" de los narcos- un supervisor pregunta: "y ese, ¿quién es?", frente a lo cual sus compañeros/as explican la relevancia de la efigie y el extendido culto a Malverde entre miembros de distintos cárteles. En este tenor, y como sucediera en *Presunto Culpable*, las observaciones del grupo de supervisores también trascienden el espacio meramente fílmico para trasladarse a aquél referido al contexto "real" de la filmación y a la construcción de la verosimilitud en la cinta.

Los intercambios entre el grupo de supervisores con respecto a la zona geográfica precisa en que se desarrollan los sucesos de la película y las preguntas sobre dónde se filmaron las locaciones o si se emplearon o no algunas tomas de *stock* en la edición de la película, ya que varias escenas de la cinta ocurren en Turquía y otras tantas en Irak, son ilustrativos de cómo se aborda la cuestión del realismo. A pesar de ser una cinta de ficción, el prurito de que sea creíble lo que *Salvando al soldado Pérez* presenta permea la lectura de las y los supervisores. Ejemplo de ello son las expresiones de descontento en la escena en que Julián, al escapar de sus persecutores iraquíes y *yankis*, salta de un tejado a otro tejado con su hermano Juan a cuestas: "ay, ¡no mames! Orita va a ser Spiderman, ¡chale!". Los comentarios referidos al uso de efectos especiales –"algunas escenas se ven súper falsas"- también están orientados a evaluar la cinta no sólo en términos de su factura, sino también de su eficacia para construir un efecto de realidad entre los espectadores.

Si bien *Salvando al soldado Pérez* es una comedia, la discusión que se da al terminar la proyección necesariamente tiene tintes políticos e ideológicos dado que ésta aborda problemas complicados y polémicos, como el narcotráfico y la guerra. Una de las supervisoras incluso vincula la situación que la película plantea con aquélla que, desde su percepción, vive el país: "mira que irte a meter a una guerra cuando ya tenemos una aquí". Aunque el protagonista de este filme es un narcotraficante, como ya se ha apuntado, el hecho de que la cinta se concentre en los valores familiares y en los lazos de amistad y lealtad

que unen a los personajes permite que se sugiera darle una clasificación B15. En este sentido, uno de los supervisores argumenta que en *Salvando al soldado Pérez* nunca se especifica ni verbaliza que Julián y sus hombres son narcotraficantes: "uno asume que lo son por la cultura narco *kitsch* de la vestimenta, las camionetas, las casa y las joyas"; así mismo nunca se les ve produciendo, transportando, vendiendo o consumiendo ninguna droga.

Otro argumento conducente a justificar la clasificación B15 es que en el epílogo final de la cinta se establece que, poco después de salvar a su hermano y de reconciliar a su familia, Julián es asesinado en una emboscada: "el crimen no paga", comenta una de mis informantes; "la familia es lo que cuenta", asevera otra. Así, *Salvando al soldado Pérez* no supone una apología del delito ni una historia que enaltezca a los cárteles o fomente el consumo de drogas en México, sino que, de acuerdo con el grupo de supervisores, es una película que articula su narración en la defensa de los valores de la familia, por lo cual es adecuado que un público adolescente pueda verla dado que no es considerada como una mala influencia, sino todo lo contrario. En función de la evidente moraleja normativa que las y los supervisores construyen a partir de su lectura colectiva del final de *Salvando al Soldado Pérez* es posible que esta película pueda exhibirse a un público amplio.

3.4.4 CONSTRUCCIÓN DE LECTURAS PRIVILEGIADAS. LA LÓGICA DE LA SUPERVISIÓN CINEMATOGRÁFICA

La lectura es siempre una práctica
encarnada en gestos, espacio, costumbres.
Roger Chartier, *El mundo como representación*.

La observación de las dinámicas y contenidos referidos a la supervisión contemporánea de películas resultó una herramienta útil que reveló cómo se construye ésta en tanto clasificación y calificación. Supervisar no es solamente, como aspira el documento de los Criterios, una lectura objetiva que sitúa un filme en una categoría: supervisar también implica, como toda atribución de sentido, evaluar y juzgar, acciones que necesariamente se realizan en el marco de significado que construyen los valores propios y aquéllos compartidos. El carácter decididamente colectivo en la lectura privilegiada de la supervisión cinematográfica se asienta precisamente en estos últimos valores y es dicho

carácter colectivo lo que da especificidad a la labor de la supervisión cinematográfica frente a otras prácticas.

La supervisión, si bien muy distinta de la censura oficial por un lado y de la crítica de cine por el otro, comparte con ambas la misión de salvaguardar y conducir la mirada de aquéllos que aún no tienen discernimiento para hacerlo por sí mismos: ya sea porque carecen de "cultura fílmica" o de conocimiento especializado sobre el séptimo arte, como podría argüir la crítica cinematográfica tradicional, o porque su limitada edad y experiencias (niños/as y adolescentes) no los califican para ser espectadores de ciertos materiales apropiados sólo para "adultos", como justifica la supervisión de películas. El espíritu de todas estas prácticas apunta hacia un mismo fin: la mediación, e incluso la limitación, de la mirada, el encauzamiento de ésta en términos de aquéllo que se argumenta como adecuado o inadecuado, referido en el caso específico de la supervisión fílmica a las capacidades de discernimiento que se atribuyen a públicos determinados por rangos de edad, capacidades que se puntualizan de manera explícita en los Criterios para la Clasificación de Películas Cinematográficas.

Tanto en la práctica oficial de la censura como en el ejercicio de la crítica cinematográfica, los parámetros subjetivos de lo censurable –lo inmoral y lo subversivo que también puede devenir escandaloso o escandalizante- dan paso en la supervisión contemporánea de películas a la descripción precisa de contenidos, establecida por los Criterios, en relación con aquéllo que ciertos públicos pueden y no puede ver, descripción que no está exenta de un correlato moral. Así, el eje central de la supervisión fílmica hoy día se articula alrededor de valorar positivamente la existencia de una moraleja normativa de carácter narrativo en una cinta dada, moraleja que de estar ausente supone una valoración negativa del filme en su conjunto. La importancia que la moraleja normativa tiene para la supervisión parte de entender al cine como un catálogo de modelos de pensar y actuar que influye profundamente en los espectadores, en su desarrollo e incluso en los procesos de integración (o desintegración) social. De lo anterior se deriva que todo filme, desde la perspectiva de los Criterios que aplica la supervisión cinematográfica, deba dejar en claro las consecuencias opuestas –"buenas" y "malas"- de acciones y actitudes encauzadas o no hacia lo legal, hacia las costumbres consideradas social y culturalmente como adecuadas y, por extensión, hacia lo moralmente correcto.

En este sentido, cada una de las clasificaciones que los Criterios determinan concibe toda película como una unidad narrativa cuyo sustrato moral ayuda a la comprensión de la historia y a la identificación con sus personajes: el desenlace de tal historia, la correlación entre las causas y efectos que presenta, la preponderancia de ciertos valores frente a otros, se tematizan en tanto factor central de la supervisión contemporánea. [8] Así, en el proceso de supervisión se otorgan clasificaciones que toman en cuenta cuán comprensible es la narrativa en una cinta (referida a cada estrato de edad) y cómo se resuelve el conflicto o conflictos que ésta plantea con relación a ciertos valores decisivos. Para muestra, he aquí, íntegros, los criterios específicos de la clasificación B 15 (no recomendada para menores de 15 años), de carácter informativo:

> Es probable que el contenido *confunda, influya o afecte* el desarrollo integral de los menores de 15 años. La narrativa puede ser muy compleja o tener escenas que requieren de discernimiento y un cierto nivel de juicio. Se desarrolla cualquier *tema o conducta problemática*, con escenas más evidentes que la clasificación anterior. La película permite al espectador distinguir *el carácter de los personajes, sus acciones y sus consecuencias*. Puede contener un mayor grado de horror, sin llegar a ser extremo. En el caso de violencia, ésta no es extrema y puede estar vinculada con conductas sexuales sugeridas, *señalando las consecuencias negativas de su vinculación*. Puede haber erotismo y escenas sexuales implícitas, ambos *en un contexto no degradante*. Las escenas sexuales no son frecuentes ni de larga duración. Cuando se presenta desnudez, es esporádica, sin acercamiento a los genitales de los actores y *en un contexto no humillante*. Puede haber adicciones y consumo de drogas, pero el consumo ilícito de estupefacientes o sustancias psicotrópicas es *mínimo, sin alentarlo, o se desalienta*. El lenguaje puede incluir palabras y expresiones *procaces*. (Artículo 3, Criterios específicos, p. 4. Las cursivas son mías)

Así, el componente moral de la supervisión cinematográfica contemporánea es innegable en el entendido de que valores como la dignidad humana, el apego a lo legal y la responsabilidad individual subyacen a la directriz de lectura que se sugiere. Ello apunta hacia el hecho de que el cine desde la supervisión, como ya se mencionó, es un medio de socialización, un vehículo que transmite los valores morales que cohesionan o, en su defecto, vulneran la estabilidad una sociedad.

El hecho de que el documento de los Criterios se cimiente en lineamientos cuya connotación moral es palpable emparenta la supervisión fílmica con la censura oficial. Dado que ambas parten de trazar una línea divisoria entre aquello que resulta una "buena influencia" de aquello que "confunde" (según la

[8] De esta forma, la lógica de la supervisión cinematográfica contemporánea está estrechamente ligada a las consideraciones de lectura que se exponen en el Capítulo 1, referidas al papel que Noël Carroll otorga a los valores morales para hacer comprensible una historia y permitir al lector su identificación –o distanciamiento- con ciertos personajes y situaciones.

primera) o “corrompe” (según la segunda) a los potenciales espectadores de una cinta, supervisión y censura se pueden caracterizar como mecanismos disciplinarios: surgen de la necesidad de delimitar lo correcto de lo incorrecto, de determinar qué es visible y qué se debe tornar invisible dadas sus características (in)morales. Frente a la opacidad de la censura, la supervisón se estructura en la publicidad de los Criterios, los cuales sistematizan rangos que median entre un polo y otro –lo apropiado y lo inapropiado- para la lectura de una película dada, considerada como un todo.

Empero, supervisión y censura no son sinónimos: si bien los discursos a través de los cuales se estructuran ambas prácticas se tocan en el contenido moral que subyace a su argumentación, tales prácticas son definitivamente distintas. En primera instancia, la distinción central entre las prácticas de censura oficial y aquéllas de la supervisión cinematográfica se construye en la ley misma, aunque ésta también suponga un sustrato moral que, las más de las veces, no se hace explícito. La ley, en palabras de mis informantes, es la que delimita las atribuciones del actual grupo de supervisores y la que facultó para prohibir filmes, en un momento histórico definido, a los censores del pasado:

> […] censor, censor, censor fui con la antigua ley y lo fui porque la ley no sólo lo permitía: me obligaba a tomar esas consideraciones […] (Entrevista, 3 de noviembre de 2010)

> Con la nueva ley, los problemas eran de clasificación, no de censura. Para algunos distribuidores y exhibidores la clasificación en A o B es según el nicho comercial. Una película para niños de Valentín Trujillo en la cual en los primeros dos minutos había un parricidio y violencia explícita no podía ser A como él quería, debía quedar en C, como toda película con estos elementos en pantalla: violencia, lenguaje procaz, sexo explícito. Lo único que el funcionario puede hacer es aplicar la ley. Como funcionario no hay posibilidad de prohibir. El que tiene obligación de morir por su país tiene derecho a entrar a ver cualquier película. Si no te gusta la película, te sales, nadie te amarró a la butaca para que la vieras. (Entrevista, 26 de enero de 2011)

A pesar de ello, las razones de cortes y mutilaciones o la ausencia de éstos en infinidad de casos no siempre se pueden atribuir de manera única a esta lógica legal de salvaguardar la mirada y, por consiguiente, de velar por la moral; tales cortes tampoco son atribuibles de manera exclusiva a la labor de supervisores o censores con base en supuestas agendas de carácter político o ideológico. Algunos mecanismos de censura (o la ausencia de éstos) también se vinculan, de acuerdo con mis informantes, a consideraciones de mercado: el cine entendido como un producto a comercializar es otra directriz que da cuenta de varias prácticas, realizadas predominantemente hasta la entrada en vigor de

la Ley Federal de Cinematografía de 1992. En éstas, una especie de censura –que puede definirse como autocensura- fue implementada por los propios productores, distribuidores y exhibidores de cine para lograr mejores entradas en taquilla o para evadir procedimientos costosos que implicaban pérdidas económicas.

Desde la puesta en práctica del célebre *intermedio* –que consistía en suspender momentáneamente la exhibición de una película para invitar a los espectadores a adquirir productos en la dulcería de la sala- hasta la costumbre de hacer diversos cortes, modificaciones y añadidos a una cinta ya terminada ejemplifican esta dimensión económica de prácticas que se pueden ligar, de alguna forma, con la censura pero que no se pueden equiparar completamente con ella. El hábito de algunos distribuidores y exhibidores de mutilar ciertas secuencias en una película con la finalidad de "meter más funciones en una sala", de acuerdo a una de mis informantes, da cuenta de una de estas prácticas; así mismo, el hecho de que algunos productores realizaran los cortes sugeridos por la supervisión sólo en los rollos que presentaban a la Dirección de Cinematografía para lograr la autorización de exhibición de una cinta y dejaran intactas las copias que se entregaban a las distintas salas de cine supone un ejemplo sobre cómo factores de carácter económico también han jugado un importante papel en el devenir y la implementación tanto de una suerte de censura fuera de los canales oficiales como de la supervisión misma. Sin embargo, es posible distinguir las "censuras" con base en consideraciones comerciales y de mercado de la censura de carácter político e ideológico y tales censuras de la supervisión cinematográfica en tanto que ésta última es primordialmente un trámite oficial, un procedimiento burocrático que, aunque no se agota en la burocracia misma, si está mediado de manera importante por ésta.

Efectivamente: la ley y el mercado han sido argumentos y parámetros empleados oficial (e incluso extraoficialmente) en la labor de la supervisión cinematográfica y han definido prácticas y discursos en torno a sus alcances y límites, así como a su relación con la censura estatal en sentido estricto. Pero la supervisión se torna compleja y adquiere especificidad debido a que la ley y el mercado no son los únicos factores que determinan su implementación. Dado que, como se menciona en el párrafo anterior, la supervisión fílmica es un

trámite burocrático, la lógica de la burocracia e incluso la del ejercicio del poder en el marco del sistema político mexicano, con todo y sus propios vicios y virtudes, también inciden en la implementación de la supervisión. Distintos usos y costumbres que dan cuenta de la tardanza en el proceso de la supervisión cinematográfica podrían equipararse a la censura oficial si se leen como actos motivados por razones políticas coyunturales o por supuestas intenciones ideologizantes. Empero, como señala una de mis informantes:

> Estaba la mala costumbre de los directores de Cinematografía a quienes todo tipo de funcionarios sindicales, políticos y presidentes les pedían películas para verlas en privado. Existía en RTC una lista de compromisos de películas para prestarlas y entonces se paseaban por todos lados y el proceso de supervisión se trababa. Esta situación es muestra de la impunidad y la arbitrariedad de los funcionarios de gobierno de usar los bienes particulares de otros como si fueran suyos. El presidente tenía su propio proyeccionista y, en general, los grandes políticos tenían salas de cine en sus casas, algunos hasta contaban con su propio proyeccionista; era una manera de manejar poder y saber. Cuando entré a Cinematografía, Mercedes Certucha había dejado un listado de compromisos de este tipo, de *premières* exclusivas de películas que estaban en proceso de supervisión y yo dije: "esto no se va a hacer y punto". Al Secretario de Gobernación no se lo podía negar, porque era su trabajo también, y solo respetamos los compromisos con los ex presidentes. Por eso tardaban en ser supervisadas las películas: por las listas de compromisos de Cinematografía. (Entrevista, 26 de enero de 2011)

En este sentido, la proyección discrecional de cintas fuera de la esfera de la Dirección de Cinematografía que ocasionaba retrasos en el proceso de supervisión no califica propiamente como censura, aunque si arroja luz sobre ciertas prácticas que suponen el ejercicio arbitrario del poder que durante décadas caracterizara los fundamentos del sistema político mexicano. Existe la posibilidad de que algunos casos del *corpus* que se manejaron en los medios de comunicación y en otros círculos como casos de censura oficial se puedan explicar atendiendo a este tipo de prácticas, aunque ellas hablan más del *modus operandi* e ideología de la clase política mexicana que de los fenómenos de la censura y la supervisión.

Finalmente, además de la moral, la ley, el mercado y la burocracia como factores consustanciales al contexto, a la práctica y a los discursos que se construyen alrededor de la supervisión cinematográfica, existe también otra dimensión más que se hace presente en ésta: aquélla de las consideraciones sobre el arte. A diferencia de la crítica de cine, los Criterios no apuntan hacia el "gusto personal" (o hacia una suerte de "gusto institucional") como directriz fundamental en la atribución de clasificaciones; de hecho, tales consideraciones estéticas o artísticas explícitamente no tienen cabida en el documento de los

Criterios. A pesar de lo anterior, la observación y las entrevistas realizadas a las y los supervisores permiten descubrir connotaciones referidas a la valoración, positiva o negativa, de la forma y estilo de un filme y de la utilización de técnicas específicas que le son demandadas al cine en tanto expresión artística. Las inevitables referencias entre el grupo actual de supervisores hacia la "buena o mala factura" de una película como parámetro que incide, aunque indirectamente, en la asignación de clasificaciones es un hallazgo de esta etnografía en la medida en que supone que la valoración de una película en el proceso de supervisión no está exenta de connotar elementos propiamente estéticos. Así, el cine como arte –con el necesario correlato moral que implica- es un elemento inherente, si bien matizado en los informes escritos, de la lectura privilegiada de la supervisión fílmica contemporánea como lo fue en las décadas previas a la publicación de los Criterios.

Las discusiones entre las y los supervisores sobre la verosimilitud, veracidad o apego a "lo real" (o falta de éstos) en los filmes que vimos juntos suponen la existencia de un nivel estético –referido tanto al arte de narrar como al de la puesta en escena y todo lo que ambos implican- que se involucra en la clasificación de películas. La destreza de una cinta para presentar como plausible o verosímil un universo ficcional -ya sea el universo extraído y delimitado de un caso real en la forma de un documental o aquél construido *ex profeso* en el cine de ficción- es preocupación central de la supervisión contemporánea, preocupación que apunta hacia amplias y añejas discusiones en el ámbito de la filosofía del arte. Así, la eterna disputa sobre el realismo se sigue actualizando. Debatir sobre cómo las imágenes y el diseño sonoro de una película (o de otras obras de arte), al igual que su estructura narrativa, emplean estrategias diversas para ser creíbles es una discusión estética, en el sentido filosófico del término, como apuntan los teóricos Noël Carroll y Matthew Kieran.

La dimensión estética entonces es componente indisociable de la clasificación de películas, dimensión que, si bien el documento de los Criterios ha tratado de erradicar o moderar, continúa presente en la supervisión cinematográfica contemporánea. Tal como los distintos grupos de supervisores, desde los años cincuenta, empalmaron juicios estéticos y juicios morales al realizar su labor, hoy día aún es complicado distinguir unos de otros. Si una cinta califica como "buena", este epíteto se emplea generalmente en términos morales

y estéticos a la vez, así como sucede cuando se establece que un filme es "malo": es malo debido a que se considera que los valores que despliega no son adecuados para ciertos públicos; a que su factura, por consiguiente, no es de la mejor calidad y, por lo tanto, se lee como una "mala" influencia para los espectadores. El hecho de que, de acuerdo con diversos grupos de supervisores a lo largo de este estudio, ciertas cintas no califiquen como "arte" dada la postura moral de la que parten y la propuesta estética que desarrollan es ilustrativo al respecto. Así, el vínculo estrecho entre arte y moral es una constante en el horizonte significativo de las y los supervisores que supone un elemento característico, con sus excepciones, particularidades y matices, de la lectura privilegiada de películas a lo largo de la temporalidad contemplada en esta investigación.

EPÍLOGO. LA PRESUNTA CENSURA OFICIAL DE *PRESUNTO CULPABLE* Y LAS NUEVAS PLATAFORMAS DEL ESCÁNDALO MEDIÁTICO

A pesar de que tras la supervisión de *Presunto Culpable* parecía que la cinta no causaría revuelo o mayores problemas de acuerdo con la opinión de la propia Dirección de Cinematografía, sucedió que el estreno comercial de este documental el 18 de febrero de 2011 (con 130 copias en salas de cine de 21 ciudades de la República Mexicana) desencadenó uno de los escándalos mediáticos más importantes en la esfera de la cinematografía mexicana en años recientes. Un escándalo suscitado a raíz de que se leyó masivamente, sobre todo en las redes sociales, que existía la intención expresa, aunque oscura, de censurar *Presunto Culpable*, lectura que desató todo tipo de reacciones las cuales, para efectos de esta investigación, afianzan el vínculo entre los fenómenos de la censura oficial (pretendida o real) y el escándalo mediático y prefiguran nuevas plataformas para la expresión y desenvolvimiento de este último.

El 2 de marzo, la juez décimo segunda de distrito en materia administrativa en el Distrito Federal, Blanca Lobo Domínguez, falló por la suspensión temporal de la exhibición de *Presunto Culpable* dado que Víctor Manuel Reyes Bravo, involucrado en el caso judicial que el filme relata, había interpuesto un amparo por daño moral contra la autorización de exhibición que la Dirección de Cinematografía dio a este documental (*La Jornada*, 3 de marzo de 2011). Reyes Bravo, testigo de la parte acusadora en el documental, arguyó que

Presunto Culpable vulneraba su imagen pública, honor e intereses personales, además de que sostuvo que nunca dio su consentimiento para ser filmado. Al siguiente día, la Dirección de Cinematografía de RTC respondió a la petición de la juez a través de un comunicado del subsecretario de Normatividad y Medios de la Secretaría de Gobernación, Héctor Villarreal Ordoñez, en que especificaba que "la prohibición de la proyección, distribución y la publicidad de la película, [son] acciones para las que RTC no tiene facultades" (*Excélsior*, 4 de marzo de 2011, Sección Función, p. 2). Así, la resolución de la juez Lobo contradecía explícitamente las atribuciones legales de la Dirección, por lo cual era imposible para ésta revocar la autorización que había otorgado a *Presunto Culpable*.

A pesar de que desde 2008 este documental se había proyectado ya en 12 festivales nacionales e internacionales (de Morelia a Dubai, pasando por Toronto y Guadalajara), para algunos analistas políticos resultó extraño que la decisión de interponer un amparo se hubiera tomado hasta el momento en que el documental se exhibía comercialmente en México, decisión que introdujo sospechas sobre los motivos e intereses tras ella. En redes sociales como Twitter y Facebook se desató la noche del 2 de marzo una impresionante avalancha de comentarios y pronunciamientos alrededor del tema provenientes de todo tipo de actores sociales y políticos: desde instituciones oficiales como Imcine (Instituto Mexicano de Cinematografía) y Conaculta (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes), histriones reconocidos, directores y productores de cine de ficción y de documental hasta intelectuales, periodistas, críticos de cine, funcionarios de gobierno a todos los niveles e incluso la amplia gama de usuarios promedio de redes sociales –ciudadanos/as más bien desconocido/as- cuyos perfiles variopintos dieron pie tanto a chistes, bromas y descalificaciones como a opiniones más estructuradas. En términos generales, esta tormenta virtual de juicios acusó indiscriminada y vagamente al gobierno, al Estado, a personajes diversos de infinidad de ámbitos, a los partidos políticos, al sistema judicial, a las distribuidoras y exhibidoras de cine y a las autoridades de Gobernación y de RTC de lo que empezó a leerse como un flagrante ultraje al derecho de libre expresión: la presunta censura oficial de *Presunto Culpable*.

El escándalo mediático en las redes sociales resultó un elocuente preámbulo de lo que los diarios publicaron copiosamente en torno al caso durante marzo de 2011: diversos descargos de responsabilidades y

comunicados de toda índole; notas periodísticas, reportajes y entrevistas con los involucrados que recogieron el devenir burocrático y legal del caso; cartas públicas de inconformidad; apologías feroces a la libertad de expresión y también feroces condenas de la censura; llamamientos a combatirla y todo tipo de análisis, mejor o peor argumentados, de las razones últimas por las cuales Reyes Bravo interpuso la demanda y la juez Lobo falló a su favor. Incuso Amnistía Internacional se manifestó en contra de lo que denominó como un acto impune, una decisión lamentable en contra la libertad de expresión (*El Universal*, 8 de marzo de 2011).

Como se ha explorado en este trabajo, en el ámbito específico del cine, la censura y el escándalo se engarzan de manera por demás problemática y compleja. Un pretendido caso de censura oficial puede dar pie al escándalo mediático que redundará en beneficios económicos dada la visibilidad impuesta y fomentada de la cinta en cuestión. Inversamente, una película pretexto de escándalo puede devenir caso consumado de censura. Además, los vertiginosos avances tecnológicos en los últimos treinta años -los videocassettes, dvds, el internet- han revolucionado los medios masivos de comunicación de tal forma que se han convertido en protagonistas indiscutidos de ambos fenómenos. La *piratería* como manera combatir la prohibición de películas y las redes sociales entendidas en tanto foros de la irrupción y propagación del escándalo son sólo dos ejemplos de ello. Así, la reproductibilidad técnica de la obra de arte a la que se refiere Walter Benjamin y los nuevos territorios de lo público y lo privado que trazan las tecnologías de la comunicación virtual imponen retos para repensar las dinámicas de la censura y el escándalo.

Desde un punto de vista estrictamente formal (y como lo sugieren las declaraciones en prensa de RTC y de la Secretaría de Gobernación), la censura oficial proveniente del Estado, la *censura propiamente dicha* en términos de Christian Metz, dejó de ser una atribución legal de la Dirección de Cinematografía con la Ley Federal de Cinematografía de 1992. Como he apuntado con anterioridad, a partir de ese año, RTC tiene vedado por ley prohibir, a través de cualquier medio, toda película que llega a sus instalaciones, por lo que en el marco normativo vigente para la cinematografía nacional, la primera decisión de la jueza Lobo de forzar el retiro de *Presunto Culpable* de salas comerciales se contrapone directamente a las atribuciones legales de

RTC: acatar este fallo obligaría a la Dirección de Cinematografía a contravenir su propio reglamento.

Ya que la Dirección estaba imposibilitada para prohibir la exhibición de *Presunto Culpable*, RTC envió notificaciones de la resolución de la jueza Lobo a las empresas que exhibían la cinta comercialmente y como resultado de ello Cinépolis, distribuidora del documental, suspendió la exhibición de la cinta el 7 de marzo, al tiempo que se comprometió a agotar todas las medidas legales para volver a exhibirla tan pronto como fuera posible (*El Universal*, 7 de marzo de 2011). Cinemex, siguiendo la decisión de Cinépolis, también suspendió la exhibición de *Presunto Culpable* hasta que se resolviera en tribunales la situación legal del documental. Tras un recurso de queja promovido por RTC y sólo un día después de que *Presunto Culpable* había salido oficialmente de cartelera, el Sexto Tribunal Colegiado en Materia Administrativa del Primer Circuito que integran los magistrados Clementina Flores Suárez, Enna Guerrero Osio y Rubén Pedrero Rodríguez, revocó por unanimidad la interrupción de la exhibición de *Presunto Culpable*, por lo que la cinta regresó a cartelera el 9 de marzo. Posteriormente, la jueza Lobo ordenó a la Secretaría de Gobernación que realizara las diligencias necesarias para difuminar el rostro de Reyes Bravo en todas las copias de la película (*La Jornada*, 13 de marzo de 2011) con la finalidad de que *Presunto Culpable* se mantuviera en salas; ello en razón de que la misma jueza ahora opinaba que el documental era de interés general (por el tema que toca) y que nunca fue su intención coartar las libertades de los realizadores y espectadores: la medida de ocultar el rostro del agraviado, proceso complicado y costoso si ha de realizarse en todas las copias a exhibir, era una salida plausible a la controversia.

En este tenor, el escándalo mediático que se suscitó en torno a la fugaz prohibición de *Presunto Culpable* supone un caso interesante en tanto que hizo visible en la esfera pública, aunque de manera inconexa, tópicos de vital importancia, no solamente en términos de una discusión nutrida sobre las características de la censura en tanto fenómeno contemporáneo, sino porque también puso sobre la mesa la tensión que existe entre el derecho a la privacidad frente al derecho a la libre expresión. En una sociedad de vigilancia, plagada de cámaras y pantallas, la querella de Reyes Bravo a favor de recobrar su anonimato es tan legítima como la lucha de los realizadores de *Presunto*

Culpable por exhibir el producto de su trabajo creativo e, incluso, lucrar con él. Sin embargo, un debate sólido sobre dicha tensión y sobre los vínculos de la pretendida censura del documental y la ocurrencia del escándalo mediático –así como de sus consecuencias a distintos niveles- brilló por su ausencia en los medios de comunicación; de igual forma, el escándalo, como fenómeno político, social y cultural, tampoco fue sujeto de reflexión en los propios medios que le dieron sustento.

Así, la corta suspensión de exhibición de este documental y los rumores de su potencial *enlatamiento* definitivo dieron por resultado que *Presunto Culpable* se convirtiera en el documental más visto –y más lucrativo- en la historia del cine mexicano: según el balance de 2011 de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica (Canacine), *Presunto Culpable* recaudó 78,126,439 pesos sólo en salas mexicanas de cine, cantidad insospechada para un filme de este género, en la cual mucho tuvo que ver la visibilidad mediática que le diera su breve prohibición y el escándalo que antecedió y siguió a ésta.

Uno de los aspectos más relevantes del retiro de salas de *Presunto Culpable* y del alud de declaraciones que causó escapa al mero contexto mediático y legal en que se desarrolló el caso y se encuentra, de hecho, oculto tras él. Pareciera que la puesta en escena del drama -frente a la prensa y las cámaras de televisión, detrás de ellas en los pasillos de ministerios públicos, juzgados y secretarías e incluso en las pantallas de las computadoras de cientos de miles de usuarios/as de la red-, que el escándalo en sí mismo, enmascara a los verdaderos protagonistas de la prohibición bajo su apabullante y atractiva dinámica, lo que permite que se sigan articulando, impunemente, los entramados estructurales de poder que facultan la implementación de formas nuevas de censura.

Si bien el caso de *Presunto Culpable* no corresponde a los mecanismos autoritarios de la censura oficial, me parece que evidencia como la censura resulta hoy día una práctica elusiva que se ha difuminado en un ejercicio cada vez más ubicuo, aunque a todas luces hegemónico, del poder. Un ejercicio del poder que sigue focalizado en invisibilizar o acallar a la otredad la cual, en el caso de *Presunto Culpable*, se presenta a través de un argumento eminentemente ideológico y moral. Dicho argumento supone una visión crítica –un punto de vista “alternativo”, “otra” versión de la realidad del país- en torno a la

pobreza e indefensión en que viven millones de mexicanos mediante la denuncia visible de las pésimas condiciones de vida de los internos en el sistema carcelario y del recuento y evaluación no oficiales de graves problemas -la corrupción, la impunidad y la ineficiencia- que plagan la impartición de justicia en México.

Como se explora en los siguientes capítulos de esta tesis, aunque la censura oficial, de carácter eminentemente político, vertical y autoritario, ya no existe en México desde inicios de los noventa, *Presunto Culpable* apunta hacia tipos nuevos de censura cinematográfica que también, como en la época de auge del *enlatamiento*, se valen de entramados legales para realizar y justificar su implementación. Y si bien el escándalo mediático referido al cine aparece en este país a finales de los sesenta, actualmente dicho fenómeno comporta nuevos mecanismos e involucra a una vasta multiplicidad de actores emergentes: los desdibujados y, a veces, anónimos usuarios de las redes sociales. En efecto: el escándalo mediático hoy día se vuelve horizontal, toma forma, se alimenta y se hace visible a través de las plataformas de comunicación virtual que la tecnología provee, cuya importancia, complejidad y centralidad para comprender algunos fenómenos del mundo contemporáneo se revelan mediante el caso de *Presunto Culpable*.

CAPÍTULO 4
LECTURAS FÍLMICAS PRIVILEGIADAS: LOS DISCURSOS DE LA CENSURA Y EL ESCÁNDALO (1968 – 1992)

Debido a la dificultad para aprehender empíricamente los fenómenos de la censura y el escándalo dadas las características propias de su desarrollo, esta investigación se centra principalmente en los rastros e indicios que de tales fenómenos se han conservado en distintas fuentes documentales. En efecto: mi interés central es registrar la faceta productiva de ambos fenómenos en términos de los discursos que se han construido en torno a ellos. Ya sea que tales rastros e indicios adquieran la forma de documentos oficiales o de artículos y notas en la prensa escrita, la reconstrucción de los discursos de la censura y el escándalo para las 32 películas del *corpus* es, por definición, un proceso que supone remontar lagunas archivísticas y atar cabos sueltos, un proceso que en muchas ocasiones no arroja resultados concluyentes. Si bien es posible trazar vínculos entre discursos y prácticas, si bien los primeros se remiten a -al tiempo que configuran- las segundas, en ocasiones los sucesos concretos que desentrañan los casos de censura y escándalo permanecen escondidos e invisibles y engrosan las filas de aquello de lo que no quedó memoria escrita.

Con tales limitaciones en mente, la presente reconstrucción retoma y reconfigura materiales de archivo y prensa escrita con la finalidad de proponer una periodización de los discursos de la censura y el escándalo, desde sus antecedentes -a partir de 1950- y hasta 2002; así mismo, dado que para los dos últimos casos del *corpus* aún existen materiales entre 2003 y 2006, esta reconstrucción finaliza, en sentido estricto, ese último año. La narración que construyo al interior de cada periodo y entre periodos trata, en la medida de lo posible, de seguir un orden cronológico; sin embargo, dada la temporalidad amplia que algunos casos del *corpus* presentan y las características propias de cada periodo, en ocasiones se rompe con la lógica estrictamente cronológica en la reconstrucción a favor de una lógica temática.

Los lineamientos para realizar esta periodización se sustentan, de inicio, en consideraciones de orden histórico referidas tanto a ciertos casos

paradigmáticos (de acuerdo a literatura consultada) de censura oficial y escándalo mediático como a las modificaciones de los ordenamientos legales relativos al cine en México, los cuales estipularon, durante décadas, las directrices del ejercicio de la censura oficial y después hicieron de ella una práctica prohibida.

Los antecedentes -*el discurso autoritario*- se sitúan en el lapso entre 1950 e inicios de los setenta, durante el cual la solidez de la censura oficial da paso a la "primera ola de *desenlatamientos*" tras un escándalo en prensa: el que corresponde al caso de *Rosa Blanca*. El primer periodo -*el discurso ambivalente*- inicia en 1968, cuando ocurre el primer caso de escándalo específicamente mediático en la esfera del cine, aquél de *Fando y Lis*, y culmina en 1983 dada la "segunda ola" de exhibición comercial de películas alguna vez *enlatadas*: *Las apariencias engañan*, *La Viuda Negra* y *Deseos*.

El segundo periodo -*regresiones al autoritarismo*- parte de este último año y termina en 1992, cuando se promulga la nueva Ley Federal de Cinematografía que abroga los artículos 69 al 73 de la anterior ley (relativos a la justificación de censura cuando un filme atacara la moral y las buenas costumbres; injuriara o ridiculizara a la autoridad, a la nación o sus instituciones; hiciera apología del delito; desprestigiara la honra de particulares; y/o provocara la desobediencia, la rebelión o el odio entre la población), los cuales daban sustento oficial a la censura estatal, promulgación antecedida por el escándalo mediático alrededor de *Rojo amanecer* en 1990. Así mismo, el estreno tardío de tres cintas del *corpus –El secuestro de un policía*, *La venganza de los punks* e *Intriga contra México*- apunta hacia una "tercera ola de *desenlatamientos*" de filmes presuntamente prohibidos, ocurrida en 1991, y como preámbulo a dicha ola se llevó a cabo la breve exhibición, a finales de 1990, de *La Sombra del Caudillo* en el cine Gabriel Figueroa y dos salas de la Cineteca Nacional.

El tercer periodo -*transiciones hacia el mercado*- toma como punto de partida la publicación de la nueva ley de cine en 1992 para finalizar en 2002, año en que se establecen los Criterios para la Clasificación de Películas Cinematográficas y durante el cual ocurre el último gran escándalo mediático incluido en esta investigación: aquél alrededor de *El crimen del padre Amaro*, el más nutrido de todos los casos revisados en esta investigación. Y una suerte de *encore* del último periodo se construye entre 2003 y 2006, años en que se

estrenaron, respectivamente, dos filmes realizados en 2002: *Japón* y *La virgen de la lujuria*.

Sin embargo, los tres periodos propuestos toman forma en el planteamiento y transformación de argumentos diversos, provenientes de distintas lecturas privilegiadas en torno a los 32 filmes del *corpus*. En este sentido, la periodización se articula en función de tres ejes centrales: las consonancias y disonancias en la interpretación del contenido de los filmes en el *corpus* en términos de representaciones de la alteridad; la exploración del entramado de valores morales y estéticos, así como de posturas políticas e ideológicas, que suponen tales representaciones e interpretaciones y que denomino *lógicas de sentido*, las cuales posibilitan la ocurrencia de la censura y el escándalo; y la caracterización de mecanismos y dinámicas de diversos lectores privilegiados, al igual que la aparición de actores emergentes, que dan cuenta del desenvolvimiento de los casos de las 32 películas revisitadas. Así, estos tres ejes permiten explicar las características propias de la censura y el escándalo al interior de cada periodo en tanto fenómenos y a través de los cambios y continuidades en el discurso que se construye en torno a éstos es posible definir la especificidad de cada periodo.

Es necesario establecer aquí una precisión sobre cómo estructuré cada periodo. Debido a la magnitud de la información recabada, para reconstruir los discursos de la censura y el escándalo correspondientes a los antecedentes y a los primeros dos periodos centré mi atención en algunas cintas emblemáticas, en necesario detrimento del abordaje de otras películas. De tal forma, la reconstrucción vuelca su mirada hacia películas que fueron tanto pretendido objeto de censura estatal como pretexto de escándalo mediático y obvia aquellas cintas que, tras el trabajo de campo, resultaron ni lo uno ni lo otro. De igual forma, el tercer periodo que propongo es el más extenso en función de varias razones, por lo que ocupa un capítulo completo. A pesar de que sólo discute cinco filmes del *corpus*, dicho periodo supone una clara transformación tanto de las lógicas de sentido como de los mecanismos que habían permanecido, casi intocados, durante los dos periodos anteriores: a la luz de las modificaciones legales, económicas y políticas, así como tecnológicas de los últimos 20 años, el último periodo en esta reconstrucción –que corre de 1992 a 2002- supone la desaparición total de la censura oficial, el giro hacia las disputas

por la clasificación y la reconfiguración del escándalo mediático en términos de sus complejas ligas con la publicidad y la mercadotecnia. En este sentido, y referido directamente a la etnografía de la supervisión cinematográfica contemporánea que propongo en el capítulo anterior, el periodo de *transiciones hacia el mercado* se desarrolla ampliamente en el capítulo 5.

Por último, desde una perspectiva foucaultiana, como explico en el primer capítulo, censura y escándalo resultan fenómenos inextricablemente ligados al ejercicio del poder y a la construcción de discursos y prácticas. De esta forma, el presente capítulo y el que le sigue buscan apuntar hacia cómo se despliega el poder, tanto en la representación como en la interpretación de los textos fílmicos, poder que resulta piedra de toque para la comprensión de dichos fenómenos.

4.1 ANTECEDENTES. EL DISCURSO AUTORITARIO

Que la censura no apruebe una obra si no está segura
de que se hará una película digna y de calidad […]
Emilio *el Indio* Fernández [1]

A nadie sorprende la afirmación pública y abierta de que la censura fílmica existe en México. El problema, declara *el Indio* a finales de 1950, es que no funciona como debería. En el marco del desarrollo estabilizador y del milagro mexicano y durante el ocaso definitivo de la Época de Oro del cine nacional, la censura oficial se caracteriza como una fuerza activa que, legítima y legalmente, define lo que ha de verse y lo que no, que debe proceder con corrección política e histórica y sustentar los estándares morales y estéticos más severos para "suavizar" contenidos "fuertes" y mutilar o, en última instancia, prohibir filmes definidos como inconvenientes por diversas razones. El visto bueno de los guiones cinematográficos, otorgado por la supervisión oficial, es requisito indispensable para iniciar una filmación: la censura previa, aquélla que modifica las escenas y diálogos de un proyecto fílmico, es una práctica consolidada en este periodo.

La censura vigilante tiene una personalidad jurídica que la ley misma faculta y quienes la ejercen, con o sin atribuciones legales –supervisores, funcionarios, críticos de cine, periodistas y cineastas-, la llaman por su nombre y

[1] *El Redondel*, 24 de diciembre de 1950, Segunda Sección, p. 9.

apelan a ella continuamente. Su misión es evitar el mal gusto moral y, por extensión, estético; combatir la interpretación errada de la historia nacional en su versión oficial –e incluso la incorrecta adaptación fílmica de obras literarias- y ser guardián de la moralidad en todos sus aspectos, sobre todo aquélla de los públicos inmaduros o que, debido a su falta de educación o criterio, pueden ser fácilmente corrompidos, manipulados o desinformados.

Y precisamente el escándalo es, de inicio, un vago malestar moral expresado por los autonombrados voceros de la sociedad mexicana -críticos de cine y periodistas, principalmente- que se genera, las más de las veces, debido a que su propia lectura privilegiada de ciertas cintas halla en éstas contenidos que interpreta como ofensivos, repugnantes o denigrantes, contenidos que el crítico de cine o periodista también atribuye a la interpretación de hipotéticas audiencias. El lenguaje periodístico del escándalo que se construye alrededor de cintas pretendidamente censuradas (o realmente prohibidas) de algún modo justifica dicha prohibición al referirse al alboroto, barullo y descontento (real o imaginado) causado entre el público antes, durante o después de la exhibición de filmes que son, a ojos de la crítica de cine más conservadora, provocadores.

El cine que cuenta una versión distinta a la oficial sobre sucesos históricos, el cine que reinterpreta instituciones o prácticas políticas –como el ejército, la sucesión presidencial y el cacicazgo- y que redefine las formas de identidad de México y sus habitantes –sus maneras de vivir y pensar, su religiosidad, sus costumbres- se encuentra así en el vértice de los discursos de la censura y el escándalo: los filmes de Luis Buñuel en el *corpus* y *La Sombra del Caudillo* son centrales en este periodo. Dicho cine político o politizado implica un punto de vista alternativo, desde la interpretación que de él hacen las lecturas privilegiadas de la supervisión y la crítica cinematográficas; un cine que presenta otras representaciones identitarias de la nación y su historia, del espíritu de los mexicanos, las cuales se abroga el derecho exclusivo de relatar y construir quien detenta el poder político hegemónico, es decir, el Partido Revolucionario Institucional (PRI), junto con algunos miembros prominentes de una sociedad, hasta entonces, alineada voluntaria o forzadamente a sus designios.

La disidencia ideológica, el extravío frente a la línea oficial, es impensable a inicios de este periodo, y sólo hacia el final del mismo comienza a hacerse

visible el paulatino posicionamiento público de otras voces y otras lecturas distintas a la hegemónica que cuestionan los procederes de la censura oficial. La práctica incontestada de ésta, a la par del discurso público que la legitima durante los cincuenta, se desestructura a finales de los sesenta y principios de los setenta, momento paradigmático de los primeros casos de escándalo mediático referidos a la esfera fílmica.

4.1.1 LA OTRA MIRADA DE BUÑUEL

El 9 de noviembre de 1950 en el Cine México tiene lugar el estreno comercial de *Los Olvidados* de Luis Buñuel, cinta sobre los avatares de "una banda de muchachos empedernidos en la maldad" (Expediente 281"50"/2139: Informe de Supervisión, 30 de septiembre de 1950). Dicha película, que recibió el premio a la mejor dirección en el Festival de Cannes celebrado en 1951, narra la historia de un grupo de niños y adolescentes urbanos, sus roces con el crimen y con la impartición de justicia, así como la difícil inserción social que suponen sus relaciones familiares y lazos de amistad en un contexto de pobreza. Mediante insertos publicitarios en la prensa escrita, la descripción de *Los Olvidados* se concentra en dar cuenta de la "autenticidad y realismo" del filme y de las características que pueden atribuirse a sus protagonistas:

> Todo auténtico… dolorosamente auténtico… la historia, los personajes, los escenarios, en la estrujante, reveladora y sincera producción de Ultramar Films, "Los Olvidados", que está conmoviendo al público con su profundo realismo en la pantalla del Cine México. Seres que crecen y viven en los barrios donde imperan la miseria y el crimen, trasladados al lienzo de plata con todo su trágico realismo: "El Jaibo", un golfo citadino que impone su voluntad a los chicos de la pandilla y que llega al crimen con pavorosa sangre fría, asombrosamente interpretado por Roberto Cobo, "Pedro" [Alfonso Mejía] un muchacho que quería ser bueno, pero no sabía cómo porque su propia madre lo odiaba […] y Stella Inda, en el papel de una madre que no supo serlo, son personajes dantescos que se agitan en un mundo de sombras, magistralmente animados por el genio directivo de Luis Buñuel, burlando revelaciones insospechadas y amargas realidades en todas las conciencias, con el riguroso y franco mensaje social que contienen "Los Olvidados". El Productor, el Director y los intérpretes de esta película, pueden estar satisfechos por haber realizado una obra de altísima calidad artística y emocional, como jamás se había logrado en ninguno de los países productores de películas, con todo el valor cívico que se necesita para descorrer el velo que cubre el tremendo problema de la delincuencia juvenil en México y en todas las grandes capitales del mundo. ("Abandono, Ignorancia y Miseria", en *El Universal*, 11 de noviembre de 1950, Primera Sección, p. 26)

Efraín Huerta, reconocido poeta y crítico de cine, describe a *Los Olvidados* como "uno de los filmes mas bellos, más despiadados y más terribles del mundo" (*El Redondel*, 5 de noviembre de 1950, Segunda Sección p. 2), al tiempo que pronostica el estallido de una polémica pública alrededor de esta

cinta en su columna “Radar Fílmico”. Huerta advierte “que mucho público va a pedir las cabezas de quienes la hicieron” debido, en parte, a que la representación que *Los Olvidados* hace de la vida en la capital del país y de sus protagonistas es descarnada y a que el final de la edición comercial del filme, en el cual Pedro es asesinado a manos del Jaibo y este último a manos de la policía [2], resulta devastador (*El Nacional*, 8 de noviembre de 1950, Segunda Sección, p. 1), ello en la medida en que desvanece la posibilidad de una moraleja normativa, de que el “bien”, sin lugar a dudas, se imponga al “mal”.

De esta manera, la opinión que tiene un sector de la crítica de cine sobre este filme es elogiosa, aunque también reconoce que es posible una recepción adversa del mismo –comercialmente hablando dada su temática- entre ciertas audiencias. La lectura privilegiada que algunos críticos cinematográficos construyen de *Los Olvidados* se centra en lo que argumentan son los méritos artísticos, narrativos e histriónicos de una historia cuya naturaleza es, a sus ojos, decididamente sórdida. Buñuel es descrito “como un director competente, conocedor del oficio y sincero en su expresión”, a pesar de que el tono del relato que despliega en *Los Olvidados* constituye un gran “defecto” de la cinta:

> Es muy difícil atinar, pero en el caso de “Los Olvidados” creo que sus rendimientos de taquilla no serán muchos, por lo deprimente de su historia, por su aparente inutilidad, porque no contiene un mensaje optimista, porque aquel niño que quería ser bueno tiene un encuentro con la muerte que lo acecha y quedan frustrados su empeño de ser bueno y la fe del director de la granja correccional en la bondad que se esconde en el corazón de los pequeños delincuentes. (El Duende Filmo. “Nuestro Cine”, en *El Universal*, 17 de noviembre de 1950, Primera Sección, p. 33)

Precisamente los juicios alrededor del “innegable valor estético” de la película se confrontan con opiniones sobre “lo cruel y lo amargo de su historia” (Ariel. “Los Olvidados”, en *Novedades*, 14 de noviembre de 1950, Tercera Sección, p. 1), con el presunto desagrado, desazón y horror que ésta causó entre ciertos públicos, reacciones de los espectadores que dieron pie a que “algunos periódicos solicitaran la enérgica intervención de la censura para que el

[2] Existe también un segundo final de *Los Olvidados*, realizado por el propio Buñuel y su equipo creativo en caso de que el primero fuera objetado por la censura oficial, situación que no sucedió. En este final alternativo de la película, Pedro es quien mata al Jaibo y regresa a la “granja correccional” para continuar el proceso de su reinserción social, una evidente moraleja normativa que hace las veces de final feliz o, al menos, esperanzador. A pesar de que se conocía la existencia de dicho final, éste no fue hallado físicamente sino hasta 1994. La Filmoteca de la UNAM lo descubrió por azar: estaba en una bodega que Miguel Barbachano Ponce (reconocido realizador y productor de cine que trabajó con Buñuel en varios de sus proyectos), rentaba en los Estudios Churubusco. Al desalojar la bodega aparecieron las latas perdidas del segundo desenlace de *Los Olvidados*, las cuales posteriormente fueron restauradas por la Filmoteca y exhibidas en la Cineteca Nacional (Aviña, 2010).

film no se exhibiese" (Tort. "La Censura Cinematográfica y sus Procedimientos", en *Novedades*, 16 de noviembre de 1950, Tercera Sección, p. 1). Contra tales declaraciones, el propio Buñuel señala que su película no fue prohibida en ningún momento, que la supervisión mexicana nunca sugirió cortes y que su filme fue clasificado mediante un proceso rápido y justo, a pesar de que "tiene escenas de las que suelen llamarse atrevidas":

> En casi todo el mundo, dice el director de "Los Olvidados", la censura depende de un departamento con criterio policíaco y en México, la oficina de censura está en manos de elementos cultos, que juzgan las películas con un amplio criterio humano y lógico y que además, están siempre dispuestos a ratificarlo si la experiencia les demuestra que están en un error […] Los dos censores dijeron, como espectadores, que la cinta no era disolvente, sino más bien constructiva y moral. (Tort. "La Censura Cinematográfica y sus Procedimientos", en *Novedades*, 16 de noviembre de 1950, Tercera Sección, p. 1)

Sin embargo, al mismo tiempo que la prensa escrita –y, al parecer, la propia Dirección de Cinematografía- reconoce el talento fílmico de Buñuel, aparecen acusaciones por su condición de extranjero, condición que, desde varios puntos de vista, le impide retratar correctamente la verdadera situación de la realidad mexicana:

> Se ha dicho que la película "Los Olvidados", dirigida por el director español Luis Buñuel, escrita por el escritor español Luis Alcoriza, y producida por el productor europeo Oscar Dacingers, es horrible y que no es mexicana. En un punto tienen razón quienes lo han dicho y en otro, no. Efectivamente "Los Olvidados" es "horrible". Pero precisamente ese "horror" es lo que la hace profundamente mexicana. Hemos visto varias películas mexicanas en las que el elemento "horror" ha sido tratado, pero desgraciadamente no como un elemento artístico, sino, y parece conscientemente, como un "chantaje espiritual" al público […] El mecanismo artístico [del horror] es provocar, cuando es necesario, sin que objetiva, plásticamente, se vea nada exactamente horripilante. Y esto está magistralmente conseguido en "Los Olvidados". Creo que no hay una sola imagen horrible en toda la película. Cuando el "Jaibo" asesina a palos a Julián [Javier Amezcua], el estado de horror, casi de asco, que provoca en los espectadores es simplemente la cara del actor contraída por el odio cobarde, a mansalva […] Si, quienes dicen que "Los Olvidados" es algo horrible tienen razón. La película es horriblemente poética, como siempre que México trata la muerte. Desde la calaveras de azúcar hasta Orozco […] Y López Velarde: "Te honro en el espanto…". Y ese también es el horror mexicanísimo de "Los Olvidados" […] La horrible poesía de un niño que adora a su madre, pero que ni siquiera tiene la más remota idea de quien fue su padre pues ella no lo recuerda: "Estaba muy escuincla y no pudo defenderse". Eso son "Los Olvidados". (Baez, Edmundo. "La Estética del Horror del film Los Olvidados", en *Novedades*, 14 de noviembre de 1950, Tercera Sección, pp. 1 y 8)

La representación de la infancia en esta película de Buñuel es el centro problemático de interpretaciones encontradas: por un lado, "esta apasionante película" cuya trama "fue tomada de los archivos de la criminología infantil" [3] es

[3] Buñuel mismo así cuenta cómo se inspiró para escribir el argumento de *Los Olvidados*: "Durante los tres años que estuve sin trabajar (1947-1949), pude recorrer de un extremo a otro la ciudad de México y me

una realización insultante sólo "en la opinión de los que se asustan de la vida y sus problemas", quienes efectivamente "levantaron el grito hasta el cielo" tras ver el filme ("En Idioma Claro, Humano y Crudo se Habla Fílmicamente en la Película 'Los Olvidados'", en *Novedades*, 9 de noviembre de 1950, Tercera Sección, p. 1); por el otro, la descripción de los crímenes del Jaibo y de los problemas en que Pedro se ve envuelto, así como su trágico fin, le vale a *Los Olvidados* una queja interpuesta ante la Secretaría de Gobernación: "numerosos educadores que prestan sus servicios en escuelas primarias", establece la pluma anónima de un burócrata, "hacen ver su disgusto por la serie de películas denigrantes y *una* en especial en la cual se denigra al niño mexicano" (Expediente 281"50"/2139: Memorando de la Secretaría de Gobernación dirigido a la Dirección de Cinematografía, 25 de noviembre de 1950). [4]

Así, los argumentos referidos al realismo –crudo, truculento o sencillamente mal entendido- de *Los Olvidados*, su representación de niños y adolescentes miserables y las opiniones divergentes sobre los valores morales que suponen esta película -eminentemente de "arte"- enmarcan la aparición en prensa de referencias hacia el presunto descontento que ocasionó entre algunos espectadores: el abordaje de "asuntos deprimentes" -la pobreza y la marginación- y la visión "degradante" de la metrópolis y sus habitantes más jóvenes se refieren como principal causa del malestar –difuso en tanto que referido siempre a terceros- en ciertas audiencias tras ver este filme de Buñuel (*El Redondel*, 26 de noviembre de 1950, Segunda Sección, p. 7).

El progreso de la nación que había promovido el proyecto económico del desarrollo estabilizador -ejemplificado mediante la planeación y construcción inmobiliarias y el *boom* de la infraestructura urbana en la Ciudad de México- se

---

impresionó la miseria de muchos de sus habitantes. Decidí centrar *Los Olvidados* en la vida de los niños abandonados y para documentarme consulté pacientemente los archivos de un reformatorio. Esto es, mi historia se basó en hechos reales. Traté de denunciar la triste condición de los humildes sin embellecerlos, porque odio la dulcificación del carácter de los pobres […]" (Aviña, 2010: 79).

[4] Curiosamente, existen documentos en este expediente en los cuales puede apreciarse que, décadas después, se hicieron un gran número de solicitudes de préstamo –"con fines educativos"- de *Los Olvidados* a la Dirección de Cinematografía por parte de diversas instituciones. Entre dichas peticiones destacan la del Dr. Gonzalo Retana Vivanco, Jefe del Departamento de Integración Social del Instituto Nacional de Protección a la Infancia en un oficio fechado el 23 de junio de 1965; la del Seminario Conciliar de México del Centro de Estudios Religiosos –para incluir esta cinta en su Semana de Reflexión en torno a la Moral Social- en una carta fechada el 21 de enero de 1976; y la de la Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas (SAHOP) para una sesión especial con el secretario Pedro Ramírez Vázquez y otros funcionarios de la SAHOP, en un oficio fechado el 16 de agosto de 1977, debido a que *Los Olvidados* habla sobre el hacinamiento y la marginación referidos a los asentamientos humanos irregulares.

encuentra ausente en los paisajes de ésta que pinta Buñuel en *Los Olvidados*; lo que era considerado como el tan anhelado desarrollo educativo y moral del pueblo mexicano resulta ajeno a sus personajes. Tales características parecen explicar su fracaso en taquilla: la influencia de Hollywood había creado una suerte de "miedo a la verdad", que resultaba en el desprecio por ciertos tópicos expuestos en filmes de corte realista: pobreza, marginación, crimen, desesperanza, desamparo, violencia (*El Nacional*, 17 de noviembre de 1950, Segunda Sección, p. 1). *Los Olvidados* permanece en cartelera sólo dos semanas hasta que es sustituida, ya en el Cine Mariscala, por el melodrama ranchero *Para que la cuña apriete* de Rafael E. Portas.

El balance general que permitió la exhibición comercial de *Los Olvidados* apunta hacia su corrección moral, en opinión tanto de la crítica como de la supervisión cinematográficas: a pesar de que *Los Olvidados* es un retrato brutal de la vida urbana (el cual carece propiamente de una moraleja normativa) "no traspone límites de la censura ni del público" (*El Nacional*, 17 de noviembre de 1950, Segunda Sección, p. 1); es una película que no resulta un riesgo, al menos para las audiencias maduras, a pesar de que éstas no se destacaron por asistir a los cines a verla. El relativo desdén del público hacia esta película de Buñuel, expresado en su limitada recaudación en taquilla, y el malestar difuso que ocasionó *Los Olvidados* entre algunos espectadores evidencian la distinta recepción de un realismo extranjero -el italiano, que atrapaba al gran público como da cuenta el furor que causó Silvana Mangano en *Arroz amargo* (Giuseppe de Santis, 1949)- frente a uno nacional, ante el cual se prefería cerrar los ojos:

> El guión de *Los Olvidados* es de una película fuera de lo corriente en el cine mexicano y que responde a cierta corriente que hoy triunfa en las producciones italianas […] y que puede llegar a interesar a cierto público que parece preferir un aspecto depresivo y pesimista de la sociedad en toda clase de expresiones artísticas […] la enorme mayoría de nuestras películas pecan de lo contrario y parecen suceder en un mundo paradisíaco donde los malos son siempre castigados y la bondad triunfa, aunque sea en el último momento […] (Expediente 281"50"/2139: Informe de Supervisión, 30 de septiembre de 1950)

Desde la lectura de la supervisión cinematográfica, "el amontonamiento de la miseria por la miseria misma" (Expediente 281"50"/2139: Informe de Supervisión, 30 de septiembre de 1950) y el pesimismo en la visión de la niñez y la adolescencia que presenta *Los Olvidados* no demeritan su valor estético, ni tampoco impiden sus posibilidades de exhibición comercial. Aunque la cinta no

es recomendable para todo público (sobre todo aquél de “estrecho criterio moral”), el grupo de supervisores no encuentra argumentos válidos para prohibir o mutilar esta obra de Buñuel, debido a que la clasificación C que le otorga evita que audiencias manipulables o susceptibles a influencias, por demás perniciosas, la vean:

> [*Los Olvidados*] ha sido supervisada por esta Dirección y se autoriza su exhibición comercial en toda la República Mexicana para adultos únicamente, fundándose en el hecho de que abundan las escenas de horror, sensuales y de actos amorales de personas del bajo mundo. (Expediente 281“50”/2139: Autorización para Exhibición Comercial no. 13814, 2 de octubre de 1950)

A lo largo de la década de los cincuenta y en el contexto de esta salvaguarda de públicos corruptibles, es común la utilización en diarios y semanario de declaraciones diversas con la finalidad de reportar un pretendido escándalo entre sus lectores, es decir, una reacción de desacuerdo y disgusto de éstos frente a los embates de la falta de moral –ya sea caracterizada como inmoral o amoral- en el espacio público. En la perspectiva conservadora de la columna *De Domingo a Domingo* de Carlos Mora, el escándalo es “signo inequívoco de decadencia”, ya que los periodistas “destacan, subrayan e inflan toda la basura moral que llega a sus columnas” por lo que Mora apela por “enderezar” el contenido de tales publicaciones (*El Redondel*, 30 de marzo de 1958, Segunda Sección, p. 6). Los desnudos y semidesnudos en la escena teatral y en la pantalla grande, al igual que las transmisiones radiofónicas catalogadas como “inconvenientes” y que vulneran “la moral y las buenas costumbres”, son tachadas de inmorales, ya que suponen la ocasión para el escándalo. En este tenor, Acción Católica de la Juventud Mexicana (ACJM) se queja de la “pérdida de valores humanos”, por lo que exhorta al Estado a “contener la ola de inmoralidad que nos invade en sus múltiples aspectos” (*Novedades*, 11 de junio de 1959, Primera Sección, p. 11), un exhorto a aplicar la mano dura de la prohibición y la censura oficiales en la esfera de los medios de comunicación, incluido el cine, para corregir lo que supone son excesos y transgresiones, lo que a juicio de ACJM causa desagrado en la sociedad mexicana de la cual se erige como vocero.

El reconocido sociólogo y jurista Lucio Mendieta y Núñez también se suma a las voces contra la imperante falta de buenas costumbres al referirse a los peligros de “la inmoralidad sexual del cine”, cuyo objetivo más vulnerable

son, según su opinión, las mujeres jóvenes, susceptibles de corrupción al ser expuestas a los lujuriosos besos de la pantalla grande ("Sociología del arte", en *El Universal*, 17 de junio de 1959, Primera Sección, p. 3). De igual forma, Rodolfo de la Rosa en su columna "Panorama" explica que, debido al carácter de "ventana por la cual se mira a nuestro país y sus ciudadanos", la industria cinematográfica debe ser objeto del escrutinio moral oficial (*El Nacional*, 2 de junio de 1959, p. 5). La intención principal de dicha vigilancia se centra en la necesidad de "aprovechar al cine como vehículo de difusión sobre el México verdadero" ("Sustanciales Reformas de harán a la Ley de Cinematografía Actual", en *El Nacional*, 6 de junio de 1959, primera plana), por lo que todas las acciones encaminadas hacia la moralización de los filmes nacionales han de tener "un sentido patriótico" ("La dignificación del cine nacional", en *El Nacional*, 6 de junio de 1959, p. 7). En este tenor, la representación de la nación en la producción fílmica mexicana no puede hacerse más que a través del enaltecimiento de la moral social y culturalmente imperante y de los valores –la unión de la familia y la santidad del matrimonio, por ejemplo- de un país predominantemente católico.

De esta forma, la industria cinematográfica mexicana y la prensa escrita reconocen su cometido de consolidar los valores de la patria, al igual que su vocación informativa y educadora, no sólo para los espectadores o lectores del país, sino también para aquéllos fuera de sus límites territoriales. La censura oficial de dichos medios se considera entonces como un mecanismo efectivo para "evitar que se explote el mal gusto y el morbo" (*El Redondel*, 1 de febrero de 1959, Segunda Sección, p. 1), por lo que el compromiso de toda supervisión cinematográfica con las ideas -hegemónicamente construidas y sustentadas- de moral, verdad y patria es manifiesto.

Dichas intenciones moralizadoras de prácticas y discursos de toda índole en el espacio público se aúnan a la necesidad de velar por la libertad de expresión y, en particular, de prensa. En junio de 1959, el presidente Adolfo López Mateos expresa su apoyo a los periodistas y su labor, al tiempo que declara que "sin la libertad de expresión, la vida humana estaría mutilada y sufriría irreparable quebranto" y, al respecto de tal libertad, el presidente enfatiza

que su "supremo requisito es la responsabilidad" [5] ("Diálogo entre el Ejecutivo y la Prensa durante la comida del Día de la Libertad de Prensa", en *Jueves de Excélsior*, 11 de junio de 1959, p. 6). Siguiendo esta línea de argumentación, el columnista Manuel Lerín sintetiza dicha postura en torno a la libertad de expresión: si bien Lerín se manifiesta contra la "censura indebida", aquélla por la cual no puede "florecer la ciencia, la cultura y el progreso", también apunta hacia el hecho de que "las transgresiones a los ordenamientos nada más caben en quienes no conocen su verdadera situación como componentes de un todo social" ("Libertad y Responsabilidad", en *El Nacional*, 12 de junio de 1959, p. 3), una alusión sutil a la autocensura como forma de regulación moral que debiera practicar todo periodista y, por extensión, todo artista o cineasta.

En este contexto de unidad ideológica de la prensa escrita ante los designios morales del presidente, otra cinta de Buñuel se proyecta comercialmente en la Ciudad de México. Tras obtener el Gran Premio Internacional en el Festival de Cannes de 1959 (en el cual la indiscutible triunfadora fue *Los cuatrocientos golpes* de François Truffaut), el 4 de junio de ese año se estrena *Nazarín* en el Cine Variedades. La película narra las aventuras del cura vagabundo del título, encarnado por el actor español Francisco Rabal, y es una adaptación fílmica –realizada por Julio Alejandro y el propio Buñuel- de la novela homónima de Benito Pérez Galdós que recibe excelentes críticas en la prensa europea y norteamericana, aprovechadas para su promoción doméstica. Ejemplo de ello son los insertos hechos en los carteles nacionales que publicitan la cinta: "Fuerza, convicción y arte tremendos, The New York Times"; "Implacable, emocionante; es un grito de amor y de libertad, Les Lettres Nouvelles, Paris" (*El Universal*, 12 de junio de 1959, Segunda Sección, p. 24). Así mismo, tales carteles promocionan el filme mediante la invitación al público de crearse su propia opinión: "Católica o anticatólica: usted juzgue". El prestigio internacional de *Nazarín* antecede la recepción nacional de la cinta: aunque su valor artístico había sido avalado en otros países, la cinta suscitó controversias en prensa, ya que la interpretación referida a su contenido y, sobre todo, aquélla referida a la representación que *Nazarín* hace de México y los mexicanos se polarizó.

[5] La primera plana de El Universal del 8 de junio de 1959 reza: "Ejemplo de Periodismo Libre y Responsable es el de México".

En contraste con *Los Olvidados*, *Nazarín* es un éxito de taquilla que ocasiona reacciones antagónicas entre distintos sectores de la crítica de cine, reacciones en las cuales se empalman argumentos estéticos y morales. Por un lado, en su columna "Los Anales de Tito Livio", el crítico Cipriano Rivas Xerif dice que la historia que narra *Nazarín* "no produce tan empeñadas discusiones como, a nuestro entender, injustísimos homenajes" (*El Redondel*, 21 de junio de 1959, Segunda Sección, p. 7); "*Nazarín* no es un churro, es un Buñuel-o", asevera irónicamente Federico de León en su columna "Página 6" (*El Redondel*, 7 de junio de 1959, Segunda Sección, p. 6). Por el otro, Francisco H. Zárate declara que esta película es "una obra en la que brilla el genio, una espléndida afirmación del cristianismo" (*Excélsior*, 11 de junio de 1959, Segunda Sección A, p. 24) y según Octavio Paz el filme presenta un "furor concentrado y explosivo" digno del gran cine ("Elogios unánimes a los artistas de Nazarín hacen los críticos galos", en *Novedades*, 4 de junio de 1959, Primera Sección, p. 7). El mismo Paz escribiría en el *press book* de *Nazarín* lo siguiente:

> Algunas de las películas de Buñuel –*La edad de oro*, *Los Olvidados*, *Robinson* y ahora *Nazarín*- sin dejar de ser cine, nos acercan a otras comarcas del espíritu: ciertos grabados de Goya, algún poema de Quevedo o de Peret, un pasaje del Marqués de Sade, un esperpento de Valle-Inclán, un episodio de Cervantes… Estas películas pueden ser gustadas, y juzgadas como cine, pero también como algo perteneciente al universo más ancho y permanente de esas obras, preciosas entre todas, que tienen por objeto tanto revelarnos la realidad humana cuanto mostrarnos una vía para sobrepasarla […] En *Nazarín*, con un estilo que huye de cualquier complacencia y rechaza todo "lirismo" sospechoso, Buñuel nos cuenta la historia de un cura quijotesco al que su concepción del cristianismo no tarda en oponerlo a la iglesia, la sociedad y la policía. Nazarín pertenece a la gran tradición de los locos españoles, inaugurada por Cervantes. Su locura consiste en tomar en serio las grandes ideas y las grandes palabras y tratar de vivir conforme a ellas […] En suma, fiel a la tradición del loco español, Buñuel nos cuenta la historia de una desilusión. Para Don Quijote la ilusión era el espíritu caballeresco; para Nazarín el cristianismo. (García Riera, 1994: 256)

A partir de algunas lecturas, "*Nazarín* es la derrota del churro" (*Novedades*, 12 de junio de 1959, Primera Sección, p. 5) y reivindica el potencial del cine mexicano para acceder, de nueva cuenta, a una edad dorada, argumento que también se explota en la publicidad del filme: "150,000 espectadores están orgullosos de haber visto una buena película mexicana" (*El Universal*, 20 de junio de 1959, Segunda Sección A, p. 23). Así, las voces que catalogan a *Nazarín* de "antipatriótica" por presentar un aspecto "sórdido y miserable" del pueblo mexicano (*El Universal*, 12 de junio de 1959, Tercera Sección, p. 11) se entremezclan con los elogios por su puesta en escena, su excelente factura y

actuaciones notables. Tras seis semanas de exhibición y una buena recaudación en taquilla, *Nazarín* sale de la cartelera mexicana.

Los puntos de vista encontrados sobre esta cinta en la prensa escrita –centrados en torno a si la adaptación de la novela de Pérez Galdós puede equiparse o no a la realidad del Porfiriato, en si el realismo que presenta es exagerado o se sitúa en su justa medida, en si su representación de los mexicanos es denigrante o no y, finalmente, en si *Nazarín* es o no una obra blasfema, devota, irreligiosa o arreligiosa, un filme que presenta valores morales ambiguos y que carece de una moraleja normativa- son la pauta para la polémica entre los críticos de cine. Sin embargo, la discusión del grupo de supervisores al momento de clasificar *Nazarín* no se vincula estrictamente a la esfera de lo religioso y cómo se presenta ésta en la película; tampoco existen consideraciones sobre si es correcta o no su representación de los mexicanos o la adaptación literaria que propone Buñuel.

La lectura de la supervisión cinematográfica se concentra en las escenas que muestran la relación entre Beatriz (Marga López) -la prostituta que se vuelve fiel "escudera" de Nazarín- y el Pinto (Noé Murayama), así como en las imágenes que suponen referencias a la sexualidad de las protagonistas, a su conducta violenta y a la histeria mística que se apodera de Beatriz y Andara (Rita Macedo) tras lo que interpretan como la cura milagrosa de una niña enferma a manos de Nazarín. Ello se evidencia en las siguientes sugerencias de cortes, completamente ignoradas por la producción de *Nazarín*:

> […] suprimir escenas de prostitutas, aligerar o suprimir su riña; suprimir el beso de Marga López al Pinto que lo hace sangrar; suprimir herida de Rita Macedo; suprimir escena en que una de las señoras de la vecindad afirma que un niño le ha robado el azúcar; suprimir el ataque histérico colectivo; las caricias obscenas de Marga López y el Pinto […] (Expediente 281"75"/2795: Informe de Supervisión, 27 de mayo de 1959)

> […] suprimir la escena de un antro asqueroso en que dos mujeres se traban en una lucha cuerpo a cuerpo y se insultan soezmente […] (Expediente 281"75"/2795: Informe de Supervisión, 27 de mayo de 1959)

En contraste con las interpretaciones de la crítica de cine, el centro problemático de las salvedades en la lectura de la supervisión cinematográfica sobre *Nazarín* se encuentra en el carácter transgresor que atribuye a ciertas secuencias que presentan el sexo y el cuerpo, sobre todo el femenino, dejando a un lado consideraciones sobre la verosimilitud o corrección en el retrato que el filme construye sobre la nación, sus habitantes y sus prácticas religiosas. Dado

que, a ojos de la mayoría de los supervisores, la dimensión de la corrección histórica y literaria no se erige en tanto impedimento de exhibición, como tampoco aquélla de la representación del ejercicio de la sexualidad, *Nazarín* recibió la clasificación C y su proceso de supervisión no conllevó dificultades ni tardanzas (Expediente 281“75”/2795: Autorización para Exhibición Comercial no. 27700, 27 de mayo de 1959).

Otra película de Buñuel que se estrenó en México a inicios de los sesenta, otra cinta que explora una visión alternativa de la fe católica y, por ello, fue pretexto para discutir la censura y el escándalo en la arena pública, es *Viridiana*. [6] Una coproducción España/México realizada en 1961, el filme narra la historia de la novicia del título (Silvia Pinal) y su lascivo tío Don Jaime (Fernando Rey) y lleva al cine de nueva cuenta la obra de Pérez Galdós, la novela *Halma* en este caso. El primer indicio de su paso por la Dirección de Cinematografía se encuentra a mediados de 1962, año en que recibió un permiso provisional de exhibición, exclusivamente para adultos (Expediente 021“91”/319: Autorización para Exhibición Comercial no. 32350, 25 de julio de 1962). Desde antes de que se diera el estreno de *Viridiana* en salas mexicanas, ocurrido el 10 de octubre de 1963 en los cines Chapultepec y Continental (entre otros), la película ya generaba discusiones. Siguiendo la tradición de su antecesora, Buñuel la presentó primero en el Festival de Cannes de 1961, donde fue acreedora a la Palma de Oro y causó revuelo debido a las voces católicas y conservadoras -españolas, principalmente- que repudiaron la exhibición de una cinta realizada por un “ateo anticlerical confeso”, cinta que encontraron decididamente blasfema y contraria a todos sus valores morales.

La prensa mexicana da cuenta de estas “apasionadas polémicas” y, como sucedió con *Nazarín*, nuevamente divide su atención entre considerar al filme como una “auténtica obra de arte” o, sencillamente, como una cinta sobrevaluada de procedencia extranjera (*Cine Mundial*, 16 de octubre de 1963,

[6] En el expediente 021“91”/319 no existen informes de supervisión de la época en que *Viridiana* fue estrenada comercialmente en México, por lo que no se puede reconstruir el discurso en torno a este filme desde la perspectiva de los y las supervisores. Los informes que en tal expediente se encuentran son de 1991 y corresponden a la renovación de la autorización para exhibición comercial, fechada el 1 de agosto de ese año. En dichos informes se enfatiza la gran calidad artística de *Viridiana*: “Estupenda. Excelente cinta que se encuentra en todo su esplendor. El tiempo no pasa por las obras de arte, al contrario, las magnifica” (Expediente 021“91”/319: Informe de Supervisión, 31 de julio de 1991).

p. 4). Algunos críticos elogian su grandeza y sus calidades estéticas, aunque otros apuntan hacia lo que, a sus ojos, es una intención deliberada y evidente de Buñuel de causar escándalo con este filme: la célebre secuencia en que el director español detalladamente recrea en pantalla, con mendigos y malvivientes, *La última cena* de Leonardo da Vinci podría estar detrás de dichos argumentos en torno al pretendido cometido escandalizante de *Viridiana*.

Así, la promoción nacional de esta película en prensa desestima las intenciones transgresores de Buñuel (reales o no) para concentrase en que la censura oficial no incide en la libertad de creadores y espectadores de la que goza el país: los carteles de esta cinta incluyen la leyenda "se garantiza que esta película se exhibirá en su *versión original* tal como se está pasando en las principales capitales del mundo" (*Cine Mundial*, 9 de octubre de 1963, p. 13). De esta forma, se alude a que México, tradicional y moderno a la vez, es regido por un sistema político laico y liberal (contraparte de la dictadura católica franquista que vetó *Viridiana*), un sistema que está a la altura de cualquier otro sistema democrático en cuanto a la posibilidad de ver cine sin censuras, a pesar de que la moralización de los medios –y de las conductas de la población- sea un proyecto que entonces se sigue implementando y que, con el arribo de Gustavo Díaz Ordaz a la presidencia en 1964, tomará un carácter represivo.

De inicio, las salvedades con respecto a *Viridiana*, de acuerdo a varias posiciones conservadoras, se articulan en torno a las mismas objeciones que se señalaran a propósito de *Los Olvidados* y de *Nazarín*:

> Parece increíble que se haya hecho tanta alharaca alrededor de esta película que no satisface a ningún sector del público el cual acaba por sentirse defraudado según se desprende de las distintas manifestaciones de disgusto que se producen al final de su exhibición […] abundan las escenas más denigrantes para las clases más pobres de la sociedad, a las que se muestra envilecidas y canallescas. ("Los últimos Estrenos", en *El Redondel*, 13 de octubre de 1963, Segunda Sección, p. 4)

La centralidad de la discusión en la prensa escrita sobre este filme se vuelca, como sucediera con *Nazarín*, hacia lo que se lee como una crítica de la religión católica, su fe y sus instituciones. El Duende Filmo expresa que Buñuel, a través de *Viridiana*, "hace burla de la bondad y de los sentimientos religiosos de muchos [por lo que] impresiona vivamente al espectador y lo indigna" (*Excélsior*, 23 de octubre de 1963, Segunda Sección A, p. 27). Los críticos más duros de la cinta la catalogan de herética: "la película va dirigida en contra de los pueblos cristianos, ¡que vayan a exhibirla a la Rusia Soviética y que se vayan para allá

todos lo que hicieron este engendro!" (Lumière. "Carnet", en *Jueves de Excélsior*, 18 de enero de 1962, p. 35).

La divergente interpretación sobre su contenido, entre lo que se lee como el apego o el desapego a la ortodoxia católica, la representación fiel o exagerada de la realidad, la irreverencia y hasta la vulgaridad, halla cabida en los exhortos de cierto público de clase media para no ver *Viridiana* debido a sus "bajezas humanas", sólo comprensibles teniendo en cuenta la "degeneración mental" de su director y productor: en una carta dirigida a la dirección del periódico *Excélsior*, el ciudadano Juan de Dios Legorreta se pregunta: "¿cómo pudo autorizarse esta película?", al tiempo que exhorta a la censura oficial a poner un límite a los realizadores cuando se trate de representar la fe católica, sus prácticas y símbolos ("Censura a la censura cinematográfica", en "Diario del público" de *Excélsior*, 6 de noviembre de 1963, Primera Sección, p. 2). La cinta también fue criticada en la prensa escrita por su desmedida publicidad y por el supuesto barullo que causó, único motivo por el que se convirtió en "el taquillazo del año" (*Cine Mundial*, 22 de octubre de 1963, p. 16), a pesar de que, como declaró Pinal, *Viridiana* es "una película para élites", no para las masas que desconocen qué es el gran cine (Trujillo, J.H. "Tianguis estelar", en *Cine Mundial*, 28 de octubre de 1963, p. 6). Tras siete semanas en exhibición y una excelente recaudación, *Viridiana* sale de la cartelera mexicana a finales de noviembre de 1963.

Emilio García Riera, historiador y crítico de cine, escribió que después de ver *Viridiana* por primera vez, su evaluación de esta cinta de Buñuel necesariamente apuntó hacia su carácter "excepcional": "presiento", dijo entonces García Riera, "que se convertirá en un punto de referencia dentro de la historia del cine" (Míquel, 2007: 31). A la luz de la obra del cineasta español en su conjunto, los argumentos a través de los cuales García Riera justifica dicho carácter de *Viridiana*, publicados en su columna "El Cine" de la *Revista de la Universidad* en septiembre de 1961, se construyen en la lectura que hace de los méritos estéticos del filme y de la postura ideológica (e incluso moral) de su autor, cuyo decidido oficio y gran talento García Riera reconoce explícitamente, lectura opuesta a aquélla de la crítica cinematográfica conservadora; de igual forma, en su texto sobre *Viridiana* García Riera apela por la defensa –e incluso

por la exigencia- de que en México exista la posibilidad real de ver cine sin cortapisas:

> Precisamente porque extrae toda la sustancia de su arte de lo maravilloso, de lo irracional, Buñuel es *por necesidad* antidogmático y, por ende, ateo –al menos a efectos cinematográficos […] en ningún momento el cineasta increpa o insulta a Dios mismo, lo que sería una forma de reconocer su existencia. Buñuel nunca nos ha hablado de Dios. En todo caso, de lo que nos habla es de *la idea* que de Dios tienen los hombres. Y así, deja una constancia de cómo lo religioso cumple en el subconsciente de sus personajes funciones insólitas. En *Viridiana*, Buñuel no agrupa a los mendigos en forma similar a la de los personajes de *La última cena* de Leonardo da Vinci con el simple objeto de insultar a Cristo y a sus apóstoles comparándolos con unos borrachos. Lo que hace en este caso es reducir la representación de lo divino a la escala de lo humano. Si se burla de algo, no es de Cristo mismo, sino del culto a su imagen […] *Viridiana*, como es sabido, ha sido anatemizada por el franquismo y por el clero más reaccionario. Pero la defensa del film no corresponde únicamente a los adversarios públicos de quienes gustarían de hacer desaparecer hasta el último vestigio de la obra de Buñuel. La libre exhibición de *Viridiana* debe ser propugnada por todos los espectadores que se sientan con el derecho de juzgar por si mismo. Por lo demás, a las posibles intrigas y poquiterías de los "defensores de la industria nacional", los patrioteros de bolsillo, deberá oponerse la dignidad de los que, sabiendo que *Viridiana* es la obra de un hombre sincero, sientan el deber moral de escucharlo. (Míquel, 2007: 32-37)

La intuición de García Riera sobre *Viridiana* se ha confirmado en la perspectiva de otros horizontes de lectura, al igual que se ha reconocido, desde diversas latitudes y a lo largo de décadas, la trascendencia de la obra cinematográfica de Buñuel. Aunque *Viridiana* y *Nazarín* no fueron reconocidas oficialmente en premiaciones nacionales, hecho de que en las entregas de los Arieles (premios que la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas lleva a cabo desde su fundación en 1946) correspondientes a 1951 y 1956 otras dos películas mexicanas del cineasta español recibieran la estatuilla en distintas categorías da cuenta de ello.

Los Olvidados arrasó con los Arieles de 1951: mejor película y director, mejor coactuación femenina de Inda, mejor actuación infantil de Mejía, mejor actuación juvenil de Cobo, mejor argumento original y adaptación del propio Buñuel y Alcoriza, mejor fotografía de Gabriel Figueroa, mejor escenografía a cargo de Edward Fitzgerald, mejor edición de Carlos Savage y mejor sonido realizado por Carles. De esta forma, el filme que a partir de algunas lecturas alguna vez fue criticado por retratar "asuntos deprimentes" y "denigrar a la niñez mexicana", resultó el más relevante ese año. En 1956 Buñuel y su equipo creativo fueron galardonados de nueva cuenta: su película *Robinson Crusoe* recibió seis Arieles: a la mejor película, el mejor director, la mejor coactuación masculina (Jaime Fernández) y las mejores adaptación, escenografía y edición,

estas dos últimas categorías realizadas por los mismos colaboradores de Buñuel en *Los Olvidados*.

Así mismo, décadas después la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), a pedido de la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, integró a *Los Olvidados* en 2003 como parte del programa "Memoria del Mundo", el cual reconoce documentos de todos los rincones del planeta, filmes entre éstos, como patrimonio histórico de la humanidad (Aviña, 2010: 17). El legado cinematográfico de Buñuel, hoy día, es indiscutible, aunque en su tiempo sus filmes desataran peticiones de censura y polémicas en prensa.

4.1.2 LA OTRA HISTORIA I: DE REVOLUCIONARIOS, PETROLEROS Y CACIQUES

[…] hacer cine digno, limpio y ajeno a los vahos alcohólicos de las cantinas donde impera un machismo que huele a tarjeta postal, absurdamente retocada para impresionar turistas […]
Julio Bracho [7]

El 4 de febrero de 1960 inicia en los Estudios Churubusco la filmación de *La Sombra del Caudillo*, película de Julio Bracho protagonizada por Tito Junco como un bastante virtuoso –y ficticio- Ministro de Guerra, el Gral. Ignacio Aguirre, e Ignacio López Tarso en el papel de otro militar de nombre inventado, el villano Gral. Hilario Jiménez. [8] La cinta que adapta al cine la novela homónima de Martín Luis Guzmán sobre los entretelones de la sucesión presidencial tras la revolución mexicana, obra que también caracteriza de forma crítica a la clase política emanada de ésta, concluye su rodaje para finales de marzo de 1960.

A mediados de junio de ese año, esta "ambiciosa película mexicana" se proyecta sin cortes ante periodistas en el Cine Versalles y ellos mismo adelantan que la exhibición comercial de *La Sombra del Caudillo* dependerá de que, en efecto, se realicen los cortes que la supervisión cinematográfica lógicamente sugerirá de manera formal durante el proceso de clasificación: "a nuestra censura le pareció que muchos pasajes no deberían ser mostrados a la gente en general, por lo que será mutilada antes de su estreno" (*El Redondel*, 19 de junio de 1960, Segunda Sección, p. 2). La preocupación sobre la corrección histórica

[7] Rosado, Enrique. "Fuera de Cuadro", en *El Redondel*, 21 de agosto de 1960, Segunda Sección, p. 15.
[8] Otros actores que participan en esta película de Bracho son: Narciso Busquets, quien 15 años después encarnaría a Pancho, un judicial corrupto y homicida en *Masacre en el Río Tula*, y Noe Murayama, el Pinto de *Nazarín*.

y su necesario correlato moral en las representaciones que el cine realiza de la historia oficial y sus personajes supone una constante en los debates, tanto en la prensa escrita como al interior de la Dirección de Cinematografía, que alcanza su punto más álgido en este periodo con el caso de *La Sombra del Caudillo*. Pero, paradójicamente, las críticas más duras al filme no fueron realizadas por los supervisores ni por los críticos de cine.

A pesar de que esta cinta de Bracho recibió el permiso oficial de la Dirección para ser proyectada en salas el mismo año que fue realizada (Expediente 281“60”/1925: Autorización para Exhibición Comercial no. 30268, 29 de julio de 1960), nunca llegó al circuito comercial de cines mexicanos. En términos generales, los informes de supervisión de *La Sombra del Caudillo*, cuyo saldo final fue la clasificación C, no encuentran en ella contenidos que, en sí mismos, puedan resultar subversivos, transgresores u ofensivos y que ameriten la censura oficial; si bien el filme presenta la “suciedad política” mediante “escenas de crueldad y vicio” y exhibe los “bajos fondos de gente inescrupulosa” (Expediente 281“60”/1925: Informe de Supervisión, 13 de julio de 1960), la mayoría de los supervisores reconoce que en una interpretación correcta y, sobre todo, *madura* de la película yace su posibilidad de exhibición. Apelar a la madurez de las audiencias también se realiza en función de que *La Sombra del Caudillo* carece de una moraleja normativa evidente que haga responsable al personaje antagónico, el Gral. Jiménez, por los crímenes que lo encumbran en el poder –sobre todo por el asesinato de su contrincante político, el Gral. Aguirre-, ausencia que eventualmente podría desconcertar a las audiencias jóvenes: el mal de las intrigas políticas, de la manipulación de un precario entramado partidista, *siempre* paga. Empero, dos de los siete informes realizados en 1960, progresistas en su argumentación, optan por darle clasificación B:

> La película tiene méritos: interesar al público en la Revolución, provocar polémicas y, sobre todo, mostrar que la historia de México debe ser filmada. Se trata de una cinta pedagógica […] clasificar la cinta “solo para adultos” es una exageración [porque] privar a los jóvenes de verla es tanto como impedirles que lean no sólo la historia de su país, sino del mundo. Clasificar C es adoptar una actitud anticuada y reaccionaria […] tenemos ahora la oportunidad de demostrar criterio sin arrebatos. (Expediente 281“60”/1925: Informe de Supervisión, 15 de julio de 1960)

Así, el mayor riesgo que el filme presenta, de acuerdo al debate entre supervisores, radica en que tales espectadores carentes de madurez y/o

educación lean *La Sombra del Caudillo* como una verdad histórica, fielmente retratada, y no sepan distinguirla de aquélla que corresponde, claramente, a la versión oficial del PRI presente en libros de texto y discursos públicos. En este sentido, la lectura privilegiada del filme de Bracho evidencia el lugar central que la cinematografía tiene en la construcción de la memoria histórica nacional y cómo el cine debiera abordar de manera muy cuidadosa la representación de los pasajes y personajes de la historia del país que narra.

En la versión oficial de la historia de México, tras la creación de un país de instituciones con la fundación del Partido Nacional Revolucionario (PNR, antecedente del PRI) en 1929 se destrona por completo la voluntad de los caudillos como único motor para el ejercicio del poder, por lo que ya no hay cabida para rupturas ni enfrentamientos violentos al interior de la clase política mexicana emanada de la revolución y alineada totalmente a los valores institucionales. Por ello, en tanto obra de ficción "inspirada" en la Revolución Mexicana *La Sombra del Caudillo*:

> […] está proyectada desde un punto de vista unilateral y, naturalmente, tendencioso. Esta circunstancia hace que considere la exhibición de esta película un tanto peligrosa para mentalidades jóvenes y aún para aquel público ignorante o de criterio no lo suficientemente cimentado, pues siendo el cine como lo es, un excelente campo de difusión, ese tipo de espectadores tendrán material de sobra para dar torcidas interpretaciones a hechos históricos de nuestro país. (Expediente 281"60"/1925: Informe de Supervisión, 14 de julio de 1960)

La lectura del grupo de supervisores también previene sobre posibles reacciones adversas –un potencial escándalo- en la interpretación que puede hacer de *La Sombra del Caudillo* otro tipo de audiencia, conformada ésta por quienes participaron en la heroica gesta y aún vivían. La referencia indirecta, aunque reconocible, a los últimos caudillos de la Revolución (Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles) y a otros personajes de la época posrevolucionaria (como el Gral. Francisco Serrano, asesinado en 1927 en el poblado de Huitzilac, Morelos, quien se esconde tras el personaje del Gral. Aguirre ya que ambos, entre otras cosas, están en contra de la reelección presidencial), la crítica a los excesos del militarismo y el "pistolerismo", al igual que las secuencias de violencia y traición en *La Sombra del Caudillo* dan cuenta de algunas representaciones que podrían herir ciertas susceptibilidades. Pero esta sospecha tampoco supuso razón alguna en la lectura privilegiada de la supervisión para censurar la cinta:

> […] el hecho incuestionable de que etapas como esas han sido felizmente superadas por el país, por los regímenes emanados de la Revolución, [hace] que no resulte inconveniente la exhibición de acontecimientos que, si bien fueron lacras en su hora, no dejan de poderse disculpar teniendo en cuenta las circunstancias prevalecientes. (Expediente 281"60"/1925: Informe de Supervisión, 13 de julio de 1960)

> Últimamente, nuestros gobiernos han superado esa etapa militar desprendida de la Revolución de 1910. El gobierno civil ha asegurado el cumplimiento de los ordenamientos constitucionales. (Expediente 281"60"/1925: Informe de Supervisión, 19 de julio de 1960)

De esta forma, en opinión de la mayoría de los supervisores, las evidencias de la realidad del país, de su avance social y desarrollo político, de su innegable consolidación institucional y hasta democrática, no tendrían por qué vulnerarse en función de los tintes ideológicos en una representación fílmica de un pasado lejano, representación que, ciertamente, carece de una moraleja normativa clara y enfática.

Sin embargo, como bien apuntó en su momento la lectura privilegiada de la supervisión cinematográfica, la objeción más enérgica para exhibir comercialmente *La Sombra del Caudillo* provino de los herederos de ese pasado lejano, pero glorioso: el Ejército Mexicano. Varias voces exigen a la Dirección de Cinematografía la censura irrevocable de dicha película y dan cuenta de la postura de militares, retirados y en activo, en torno a su necesaria prohibición por razones morales, históricas y políticas e incluso estéticas, estilísticas, narrativas y hasta de vestuario:

> 1era. Es una mala película, lenta y aburrida. 2nda. El discurso del autor del libro parece no tener otro fin que demostrar que la primera figura militar de la Revolución es Pancho Villa. 3ra. No puede saberse si el caudillo a que se refiere el autor es Obregón o Calles. Otros personajes si se identifican fácilmente. 4ta. La película es policíaca, como cualquier nota roja de la prensa. Su verdadero título debiera ser: "Los crímenes de Huitzilac" (Vergüenza de México). 5ta. En el desarrollo de la cinta no se encuentra un mensaje o el deseo de dar a conocer lo que de noble y heroico tuvo la Revolución Mexicana. 6ta. Es de un valor negativo, pues sólo presenta aquello que deprime y denigra, no solamente a la Revolución Mexicana, sino a México. En resumen, como en esta película se ofende seriamente al glorioso ejército surgido de la Revolución ya que los generales que exhibe y que visten trajes (uniformes) muy mal cortados, aparecen como intrigantes, falsos, politiqueros, borrachos, juerguistas y asesinos, creemos que no debe autorizarse su exhibición que sería tan deprimente para nuestro respetable instituto armado. (Expediente 281"60"/1925: Carta del Lic. Ramón Canedo Alderete, secretario particular de la Secretaría de Gobernación, dirigida a la Dirección de Cinematografía y firmada por "un grupo de veteranos de la Revolución Mexicana", 29 de octubre de 1960)

El argumento de que la representación que *La Sombra del Caudillo* hace a propósito de la Revolución Mexicana y sus héroes es perniciosa e incorrecta enfatiza que la versión oficial de este hecho histórico no admite visiones

alternativas. Así mismo, la lógica de la unidad, de cerrar filas frente al enemigo de la difamación, sólo se puede implementar a través de la censura o, en el peor de los casos, mediante la inclusión en el proceso de supervisión cinematográfica de otros lectores privilegiados capacitados para distinguir verdad de ficción:

> Tenemos conocimiento de que próximamente será exhibida una película cinematográfica, auspiciada por el propio gobierno, denominada "La Sombra del Caudillo", en la cual sabemos se denigra a la Revolución presentando solo aspectos negativos e inmorales, pero nada de los ideales y de la nobleza de nuestro movimiento armado de 1910 a 1914. Las instituciones producto de la Revolución deben velar por su prestigio […] combatiendo sin descanso las arremetidas de los elementos antagónicos e inconformes porque sólo manteniendo incólume su fama, podremos seguir nuestro destino por la ruta hacia el progreso y la grandeza de la patria. (Expediente 281"60"/1925: Carta de El Supremo Consejo de la Legión de Honor Mexicana, 17 de octubre de 1960)

La Legión de Honor Mexicana [9], así como la Secretaría de la Defensa Nacional, exigen a la Dirección de Cinematografía detenga el estreno comercial de la película y organice una proyección privada de *La Sombra del Caudillo* con la finalidad de ver el filme antes de que el gran público lo haga y así tener oportunidad de señalar las diversas incorrecciones en las que cae la cinta, representaciones erradas de la historia nacional que consideran indispensable corregir. La intención expresa de construirse como lectores privilegiados se justifica en el entendido de que es necesario que "se hagan las rectificaciones respectivas en virtud de que consideran [a la cinta] denigrante para la Revolución Mexicana" (Expediente 281"60"/1925: Oficio de la Secretaría de la Defensa Nacional, dirigido al Lic. Gustavo Díaz Ordaz, Secretario de Gobernación, 25 de octubre de 1960).

Antes de que la polémica sobre la interpretación del contenido de *La Sombra del Caudillo* se desarrollara en el ámbito privado de la Dirección de Cinematografía, la película salió del país hacia Checoslovaquia, vía valija diplomática, para presentarse en el Festival de Karlovy Vary a finales de julio de 1960 (Expediente 281"60"/1925: documento sin fecha ni firma[10]). La cinta es galardonada en tal Festival con dos premios especiales, uno por su dirección y otro por la actuación de Junco. A su regreso a México, Bracho confiaba que su película se estrenaría comercialmente, lo cual no sucedió: durante los siguientes

[9] Institución compuesta por distintas organizaciones "revolucionarias", como la Unificación Nacional de Veteranos de la Revolución, la Asociación de Diputados Constituyentes y la Unión Constitucionalista.

[10] Este documento explica cómo Jorge Ferretis, entonces Director de Cinematografía, extendió "con gran disgusto" el permiso de exhibición para *La Sombra del Caudillo* ante el hecho consumado de su viaje a Karlovy Vary.

treinta años, el reconocido director declaró repetidas veces a la prensa escrita que no comprendía por qué si a *La Sombra del Caudillo* se le había otorgado una autorización para exhibición comercial el filme permanecía aún *enlatado*.

A pesar de que Películas Nacionales, la distribuidora de *La Sombra del Caudillo*, confiesa que realizó "todas las gestiones para que, de una vez y por todas, se exhiba" y así "evitar nuevas trabas o pretextos" (Expediente 281"60"/1925: Carta de Películas Nacionales dirigida a la Dirección de Cinematografía, 6 de octubre de 1961), el intento de estrenarla en salas comerciales a inicios de los sesenta fracasó. Ello se puede explicar debido a un acuerdo entre el Secretario de Gobernación (y posterior presidente) Díaz Ordaz y la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana (la STyM del STPC de la RM): todas las latas de *La Sombra del Caudillo* debían ser confiscadas para evitar "proyecciones no deseadas". En este sentido, el Gral. Agustín Olachea, entonces secretario de Defensa, declaró públicamente en 1961 que el filme de Bracho denigraba de manera frontal y abierta al Ejército Mexicano, por lo cual era necesario que no se exhibiera bajo ningún concepto (de Luna, 1984: 272).

Dos años después, la STyM envía una misiva, la cual no especifica destinatario y aparece en el archivo bajo el rubro de "confidencial", en la cual enlista el número de copias del filme y en poder de quien están [11]; así mismo, otro documento confidencial señala que *La Sombra del Caudillo* no fue exhibida por intervención directa de Díaz Ordaz: el entonces Secretario de Gobernación concertó con Técnicos y Manuales saldar el dinero que la sección debía pagar, ocasionado por la realización de la película de Bracho, y así la STyM "fue compensada cubriéndose el adeudo que dicha organización tenía con el IMSS [Instituto Mexicano del Seguro Social] por la cantidad de 1,500,000 de pesos que absorbió la Secretaría de Hacienda" (Expediente 281"60"/1925: Oficio de Jorge Durán Sánchez, Secretario General de la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana, dirigido a

[11] El resultado de la investigación sobre el paradero de las copias de *La Sombra del Caudillo* arroja los siguientes resultado: 2 en la Sección de Técnicos y Manuales (una propiedad del presidente, otra de la Sección); 6 en la distribuidora Películas Nacionales; una en la distribuidora Películas Mexicanas; una en Azteca Films Cimex; un máster en Cimex que fue llevado a Checoslovaquia; 11 en Estudios Churubusco y una más propiedad de Martín Luis Guzmán (Expediente 281"60"/1925: documento firmado por la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana, 4 de enero de 1963).

Mario Moya Palencia, Director de Cinematografía, 28 de julio de 1965). De lo anterior se deriva la sospecha de que, a lo largo de los años, efectivamente se hayan concentrado todas las latas de *La Sombra del Caudillo* con la finalidad de evitar, a toda costa, cualquier proyección en cualquier sala de cine. Sin embargo, este telegrama que envía la STyM a Cinematografía confirma que, a pesar del veto, se realizaron exhibiciones semiclandestinas de la película en circuitos alternativos:

> Copia pirata de La Sombra se exhibe en el Cine Club de Economía UNAM. Convenio con Díaz Ordaz para entregar todas las copias a saber. Cualquier exhibición que se haga declaramos oportunamente que somos ajenos. Colaboremos para recoger copia pirata de la cinta. (Expediente 281"60"/1925: telegrama urgente de la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana dirigido a la Dirección de Cinematografía, 4 de julio de 1966)

Como se puede observar, los indicios sobre el efectivo *enlatamiento* de *La Sombra del Caudillo* encuentran sustento en varios documentos del expediente del filme: éstos develan de manera fragmentaria -sólo entre los años de 1961 y 1966- una parte del complejo entramado institucional que, de hecho, impidió el estreno comercial del filme de Bracho. Ello apunta a que es imposible reconstruir completamente el devenir de este caso desde lo que de él se ha conservado en archivo. La opacidad que caracteriza a la censura oficial en su forma más extrema, entonces, queda como explicación plausible de las ausencias documentales.

Un caso similar al de *La Sombra del Caudillo* es el de *Rosa Blanca* [12], melodrama sobre la expropiación petrolera basado en un relato de Bruno Traven y dirigido por Roberto Gavaldón. Filmada en 1961, fue estrenada comercialmente hasta 1972 a partir de uno de los primeros escándalos mediáticos en la prensa escrita referidos al ámbito fílmico. En su artículo "Rosa Blanca y otros casos; el problema es demostrar que la censura existe", José de la Colina cuestiona las declaraciones de Hiram García Borja, joven director de Cinematografía, en cuanto a que *Rosa Blanca* "no ha sido prohibida por el gobierno, ya que ni siquiera se ha presentado a supervisión"; así mismo, de la

[12] El expediente de *Rosa Blanca* está perdido, por lo que no existen, al menos en el Archivo de la Dirección de Cinematografía, documentos oficiales para reconstruir la lectura que sobre este filme realizó el grupo de supervisores que la clasificó. Además, es importante señalar y aclarar la confusión –presente en la prensa escrita- que ocasionó la similitud entre el título de esta película de Gavaldón y aquél de otra cinta distinta, *La rosa blanca* de Emilio *el Indio* Fernández, realizada en 1953 y que lleva al cine la vida del prócer cubano José Martí. Para efectos de edición, todas las referencias en este apartado a *Rosa Blanca* de Gavaldón han sido corregidas en las citas de los materiales de prensa si la nombraban, en forma errada, *La rosa blanca*.

Colina argumenta que para esta cinta, al igual que para *La Sombra del Caudillo*, no existe "una explicación lógica o convincente del retraso monumental en su estreno" (*Excélsior*, 2 de junio de 1972, p. 7B).

Al artículo de de la Colina se suman otras voces que cuestionan la posible censura oficial de *Rosa Blanca* en lo particular y la legitimidad de la prohibición de filmes en lo general. El escándalo mediático se alimenta y desenvuelve a través de una serie de pronunciamientos: desde aquéllos que hace el propio Gavaldón hasta los de diversos funcionarios como Rodolfo Echeverría, entonces director del Banco Nacional Cinematográfico (BNC), y García Borja, quienes aseveran que no hay censura –autoritaria, represiva, intolerante, impositiva- en México y que girarán las instrucciones necesarias para descubrir las razones por las cuales *Rosa Blanca* no había sido exhibida hasta entonces, al igual que para acelerar el procedimiento conducente a su estreno comercial.[13] Al tiempo que las autoridades competentes ofrecen una solución desde arriba y vertical al conflicto aparece, por primera vez, una negación abierta de la existencia de la práctica de la censura oficial que da por resultado un escándalo en prensa, el cual se configura como un ir y venir de declaraciones sobre la posible (o real) censura de la cinta y no solamente como expresión de descontento en las lecturas que la encuentran transgresora, subversiva, inmoral o impropia.

Previo al estreno comercial de *Rosa Blanca* se comienza a especular en torno a los motivos que, once años atrás, habían dado por resultado lo que se interpretaba entonces como una prohibición oficial, injusta a todas luces. Los rumores se multiplican en la espera de que García Borja cumpla su promesa de aclarar el asunto y de exhibir comercialmente *Rosa Blanca*: que si el *enlatamiento* de ésta se debió a que el Gral. Lázaro Cárdenas, quien aún vivía cuando fue filmada, "no quería que se le rindiera culto" (*Excélsior*, 8 de junio de

[13] Algunas notas, artículos y entrevistas que dan cuenta de la cronología de este escándalo en la prensa escrita son: Salmón, Agustín. "Rosa Blanca ni siquiera se ha presentado a supervisión", en *Excélsior*, 31 de mayo de 1972, p. 6B; "Rosa Blanca en poder de Clasa Films", en *Novedades*, 6 de junio de 1972, Tercera Sección, p. 5; "Los once rollos de 'Rosa Blanca' se enviarán hoy a Cinematografía", en *Excélsior*, 7 de junio de 1972, p. 6B; "Roberto Gavaldón habla sobre su cinta 'Rosa Blanca'", en *Excélsior*, 8 de junio de 1972, p. 6B; "Esperarán a que García Borja regrese de Nueva Orleáns para entregarle copias de 'Rosa Blanca'", en *Excélsior*, 9 de junio de 1972, p. 6B; Gurezpe, Agustín. "En una semana más se conocerá el destino de 'Rosa Blanca'", en *Excélsior*, 13 de junio de 1972, p. 6B; "El jueves se estrenará la película prohibida, 'Rosa Blanca', aquí", en *Excélsior*, 15 de junio de 1972, p. 6B; "Los problemas más acuciantes del cine nacional son la falta de cines y la censura que se aplica de manera política: Ismael Rodríguez Hijo", en *Novedades*, 2 de julio de 1972, Tercera Sección, p. 7; "No existe enlatamiento de cintas. Lo que hace falta es buen material", en *Excélsior*, 3 de julio de 1972, p. 7B; "Sólo hay dos clases de cine: el bueno y el malo, afirma Hiram García Borja", en *Novedades*, 31 de julio de 1972, Tercera Sección, p. 5.

1972, p, 6B); que si por razones de política nacional e internacional, dado que la película representa a los norteamericanos de manera bastante desfavorable, no se estrenó, a pesar de que el presidente Adolfo López Mateos había dado órdenes a Petróleos Mexicanos (PEMEX) para que financiara *Rosa Blanca* con un millón de pesos (Gurezpe, Agustín. "La historia auténtica de 'Rosa Blanca'", en *Excélsior*, 10 de junio de 1972, p. 6B); o que si la "supuesta desaparición" del filme era porque Christiane Martel -esposa de Miguel Alemán Velasco, hijo del ex presidente Miguel Alemán Valdés- aparece en él y a su suegro no le parecía que fuera actriz (Carl Hillos. "Dimensión 150", en *Novedades*, 9 de junio de 1972, Cuarta Sección, p. 6).

En el contexto del mandato de Luis Echeverría Álvarez y en la víspera del estreno de *Rosa Blanca*, algunos sectores sociales vivían la liberalización política del estado mexicano como un umbral de paso hacia el efectivo ejercicio de distintas libertades, las cuales habían sido coartadas, limitadas o francamente censuradas por los regímenes priístas anteriores. "Un cine que miente", declara el presidente Echeverría en Chile frente al gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende, "es un cine que embrutece y empobrece el alma nacional y nos lleva al desprestigio entre propios y extraños" (*Excélsior*, 21 de abril de 1972, p. 19A). Los aires de cambio que soplaron en Santiago se hacen sentir en México y se leen como signo inequívoco de la "apertura cinematográfica".

Así, la posibilidad de estrenar *Rosa Blanca* hace surgir el fantasma de *La Sombra del Caudillo* y el misterio sobre su presunta censura oficial: ya que el paradero de las copias de ésta supuestamente era incierto, Jorge Durán Chávez, líder de la STyM, explica que el filme es propiedad de Películas Nacionales por lo que esta distribuidora ha de tenerlo en su poder (*Excélsior*, 4 de mayo de 1972, p. 6B), mientras que el realizador de la cinta se embarca en la búsqueda de las latas perdidas, sin éxito ("Julio Bracho ha tocado todas las puertas y no encontró 'La Sombra del Caudillo'", en *Excélsior*, 25 de mayo de 1972, p. 6B). Otro indicio sobre dónde podría estar la película aparece en la prensa escrita: el testimonio de varios miembros de Técnicos y Manuales quienes, "por razones obvias", no revelan sus nombres, apunta hacia dos posibilidades. Los informantes anónimos señalan que *La Sombra del Caudillo* podría encontrarse en los Estudios Churubusco, ya que ahí fue filmada, o en la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (SHCP) dado que ésta "adquirió la

película por un millón y medio de pesos, que pagó al Seguro Social en virtud de que Técnicos y Manuales le debía esa cantidad" (Gurezpe, Agustín. "La copia de 'La Sombra del Caudillo' está en los Estudios Churubusco o en la Secretaría de Hacienda", en *Excélsior*, 16 de junio de 1972, p. 6B).

Mientras tanto, el inminente *desenlatamiento* de *Rosa Blanca* fue aplaudido por ciertos sectores de la prensa escrita como evidencia palpable del compromiso presidencial: desde su lectura de los hechos, la intención de Echeverría efectivamente era flexibilizar la censura oficial, estrenar películas antes prohibidas y promover la libre y renovada creación de un cine cuya principal vocación sería educar a su público, dar una buena imagen de México en el extranjero y contribuir así al desarrollo del país:

> Hasta hace poco, los temas de carácter social o político estaban proscritos en nuestro cine. Los productores se conformaban con hacer las tradicionales películas de charros o de cabareteras […] Desde las declaraciones del presidente Echeverría en Chile, que puso el dedo en la yaga del cine convencional y enajenante, se levantó un clamor para realizar películas que ayudaran a los espectadores a cobrar conciencia del mundo en el que viven […] La prueba de que no se trata de un vano propósito que hubiera de olvidarse al término de aquella gira presidencial sudamericana es la inminente autorización de una película que había sido hasta ahora inexplicablemente eliminada de las programaciones [El filme] se anuncia como eminentemente nacionalista; muestra un problema grave que afecta a nuestro país y está vigente en muchos otros del "tercer mundo"; es por tanto, importante para los espectadores nuestros y extranjeros. Hay que aplaudir sin reservas la decisión de que se exhiba, lo mismo que parece acontecerá con otra película igualmente importante por razones semejantes y también misteriosamente eliminada: *La Sombra del Caudillo*. Hay que congratularnos por este acontecimiento –que, según la autorización para la versión escénica a *Los hijos de Sánchez*, se extiende también al teatro- y reconocer que un nuevo y optimista capítulo se abre para todos: autores, productores, artistas y, más importante que ninguno, el público, a quien van dirigidos los esfuerzos de todos ellos. (Cantón, Wilberto. "Rosa Blanca", en *Novedades*, 12 de junio de 1972, Sección editorial, p. 4)

Tal vez inspirado por este "nuevo y optimista" espíritu, Bracho declara a la prensa escrita que también "le toca" estreno a su película: al tiempo que desmiente los "chismes" sobre supuestas presiones del Ejército Mexicano para censurar *La Sombra del Caudillo*, afirma que debido a dos cambios en la administración federal no se le dio seguimiento a la autorización que la Dirección de Cinematografía le otorgó a su filme en 1960, pero como "ahora hay una total apertura a todas las manifestaciones expresivas" confía en que éste será estrenado muy pronto (Terán, Luis. "No existen ya las circunstancias de orden público que impedían la exhibición de 'La Sombra del Caudillo', afirma Julio Bracho", en *Excélsior*, 10 de junio de 1972, p. 6B). Aunque tal impresión del cineasta pudiera haber sido motivada y alentada por distintas declaraciones

("Rodolfo Echeverría: no hay impedimento legal para exhibir La Sombra del Caudillo", en *Excélsior*, 7 de mayo de 1972, p. 26A; Terán, Luis. "La Sombra del Caudillo puede exhibirse; no tiene problemas, manifestó García Borja", en *Excélsior*, 20 de junio de 1972, p. 6B), su cinta no se estrenó ese año: la situación de *La Sombra del Caudillo* se resolvería, parcialmente y casi veinte años después, con la programación efímera del filme en 1990 en dos salas de la Cineteca Nacional, gran logro a favor de la libertad de expresión del que se jactará el penúltimo gobierno priísta de Carlos Salinas de Gortari.

Rosa Blanca si se estrenó comercialmente: el 20 de julio de 1972 en el Cine Roble y su proyección no dio paso a un nuevo escándalo mediático, aunque la crítica de cine se dividió en torno a lo que interpretó como virtudes y defectos de la película. Por un lado, *Rosa Blanca* fue llamada "emotiva" en sus inserciones publicitarias de prensa, dado principalmente a que el alegato contra las compañías petroleras extranjeras que realiza el protagonista de la película, Jacinto Yáñez (Ignacio López Tarso, de nuevo, quien ganó el Ariel en 1973 a la mejor actuación masculina por este papel), es "mexicanista y hondo", alegato frente al cual "se deja oir en la sala un emocionado aplauso" (*Excélsior*, 27 de julio de 1972, p. 6B); por el otro, García Riera considera que las reacciones frente al "extraño veto" de *Rosa Blanca* son mucho más interesantes que la propia cinta, a la que cataloga como "peor que floja":

> Su historia pretende establecer nexos muy precarios entre la actitud rebelde de un hacendado bonachón, encarnación de la nostalgia por aquellas arcadias bucólicas tan reivindicadas por el cine nacional frente a los peligros enajenantes del mundo moderno, y la necesidad de la expropiación petrolera. Eso resulta bastante peregrino, puesto que se da pie a pensar que lo malo no era tanto que las compañías extranjeras quisieran apoderarse de los terrenos petrolíferos, sino que la propia existencia del petróleo supusiera el fin de haciendas donde todos eran felices, ignorantes y primitivos bajo la égida de un papá-patrón tan bueno como el que encarna López Tarso en la película […] El énfasis, claro, está puesto en los discursos patrioteros de López Tarso, ese hacendado tan bueno (y analfabeto), y capaz de darle lecciones a un tiburón de las finanzas de Los Ángeles […] (García Riera, Emilio. "Rosa Blanca", en *Excélsior*, 28 de julio de 1972, p. 9B).

Otra película que tuvo un accidentado y largo camino hacia la exhibición comercial es *El brazo fuerte*. La cinta del holandés Giovanni Korporaal, producción independiente filmada en 1958, narra la trágica historia de Agileo Barajas (Leandro Morett), un ingeniero de caminos capitalino que viaja al ficticio, pequeño y olvidado pueblo de Pitilidititiro. A base de engaños, corruptelas y crímenes, Barajas adquiere un importante ascendente político y moral que lo

convierte en el cacique del pueblo, aunque en la conclusión de la historia muere debido a un infortunado accidente mientras enfrentaba a su rival político, clara moraleja normativa en que el malhechor de Barajas paga caro sus fechorías. [14] Esta película "fuera de lo común, audaz y provocadora, pionera del cine experimental" que mediante la historia de Barajas "denunciaba el caciquismo pueblerino" (Ayala Blanco, 1968: 159), supone uno de los casos más importantes de pretendida censura oficial en el *corpus*.

Aunque se proyectó en salas pequeñas y en circuitos universitarios durante los cincuenta y sesenta, la cinta de Korporaal no se estrenó comercialmente sino hasta 1974. Los catorce años que median entre la filmación de *El brazo fuerte* y su eventual exhibición en salas comerciales están plagados de sucesos complejos que se pueden reconstruir, de manera fragmentaria, a través de documentos de archivo. Es posible que esta película haya sido llevado por primera vez a la Dirección de Cinematografía para supervisión en 1959 o 1960, pero la carta oficial para realizar esta gestión que se conserva está fechada en 1962, cuatro años después de realizado el filme (Expediente 281"72"/4045: Solicitud de Autorización para Exhibición Comercial, firmada por el Sr. Norman M. Thomas y la Sra. Rebeca de Thomas, dirigida a la Dirección General de Cinematografía, 22 de octubre de 1962).

Tal como sucedió con *La Sombra del Caudillo* y *Rosa Blanca*, los casi tres lustros durante los cuales el estatus oficial de *El brazo fuerte* fue incierto

[14] La obra de teatro *El Gesticulador. Pieza para demagogos en tres actos*, de Rodolfo Usigli, cuyo paralelismo temático con *El brazo fuerte* es innegable, resulta un ejemplo de la articulación entre escándalo y censura en este periodo. *El Gesticulador* narra los avatares del profesor universitario César Rubio cuando se hace pasar por un héroe de la Revolución Mexicana muerto años atrás. Al revelarse, falsamente, que el mítico Gral. César Rubio -su homónimo asesinado en circunstancias misteriosas- sigue vivo y no es otro sino el profesor, éste adquiere prestigio y estatus en su norteño, pequeño y olvidado pueblo natal al que ha regresado tras perder el trabajo en la capital. Sin embargo, cuando le ofrecen a Rubio contender por la gubernatura del estado inicia su debacle: el Gral. Navarro, contrincante político del profesor devenido general y responsable de la muerte del verdadero Gral. Rubio, amenaza con revelar la impostura. En el desenlace de la obra, Navarro asesina "por segunda vez" a Rubio antes de las elecciones. En enero de 1958 el montaje de *El Gesticulador* generó descontento entre algunas audiencias, a decir de la prensa escrita, por lo que fue "puesto en el congelador" hasta que se modificaran ciertas escenas "molestas para algunos políticos", pero para noviembre de ese año aún no se había repuesto la obra (Èclaire, Rene. "La censura, implacable", en *El Redondel*, 23 de noviembre de 1958, Segunda Sección, p. 7). Posteriormente, *El impostor*, adaptación de esta obra de teatro al cine, tuvo un proceso de supervisión sin sobresaltos. Aunque el filme de Emilio *el Indio* Fernández fue realizado en 1956, llegó a la Dirección el 27 de enero de 1960 y le tomó a la supervisión cuatro informes para darle una clasificación C y expedir la autorización oficial el 26 de abril del mismo año. Las salvedades en la lectura del grupo de supervisores en torno a *El impostor* semejan aquéllas hechas a otras cintas en este periodo: la imprecisión de la adaptación fílmica, la confusión entre realidad y ficción y la crítica "fácil" a la Revolución Mexicana. *El impostor* se estrenó en cines comerciales el 26 de julio de 1960 y paso mayormente desapercibida.

alimentaron rumores sobre su posible *enlatamiento* que se concentraron alrededor de diversas especulaciones: era viable que, debido a la sutil crítica del caciquismo y de la corrupción que esta farsa presenta, de inicio no obtuviera el permiso de exhibición. Así mismo, ya que *El brazo fuerte* fue filmada de manera independiente, es decir, fuera del entramado sindical que determinaba y permitía la factura de toda cinta, supuso desde varias lecturas "una película pirata" que "trastorna[ba] un sistema ya establecido para la elaboración y distribución de películas", lo cual implicaba una situación desfavorable e injusta para las cintas realizadas de manera regular ("Películas 'piratas' plantean competencia desleal", en *El Universal*, 10 de junio de 1959, Segunda Sección A, p. 27). En retrospectiva, García Riera señala ambas posibilidades como causales de la prohibición oficial de *El brazo fuerte*, una película, a su juicio, "tan valiente como imperfecta":

> Poco antes del desenlace, se oye en la cinta un discurso que declara "al gobierno federal" ajeno y contrario a los males denunciados, pero eso no salvo a *El brazo fuerte* de la censura: la ilustración por un director debutante, el holandés Giovanni Korporaal, de una ingeniosa y virulenta historia de Juan de la Cabada no sólo ignoró los conductos usuales de producción y sus consiguientes obligaciones sindicales, sino las precauciones de un cine que nunca había llegado tan lejos en la denuncia de la corrupción. (García Riera, 1994: 323)

Bajo el argumento de la ilegalidad, el STPC pide a la Dirección no autorice la exhibición comercial de *El brazo fuerte* hasta que se resuelva su situación sindical debido a que fue producida "indebidamente" (Expediente 281"72"/4045: Carta del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana firmada por Roberto Gavaldón, dirigida a Jorge Ferretis, Director de Cinematografía, 27 de febrero de 1959). La solución del conflicto sindical se alcanza varios años después, mediante un contrato celebrado entre el STPC –cuyo secretario general era Rodolfo Echeverría- y Norman M. Thomas y Rebeca S. de Thomas, productores de la cinta, quienes "por no conocer las leyes del país" la habían realizado sin participación de sindicato alguno, dado lo cual era necesario "regularizarla" mediante la cesión al STPC del 50% de los ingresos obtenidos por su explotación comercial en México y América Latina (Expediente 281"72"/4045: contrato entre el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana y Doña Rebeca S. de Thomas y Don Norman Thomas,

sin fecha). Una vez regularizada la situación *El brazo fuerte*, el STPC por supuesto que no tiene inconveniente en que se exhiba de manera comercial:

> […] esta organización considera que por su tema y desarrollo no debe existir inconveniente para permitir la exhibición de la película […] y conceder el correspondiente permiso de exportación que lleva implícito un importante mensaje de la lucha contra el caciquismo que preconiza el régimen revolucionario que nos gobierna y nuestro instituto político, el Partido Revolucionario Institucional. (Expediente 281"72"/4045: Carta de Rodolfo Echeverría, Secretario General del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana, dirigida a Carmen Báez, Directora de Cinematografía, 11 de junio de 1963)

Sin embargo, la lectura privilegiada que el grupo de supervisores construye en cuatro informes –todos a favor de prohibir completamente la cinta- repetidas veces indica razones morales, políticas y estéticas por las que *El brazo fuerte* resulta un filme que, aunado a su origen *pirata*, infringe la Ley y el Reglamento Cinematográficos:

> Sobre esta producción realizada por un grupo "experimental", sostengo la opinión emitida por mi en dictamen firmado en 1960.[15] O sea, que salvo opinión de la superioridad, no puede exhibirse, dado que adolece de los problemas que a continuación enlisto: crítica feroz a un sistema gubernamental que caricaturiza "intencionadamente" […] presentando dolosamente algunos personajes que el público puede confundir con tipos reales [sic] de nuestra política; injusticias sociales de evidente actualidad; presentación burlesca de instituciones establecidas; mofa sangrienta a la ingenuidad del pueblo, a su aguante y falta de rebeldía; obvia demostración de "servilismo", de "traición", de "falta de seriedad", de "bajeza, grosería, mala intención, vicio, pasiones ruines" del político mexicano en especial […] Además, se desarrolla una escena orgiástica burda, grosera, muy acorde con el medio en que se mueve la historia. […] Para prohibir esta película me atengo al Artículo 73 de la Ley de Cinematografía que dice: "Cuando se desprestigie, ridiculice o se propague la destrucción de las instituciones fundamentales del país, cuando se injurie a la nación, cuando se excite o provoque a la desobediencia, a la rebelión, cuando se atraiga el odio […] (Expediente 281"72"/4045: Informe de Supervisión, 10 de febrero de 1963)

Similar en su contenido a los argumentos de las voces que condenaron *La sombra del Caudillo*, la interpretación que algunos supervisores realizan de la representación que *El brazo fuerte* hace de la política y los políticos surgidos de la Revolución Mexicana, incluso de los propios mexicanos en tanto pueblo, es calificada como intolerable:

> […] además de las faltas a la moral y a la estética en que incurre, tiene el extraordinario inconveniente de dar al espectador muy viva intención de que la Revolución en el poder ha caído en la inmundicia y de que el orden institucional se mantiene sobre las bases más abyectas […] y lo que, en definitiva, resulta grave sobre todo: exhibe con énfasis de denuncia a los mexicanos del interior como un conjunto de cretinos irresponsables y rastreros, sujetos de pasiones sucias y malicias vergonzantes […] Por lo tanto opino que debe prohibirse la explotación comercial de

[15] Lo que indica que *El brazo fuerte* fue supervisado en la Dirección de Cinematografía ese año. Sin embargo, en el Archivo de la Dirección de Cinematografía no existen informes de supervisión fechados en 1960 para este filme.

> dicha película. (Expediente 281“72”/4045: Informe de Supervisión, 19 de febrero de 1963)

Finalmente, el permiso oficial de *El brazo fuerte* fue expedido en 1972 (Expediente 281“72”/4045: Autorización para Exhibición Comercial no. R-00798-C, 16 de agosto de 1972), pero su estreno en México se realizó dos años después en el Cine Regis, primera sala de “cine de arte” que abrió sus puertas en la capital mexicana. “¡Por fin la película prohibida!”, fue la consigna que la publicidad empleó para promocionarla (*El Universal*, 10 de enero de 1974, Primera Sección, p. 18). Los nueve años que median entre los informes de supervisión del 63 y la autorización de 72, así como el tiempo transcurrido entre el permiso oficial y el estreno comercial no tienen un correlato definitivo en el archivo con el cual se puedan explicar. Sólo dos indicios sobre el paradero de *El brazo fuerte* aparecen en éste: en 1968, Rodolfo Echeverría solicita a la Dirección autorización para exportar el filme, “a reserva de su exhibición comercial en la República” (Expediente 281“72”/4045: telegrama de Rodolfo Echeverría enviado a Carmen Baéz, Directora de Cinematografía, 25 de mayo de 1968). Por otro lado, el único informe de resupervisión de *El brazo fuerte* apunta hacia un cambio dramático, tras casi una década, en la lectura de la primera supervisión:

> Un acercamiento auténtico y expresivo a la vida del pueblo y sus costumbres y lacras. La película aborda todo esto con admirable sencillez y en tono de sátira. Hay una secuencia en que el Cacique y sus ayudantes se divierten con un grupo de prostitutas del pueblo, besándolas y abrazándolas [además de] la impresionante muerte del Cacique y su conducta delictuosa e injusta. Por estos motivos se clasifica para adolescentes y adultos. (Expediente 281“72”/4045: Informe de Resupervisión, 15 de agosto de 1972)

El filme que nueve años atrás había sido caracterizado como una representación denigrante del pueblo mexicano y sus gobernantes se transformaba en una película valiosa cuyos defectos eran mínimos y que, incluso, podía ser apta para públicos jóvenes; la “escena orgiástica burda y grosera” de *El brazo fuerte* se había convertido en una secuencia de mera diversión y, con ella, la evaluación del filme en su conjunto cambió para permitir su proyección en salas de cine.

Así, tras el estreno comercial de *El brazo fuerte* el 10 de enero de 1974, algunas voces en la prensa escrita elogian su propuesta narrativa, mientras que otras se preguntan en qué radicó la transgresión que durante tantos años la mantuvo en la invisibilidad: “una sabrosa crítica al neoporfirismo” en la cual “la

denuncia del caciquismo, que en 1958 aparecía como un audacia radical, resulta en 1974 una crítica tibia, más bien solapadora, de los verdaderos problemas políticos y sociales" (*El Universal*, 13 de enero de 1974, Tercera Sección, p. 3); "¿cómo es que en quince años permaneció oculta, embodegada, oscura?" (Historias del Reportero COR. "El brazo fuerte (crítica del Sr. Cacique)", en *El Universal*, 15 de enero de 1974, Segunda Sección, pp. 4 – 8). La representación del caciquismo en *El brazo fuerte*, que a principios de los sesenta fue leída por la supervisión cinematográfica como subversiva de la moral pública y ofensiva de las instituciones nacionales –e incluso del pueblo de México- en 1974 resulta permisible e incluso inocua.

El crítico de cine Tomás Pérez Turrent recuerda lo que, a propósito del estreno de *El brazo fuerte*, escribiera en la *Revista Cultural* (suplemento de *El Universal*) el 27 de enero de 1974 y evalúa así el legado de este filme para futuras generaciones:

> "Por fin se exhibe la película mexicana realizada en 1958 por Giovanni Korporaal *El brazo fuerte* que hasta ahora sólo había sido posible verla en exhibiciones privadas o en algunos cine clubes. El pretexto para evitar su difusión fue que se trataba de una película pirata, es decir, realizada de modo independiente y fuera de las anquilosadas y vetustas reglas sindicales (...) otras habían podido 'legalizar' su situación pero la de Korporaal permanecía congelada. No era su forma de realización lo que impedía su difusión (...) los escrúpulos pusilánimes de las autoridades eran las que lo impedían: Korporaal tocaba aspectos de nuestra realidad conocidos por todos, que el cine oficial ignoraba voluntariamente: el caciquismo y las 'particularidades' de nuestro sistema electoral existían y todo el mundo las conocía (el cine debía ignorarlas)." La película puede parecer hoy [2004] tímida pero hay que imaginar lo que hubiese pasado si Korporaal y de la Cabada rebasan los límites de la aguda sátira referente a la vida política nacional, el caciquismo, supervivencia feudal, el matrimonio, los sistemas electorales. Korporaal tenía los años suficientes de vivir en México para saberlo y filmarlo. Hoy estamos seguros que sin esta película no se hubieran hecho otras importantes como la tormentosa *La ley de Herodes*, de Luis Estrada, que los censores y las altas autoridades se tuvieron que tragar con todas sus consecuencias. Creo que esto no hubiera sido posible sin *El brazo fuerte*. (Pérez Turrent, Tomás. "Korporaal abrió camino en cine", en *El Universal*, 16 de febrero de 2004)

La relectura de Pérez Turrent de *El brazo fuerte*, a treinta años de su tardío estreno comercial, apunta hacia cómo se modifican los horizontes de interpretación y a la manera en que ello necesariamente impacta la evaluación de películas. De manera similar, la clasificación final de *El brazo fuerte* en 1972 - fijada en C- da cuenta de la transformación de la lectura privilegiada de los y las supervisores sobre el contenido de este filme, lo que supone una transformación más amplia, aquella que iniciaron los movimientos sociales y culturales de finales de los años sesenta, al igual que la liberalización política del gobierno del

presidente Echeverría que, como ya se ha mencionado, se manifestó en la esfera fílmica mediante la apertura cinematográfica de inicios de los setenta. Pero todo cambio supone resistencias: las inercias de un ejercicio del poder vertical y autoritario no desaparecieron de la noche a la mañana. Las problemáticas de dicho cambio se expresan en el carácter ambiguo de las lecturas privilegiadas de la supervisión cinematográfica –entre la prohibición y aprobación selectiva de filmes- y de la crítica de cine lapidaria y, tras unos años, elogiosa de una misma película, problemáticas que apuntan hacia un nuevo periodo para los discursos de la censura y el escándalo: el de la ambivalencia.

4.2 EL DISCURSO AMBIVALENTE (1968 – 1983)

Las películas nacen en un escritorio, y detrás del escritorio está una persona que interpreta a la sociedad que lo rodea. La interpreta, la juzga, la exalta, la denigra, la exhibe. Sobre todo las primeras letras, germen de una película, son un producto eminentemente social; pero, a su tiempo, serán un factor muy activo para modificar la sociedad.
Hiram García Borja [16]

Estamos por la descentralización propuesta por el Sr. Presidente: que la televisión se vaya a Toluca, que la radio se vaya a Pachuca y que la censura se vaya a chingar a su madre.
Isela Vega

Desde finales de los sesenta y a lo largo de los años setenta, la tensión entre el ejercicio de una censura oficial aún fuerte -auspiciada por la propia Ley Federal de Cinematografía- y algunas voces que buscan, desde diversas trincheras, eliminar o, al menos, liberalizar esta práctica, evidencia un clima moral y político que, debido a que se encuentra en transformación, resulta ambiguo. El ejercicio de la censura fílmica desde el Estado –cuyo discurso público la matiza y transforma su nombre a "supervisión"- se flexibiliza, mientras que la crítica de cine de corte conservador todavía continúa apelando a la corrección moral, política y estética de los filmes en tanto influencia directa y decisiva en los espectadores, como lo hiciera en el periodo anterior.

Los años en que ocurren las olas de *desentalamientos* de cintas posiblemente prohibidas por diversas razones –primero en 1972 y 1974 y después en 1983- son evidencia de un contexto de paulatina liberalización política, el cual no es inmune a las regresiones autoritarias que suponen los

[16] Arenas, Ramón. "Nuestro subconsciente", en *Diorama de la Cultura* de *Excélsior*, 10 de noviembre de 1968, pp. 3 – 6.

reclamos de orden y moralización de distintos actores, como funcionarios de diversas dependencias de gobierno y voceros de sindicatos de cine. Por un lado, la necesidad de apertura frente a las expresiones artísticas en un ambiente de demandas democráticas, intensificado a partir del movimiento estudiantil de 1968 y las transformaciones sociales, políticas y culturales que desató, se enfrenta a los arraigados hábitos del poder autoritario; por el otro, dos cambios sexenales –José López Portillo en 1976 y Miguel de la Madrid en 1982- descontinúan el proyecto de liberalización política del echeverriísmo (1970 - 1976) y, con éste, el de la apertura cinematográfica.

Bajo la consigna de hacer un nuevo cine nacional crítico y comprometido, la apertura cinematográfica del presidente Echeverría -que algunas voces catalogarán después de inmoral y dispendiosa- sufre un revés dada la relativa indiferencia de los sexenios posteriores en materia fílmica, indiferencia entendida también debido a la aguda crisis económica por la cual transita el país durante los ochenta. El proyecto presidencial de un cine completamente estatizado (o casi) que abordara todo tipo de temas y que pudiera llegar a todas las pantallas se desintegra al momento en que Echeverría deja el poder: tanto las limitaciones a la exhibición de los filmes que produjera, en muchos casos, el propio Estado durante los seis años de su gobierno como el paulatino posicionamiento de la producción privada en la industria fílmica mexicana marcan la década de los ochenta. El comienzo del adelgazamiento estatal en materia de cine -la productora estatal CONACITE I fue liquidada en 1977- se contrasta con la primera acción del sexenio de de la Madrid conducente a reposicionar al Estado en la industria fílmica nacional: la creación del Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine) en 1983, dependencia gubernamental que se convertirá en factor importante para la realización de un cine auspiciado y financiado de manera estatal.

Así, la censura oficial empieza a despersonalizarse: para ciertos actores se desdibuja como único y legítimo interlocutor al que se debe apelar ante los sentimientos de agravio y ofensa producto de algunas experiencias fílmicas, a pesar de que, por ley, aún está facultada para aprobar y modificar guiones, para prohibir y mutilar películas. La censura oficial tampoco es monolítica y aparecen voces, incluso desde la propia supervisión cinematográfica, que la critican como una práctica caduca, anquilosada e inadecuada que limita la libertad de

expresión y de creación. En ciertas ocasiones, la flexibilización del discurso de la censura oficial se manifiesta en las consideraciones para sugerir la exhibición de cintas alguna vez consideradas como problemáticas: en cambios inéditos de interpretación desde la lectura privilegiada del grupo de supervisores, se antepone la necesidad de permitir la libertad en el arte aún frente a los requerimientos de la ley. La supervisión cinematográfica arguye, en la gran mayoría de los casos durante este periodo, que lo que considera una buena calidad y correcta factura son aspectos determinantes para permitir la exhibición comercial de una película, independientemente de las temáticas que aborde, de las posiciones ideológicas y morales de directores y guionistas y de las posturas más conservadoras de algunos críticos fílmicos que continúan indignándose ante un tipo de cine, a sus ojos, ofensivo y denigrante para ciertos públicos.

Como tal, el primer escándalo mediático en la prensa escrita aparece durante este periodo con el caso de *Fando y Lis* en 1968. Dicho tipo de escándalo toma tintes estéticos, no totalmente desvinculados de un correlato moralizante alrededor de la interpretación de las representaciones de alteridad que presenta el cine *pánico* de Jodorowsky: la propuesta audiovisual de los filmes, antes que el contenido ideológico al que necesariamente aluden, se convierte en terreno de disputa, a la par que se conforman actores claramente diferenciados en la arena pública cuyas declaraciones, por primera vez, constituyen al escándalo mediático como una guerra de pronunciamientos referidos a la presunta cualidad inmoral y subversiva de ciertas cintas, así como a las alusiones tanto de la implementación de la censura oficial como de las fallas en ésta. Este tipo de escándalo también se articula en torno a argumentos sobre la ilegalidad y supuesta situación sindical anómala de los filmes.

Las posturas más conservadoras -y extremadamente combativas- que detonan el escándalo en prensa, confrontadas con el punto de vista progresista de la supervisión cinematográfica, provienen de ciertos sectores de la crítica de cine en cuyas lecturas privilegiadas de algunos filmes se manifiesta el rechazo total a lo que consideran es un cine sin méritos estéticos ni morales, un cine que transgrede los valores tradicionales y que se escuda en lo que es, desde su mirada, el ambiente libertino que se ha apoderado del país a partir del 68. En el entendido de la posibilidad de tal recepción adversa de películas, el discurso de la supervisión comienza a hacer referencias sobre el potencial escandaloso de

éstas como argumento que podría, eventualmente, justificar su prohibición. Sin embargo, dicho argumento se subsume a consideraciones sobre la obligación de apertura en la supervisión a partir de lo que la Dirección de Cinematografía asume, en la primera mitad de los setenta, como una consigna presidencial: permitir la libre expresión de filmes experimentales, de películas de "arte", con propuestas innovadoras que refrescaran el panorama fílmico en México, indistintamente de cómo pudieran ser recibidos por diversos públicos.

Tal como sucedió en el periodo anterior, la supervisión y la crítica de cine se basan en lo que argumentan como "corrección histórica" cuando clasifican y evalúan filmes: los casos de *Nuevo Mundo* y *Deseos* son ilustrativos al respecto. Empero, no son temas referidos a versiones alternativas –o presuntamente tergiversadas- de la historia oficial los que tienen preeminencia en el discurso de la supervisión y la crítica cinematográficas: las representaciones alrededor de la religión católica, de la familia, del sexo y de la sexualidad alternativa encuentran en este periodo una centralidad fundamental, como evidencian las lecturas privilegiadas de las dos cintas anteriores al igual que aquéllas referidas a *Las apariencias engañan* y *La Viuda Negra*. Desde el punto de vista de tales lecturas, dichas representaciones se interpretan con base en su adecuación (o falta de ésta) a la "realidad" mexicana, entendida en términos eminentemente sociales y culturales, no políticos. Los argumentos de supervisores y críticos de cine se fincan en encontrar correlatos entre lo que suponen es el México real -católico, aglutinado en torno a la familia tradicional y heterosexual- y la versión que de algunos aspectos de éste construyen distintos filmes. Así, la verosimilitud y el realismo de la representación fílmica, la capacidad del cine para reflejar la verdad de las cosas de manera fiel o, en su defecto, distorsionada, resulta elemento toral en los discursos de la censura y el escándalo.

De tal forma, a lo largo de este periodo se configura un clima ambiguo de apertura y cerrazón selectivas, de limitaciones y posibilidades que parecieran depender del albedrío presidencial, la decisión personal, la jerarquía administrativa, la arbitrariedad burocrática o los recursos, en todo sentido, disponibles; un clima que desde inicios de los ochenta comienza a volcarse hacia una regresión autoritaria dado el contenido del discurso de la supervisión cinematográfica y la virtual ausencia en prensa del escándalo mediático.

4.2.1 EL CINE EXPERIMENTAL Y LA EXPERIENCIA PÁNICA DE JODOROWSKY

Yo hago lo que puedo y lo demás es fantasía por partida doble: de los que me quieren y de los que no me quieren.
Alejandro Jodorowsky [17]

Al tiempo que se trataban de abrir espacios, desde todas las trincheras, para construir un cine con nuevas propuestas narrativas y esquemas de producción, la censura oficial a mediados de los sesenta era todavía una institución sólida que determinaba, en gran medida, el destino de la industria cinematográfica mexicana. En este preludio a la apertura cinematográfica que apelaba a la creatividad de guionistas, productores y realizadores para renovar el cine mexicano, la censura oficial era considerada aún como un interlocutor importante: recibía críticas por no ser suficientemente estricta con las llamadas "cintas experimentales", filmadas a contrapelo de los sindicatos y la industria, las cuales, en muchas ocasiones, no se ceñían al patrón narrativo que culminaba en la necesaria moraleja normativa final. Los reclamos de la comunidad fílmica por espacios de libertad comenzaban a estructurarse en demandas concretas, mientras que otros actores conservadores exigían a la censura oficial, que perdía espacios de legitimidad, evitar que tal libertad se volviera, a su juicio, libertinaje.

Así, el cine experimental en México surgió mediado por el signo de la ambigüedad: apoyo y desinterés, elogio y desaprobación. La censura oficial y el escándalo mediático en este periodo marcan el devenir de varios filmes experimentales. De igual forma, desde las lecturas privilegiadas que de sus contenidos y formas realizan la supervisión y la crítica cinematográficas se expresa esta tensión entre permisividad y prohibición. Los casos de *La fórmula secreta* de Rubén Gámez y *El juicio de Arcadio* de Carlos Enrique Taboada son ilustrativos al respecto.

Ambos filmes participaron en el Primer Concurso de Cine Experimental, convocado por la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana (la STyM del STPC de la RM) y celebrado en 1965, en cuyo jurado participaron personalidades del ámbito fílmico como Jorge Ayala Blanco, Efraín Huerta, José

[17] Arenas, José. "Alejandro y su Fando y Lis", en Diorama de la Cultura de *Excélsior*, 17 de noviembre de 1968, p. 6.

de la Colina y Fernando Macotela. Una de las finalidades del concurso fue tornarse en plataforma para que cineastas jóvenes iniciaran su carrera cinematográfica: en una industria cooptada por requerimientos sindicales y trabas burocráticas, en la cual sólo realizadores consolidados lograban llevar sus proyectos a buen puerto, el Primer Concurso de Cine Experimental ofrecía la oportunidad de filmar y, sobre todo, exhibir de manera comercial el cine hecho por nuevos talentos.

Empero, tal exhibición necesariamente debía pasar por el filtro de la supervisión y, por consiguiente, de la censura oficial. Las atribuciones de ésta última se implementaban a través de la primera y, aunque se trató de diferenciarlas apuntando hacia el hecho de que la censura impositiva y autoritaria del pasado ya no existía –eran los productores mismos quienes sugerían y realizaban cortes por voluntad propia- y de que la supervisión era sencillamente un proceso de clasificación ("Censura no, supervisión si: lo aclara el Lic. Mario Moya Palencia, Director de Cinematografía", en *El Universal*, 02 de enero de 1966, Segunda Sección A, p. 3), ambas prácticas estaban estrechamente ligadas en el ejercicio vertical del poder.

La cinta ganadora de este Concurso fue *La fórmula secreta* [18] (también conocida como *Coca Cola en la sangre*), cuyos textos de Juan Rulfo leídos por Jaime Sabines y fotografía del propio Gámez resultan una suerte de ensayo metafórico sobre la pobreza, las fuentes de la identidad nacional y las influencias americanas en el pueblo mexicano. De la Colina describió el carácter experimental de esta película de Gámez –un conjunto de "viñetas de alguna forma ilustrativas del modo de ser mexicano"- en términos del tratamiento de su tema: las "obsesiones, preocupaciones y *leitmotivs*" de *La fórmula secreta*, establece de la Colina, "se agrupan en torno a la necesidad de convocar los mitos y destruirlos" (García Tsao, 1998: p. 105). Ayala Blanco, por su parte, la caracterizó como "un tipo de cine cerrado sobre sí mismo" cuyos evidentes méritos estéticos, "su capacidad para crear imágenes-choque", se veían mermados dado que era "una obra impulsiva, inspirada por un estridente afán de denuncia, ideológicamente vulnerable" (Ayala Blanco, 1968: 307). El 11 de noviembre de 1965 se estrena esta cinta en el Cine Regis, pero después de tres

[18] El expediente de *La fórmula secreta* está extraviado, por lo que no se puede reconstruir la lectura de la supervisión cinematográfica con respecto a esta película.

semanas de exhibición sale de cartelera, debido en parte a que, según sus creadores, no recibió la promoción para una explotación comercial más amplia que le había sido prometida ("Salvador López (de *La fórmula secreta*) grita: ¡Me engañaron!", en *El Redondel*, 5 de noviembre de 1967, Segunda Sección, p. 4).

Sin embargo, es posible que la corta exhibición del filme también se deba a otros factores. En una cartelera comercial en la cual recientemente se habían estrenado cintas convencionales, de comedia y musicales, como *La novicia rebelde* (*The Sound of Music*, Robert Wise, Estados Unidos, 1965) con Julie Andrews en el papel de María, la novicia del título en español, y *Dos chicas locas, locas* (Pedro Lazaga, España, 1965), protagonizada por las exitosas estrellas juveniles Pili y Mili, cintas que recibieron una importante promoción y su consiguiente afluencia de espectadores, *La fórmula secreta* suponía una apuesta no convencional que, para ciertas audiencias, era decididamente transgresora de principios estéticos y valores morales:

> Las películas del tipo de "La fórmula secreta" están llenas de imágenes absurdas que nadie entiende. No son ideas constructivas [ya que] van en contra de la religión, del imperialismo, del comunismo, de las costumbres del pueblo mexicano […] (Grovas, Jesús. "Los experimentales, demoledores de todo lo existente", en *El Universal*, 30 de noviembre de 1965, Segunda Sección, p. 29)

Justo un año más tarde, *El juicio de Arcadio* fue autorizada y estrenada también en el Cine Regis. El permiso oficial apuntó que este estreno sólo podría ser posible si la distribuidora realizaba los cortes sugeridos a las escenas de desnudos (Expediente 281"66"/1626: Autorización para Exhibición Comercial 40255-C, 1 de noviembre de 1966). Sin embargo, la lectura de los supervisores, unánime en los dos informes existentes para 1966, no objeta tales desnudos, dado que "en ellos no hay rebuscamientos de una situación erótica, ni el afán de incluirlos sólo para darle a la película cierta atracción mayor" (Expediente 281"66"/1626: Informe de Supervisión, 14 de junio de 1966). Ya que este filme de Taboada –su *ópera prima*- es caracterizado como experimental, la interpretación que de él construyen los supervisores reconoce como válidas ciertas libertades artísticas: la expresión estética entonces conlleva la posibilidad de romper esquemas y trasponer algunos límites.

El hecho de que la decisión final de la Dirección haya contravenido la sugerencia de los supervisores de no realizar cortes a la cinta revela que, si bien al interior del grupo de supervisores se manifiestan distintas voces que a veces

debaten y se confrontan y otras se apoyan mutuamente, la palabra final la tiene "la superioridad". Así, el prurito moral de la Dirección en cuanto a combatir el carácter explícito en las imágenes del filme se impuso: la distribuidora informa, justo el día del estreno de *El juicio de Arcadio*, que efectivamente se realizaron los cortes de los desnudos en los rollos 4 y 8 (Expediente 281"66"/1626: Carta de Hermann Rasch, gerente de Películas Nacionales, dirigida a la Dirección de Cinematografía, 3 de noviembre de 1966).

Dicho prurito moral, con las connotaciones ideológicas que suponía, fue compartido por distintos sectores de la crítica de cine. Ayala Blanco describió a *El juicio de Arcadio* en tanto muestra de "una ampulosa retórica anarquista" y la calificó de "joya del humorismo veborreíco" (Ayala Blanco, 1968: 305). Desde una trinchera abiertamente conservadora, esta cinta de Taboada fue llamada "aberración fílmica", producto de una supervisión cinematográfica que se estaba flexibilizando demasiado: "la censura no es tan rígida con las cintas experimentales ni con las cintas extranjeras", porque les "permite toda clase de demostraciones vedadas a nuestro cine normal" (*El Redondel*, 6 de noviembre de 1966, Segunda Sección, p. 2). Mediante este "cine normal" –en términos sindicales, narrativos y de valores estéticos y morales- Taboada lograría éxito comercial sólo unos años más tarde. Sus películas de misterio y fantasmas *Hasta el viento tiene miedo* de 1967 y *El libro de piedra* de 1968 le valieron el reconocimiento del público y de la taquilla, además de que se le considerara un director capaz y talentoso para el género de horror. Taboada se haría incluso acreedor al Ariel de Oro por su filme de 1984 *Veneno para las hadas* –que narra la empresa en que se embarca la niña Verónica (Ana Patricia Rojo) para hacer creer a su amiga Flavia (Elsa María Gutiérrez) que en verdad es una bruja- en la entrega del galardón realizada en 1986.

Así, en medio de interpretaciones diversas e incluso confrontadas el cine experimental –caracterizado por desmontar los estereotipos de los diversos géneros cinematográficos y por desmarcarse de los esquemas industriales y sindicales de realización, distribución y exhibición- encuentra su mejor ejemplo en las cintas del chileno Alejandro Jodorowsky, a quien el reconocido investigador y crítico de cine Ayala Blanco calificaría décadas después de "provocador escénico" y "prototipo del hereje esotérico neoscurantista-pop" (Ayala Blanco, 2006: 29).

Fando y Lis, basada en la obra homónima del dramaturgo español Fernando Arrabal, resulta un caso emblemático de la censura y el escándalo en la cinematografía mexicana que encuentra asiento en la transgresión de la forma y del contenido del cine que tradicionalmente se realizaba en México a finales de los sesenta. En 1967, esta cinta de Jodorowsky –que, en el espíritu de la premisa pánica "todo exceso es genial", narra las aventuras de los protagonistas del título hacia la mítica ciudad de Tar - recibió apoyo para su filmación por parte del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC). Bajo el entendido de que Jodorowsky filmaría cuatro cortometrajes aislados -*I. El árbol se refugió en la hoja; II. Y Tar estaba dentro de su cabeza; III. El hombre solitario iba siempre acompañado;* y *IV. Y cuando quise separarme de ella, me di cuenta que ya formábamos un solo cuerpo con dos cabezas* [19]- y no un largometraje, el STIC, que entonces subvencionaba a directores nóveles interesados en realizar pequeñas producciones, da luz verde a los proyectos.

Confiado en la legalidad de la película, Hiram García Borja, recientemente nombrado Director de Cinematografía ante la renuncia de Mario Moya Palencia en abril de 1968, selecciona *Fando y Lis* junto con dos cintas más -*Los recuerdos del porvenir* de Arturo Ripstein y *Patsy mi amor* de Manuel Michel- para ser representantes del cine mexicano en la Reseña Internacional de Festivales Cinematográficos, mejor conocida como la Reseña de Acapulco, a iniciarse a finales de noviembre de 1968. Ante la pregunta de por qué eligió la película de Jodorowsky como parte de la selección nacional en la Reseña, García Borja responde que "es una producción no comercial, una cinta extraña, de búsqueda, de problemas vitales y profundos", una propuesta fuerte pero interesante que da cuenta de la renovación del cine mexicano y de la capacidad de los espectadores para apreciar otros tipos de cine ("El público ha llegado a la madurez: Hiram García Borja", en *Magazine Dominical* de *Excélsior*, 24 de noviembre de 1968, p. 2).

Ese año, la Reseña se convierte en un escaparate para la exportación del cine nacional debido a que se abre el "Mercado del cine" que logra vender a distribuidores polacos, italianos, franceses, británicos y soviéticos 16 cintas

[19] Gómez Martínez, David. "Sobre *Fando y Lis* de Alejandro Jodorowsky", publicado en el blog "Crónicas Derhoofianas", consultado el 24 de septiembre de 2008 en: http://www.lacoctelera.com/derhoof/post/2005/07/07/sobre-fando-y-lis-1968-alejandro

mexicanas para exhibirlas en sus países; de esta forma se trabaja oficialmente por internacionalizar las producciones fílmicas consideradas como "dignas representantes" de los nuevos aires de que gozaba la industria mexicana (*Excélsior*, 2 de diciembre de 1968, Sección A, p. 26). Así mismo, la Reseña supuso la compra de cintas extranjeras por parte de distribuidores mexicanos: la política de la reciprocidad cinematográfica encontraba cabida en estos intercambios internacionales.

En dicho contexto, se dice en la prensa escrita que la reacción del público ante la *première* acapulqueña de *Fando y Lis*, realizada en el Fuerte de San Diego, fue violenta: se abucheó la cinta, llamada despectivamente "Fango y Chis", y gran parte de los asistentes abandonaron la sala antes de que ésta terminara. A pesar de que el reconocido director Roman Polanski (asistente a la Reseña) opinó que *Fando y Lis* le parecía una buena película, no todos los espectadores compartieron su opinión: "un sujeto no identificado, a voz de cuello, conminó a la concurrencia a abandonar el Fuerte al señalar: 'Esto es denigrante para México, ¡vámonos!'" ("Arrecia el escandalazo a causa del film de Jodorowsky", en *Cine Mundial*, 30 de noviembre de 1968, pp. 4 – 5). Cuenta el rumor que Jodorowsky tuvo que salir de incógnito de la fallida proyección ante la intención de algunas personas de lincharlo, ya que se le acusaba de haber creado una cinta cuyo contenido era "nauseabundo, vergonzoso e insultante" (Mirabal. "Crisol", en *Novedades*, 1 de diciembre de 1968, Cuarta Sección, p. 1). Aunque no existen crónicas confiables de qué sucedió exactamente en la exhibición de este filme en Acapulco, la crítica más conservadora reconstruye un relato de caos y desaprobación:

> La proyección enajenada [de la] película experimental Fando y Lis del desconcertante Jodorowsky logra dos impactos: produce la impresión de que rompe con todo convencionalismo fílmico y provoca que los espectadores rompan todas las butacas. (Carl Hillos. "Dimensión 150", en *Novedades*, 2 de diciembre de 1968, Tercera Sección, p. 6).

Como parte de la propia Reseña, *Fando y Lis* también se exhibió el 4 de diciembre de 1968 en el Cine Roble, situación que alimentó la guerra de declaraciones a favor y en contra, sobre todo visceralmente en contra, por parte de los críticos de cine de la capital: Severo Mirón, en su columna "Observatorio", declara que "Alejandro solo quiere especular inteligentemente para divertir" (*El Redondel*, 8 de diciembre de 1968, Segunda Sección, p. 15), mientras que el

"Espejo Mágico", a cargo Luis Sánchez Zevada, denomina a la cinta una "voluptuosa apología de las aberraciones" y exige a las autoridades aplicar el Artículo 33 –una muy merecida deportación- al cineasta chileno (*El Redondel*, 8 de diciembre de 1968, Segunda Sección, p. 14). Mirabal en su columna "Crisol" ni siquiera se digna a llamar a *Fando y Lis* por su nombre cuando asevera, repetidas veces, que esa "oda a la escatología", esa cinta "hecha a escondidas" que no es digna de representar a México en festival alguno, "aún sigue en el candelero por motivo de indignación para unos y de comentario sicodélico para otros" (*Novedades*, 4, 7 y 12 de diciembre de 1968, Cuarta Sección, p. 6).

De igual forma, al filme se le critica por ser una producción "pirata", argumento contundente que ya se había esgrimido en el periodo anterior para solicitar que la Dirección implementara la censura oficial [20]. Dado que *Fando y Lis* se hizo fuera de los entramados burocráticos de la industria fílmica se equipara su realización a un auténtico crimen: "se rodó en el mayor de los secretos, con premeditación, alevosía y ventaja" ("Se exhibirá Fando y Lis sin censura en el Roble", en *Cine Mundial*, 1 de diciembre de 1968, p. 3); así mismo, se le acusa de copiar el estilo de los surrealistas y de no representar aspecto alguno de la realidad, como supuestamente pretendía, por lo cual "la gente salió echando pestes" ("Fracaso rotundo resultó *Fando y Lis* en el Roble", en *El Redondel*, 8 de diciembre de 1968, Segunda Sección, p. 2), aunque también se le reconoce una renovada, si bien bizarra, propuesta estética: "Fando y Lis de México [es] la película más sucia del Festival, pero, por lo menos, sale de la intención habitual de un cine mexicano dormido" (Salmón, Agustín. "La XI Cine Reseña, una de las más brillantes en la historia de este festival", en *Excélsior*, 2 de diciembre de 1968, p. 27A).

[20] El argumento prohibicionista con base en el carácter "pirata" de una película también se le achacó en este periodo a *Derrota*, filme que narra los avatares de una huelga, realizado en 1973 por Carlos González Morantes, lo que le valió un difícil y largo proceso de supervisión. El STPC de la RM estableció, como hiciera décadas atrás con *El brazo fuerte*, la petición expresa de censura ante la Dirección ya que no estaba de acuerdo con la explotación comercial del filme porque éste había sido realizado al margen del sindicato (Expediente 281"76"/4240: Carta de Jaime Fernández, Secretario General del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana, dirigida a Hiram García Borja, Director de Cinematografía, 29 de julio de 1974). La cinta de González Morantes fue presentada a supervisión por primera vez el 24 de enero de 1974, a la sombra de la "primera ola de *desenlatamientos*", aunque recibió el permiso de exhibición casi tres años después, el 29 de septiembre de 1976, y tuvo que esperar casi seis años más antes de su estreno comercial. La lectura de esta cinta que realizó el grupo de supervisores no fue nada favorable: *Derrota* fue considerada como "absurda y estúpida", "llena de groserías y desnudos" y "de sangre y muerte" (Expediente 281"76"/4240: Informe de Supervisión, 4 de febrero de 1974). Tras la mutilación de las escenas explícitas de sexo y desnudez, *Derrota* fue estrenada en salas de cine el 13 de mayo de 1982.

En este ambiente de predominante linchamiento público hacia Jodorowsky y su obra, la evaluación que Ayala Blanco realiza del filme tampoco escapa al comentario de carácter moral. Aunque Ayala Blanco apunta hacia lo que considera una exagerada reacción a propósito de *Fando y Lis*, las salvedades que argumenta en su lectura de la cinta se encuentran en la superposición de valores estéticos y morales:

> En vista de lo propositivo y naif de su voluntad de escándalo, si usted se ofende con esta película usted es un fariseo. El simpático Jodorowsky hace fracasar la primera película íntegramente irrealista del cine nacional: no tanto por la vejez de sus simbologías psicologistas como por lo burdo de su inspiración, no tanto por el surrealismo tardío que lo solicita como por esa vulgaridad resuelta en sadismo de lo peor que degrada cada una de sus visiones […] la irresponsabilidad ha sido confundida con la creación liberadora y con la capacidad de insólito. (Ayala Blanco, Jorge. "Lo mejor y lo peor de la XI Reseña Mundial", en México en la Cultura de *Novedades*, 15 de diciembre de 1968, pp. 4 y 5)

El escándalo mediático alrededor de *Fando y Lis* no culmina con las opiniones de los críticos de cine: los directores Raúl de Anda y Servando González hacen declaraciones públicas, tanto a la prensa escrita como en televisión, y piden que se deporte a Jodorowsky porque su cinta, además de ser "una porquería hecha por un extranjero pernicioso", es "pirata" y no se explican como García Borja pudo haberla seleccionado para representar al cine nacional en la Reseña ("Enjuician a Jodorowsky frente a las cámaras", en *Excélsior*, 2 de diciembre de 1968, Sección B, p. 12). García Borja señala que prefiere que sea una cinta la que cause polémica a que únicamente se comente en la prensa sobre "los bikinis" de las actrices invitadas a Acapulco (Gutiérrez, Enrique. "Maniobra para legalizar Fando y Lis", en *Excélsior*, 1 de diciembre de 1968, Sección A, p. 26). Tras el escándalo suscitado, la cinta no recibiría su permiso de exhibición comercial sino hasta cuatro años después, a pesar de que el propio Jodorowsky lo solicitó por primera vez en enero de 1969 y junto con Juan López Moctezuma -cineasta, amigo personal de Jodorowsky y productor del filme- defendió los valores educativos que, a sus ojos, tenía *Fando y Lis*:

> […] declararon a dúo que no creen que exista ningún impedimento para la exhibición de la cinta que realizaron, ya que su autorización "es un mero formalismo". Añadieron que su película es exactamente lo contrario de lo que se ha dicho: "un filme extraordinariamente moral, que podría ser autorizado para niños pues la reacción que provoca es de repugnancia hacia los vicios y anormalidades; en medio de un clima liberal respecto de la supervisión, que priva ahora, la película no puede ser más audaz que muchas de las que se exhibieron en la pasada Reseña de Acapulco". (*Excélsior*, 9 de diciembre de 1968, Sección B, p. 13)

La declaración de Jodorowsky para persuadir al grupo de supervisores fue inútil: éste no consideró que *Fando y Lis* fuera un filme apto para el público infantil, pero tampoco encontró razones para impedir su exhibición comercial. De hecho, el único informe de supervisión de *Fando y Lis* que existe en el archivo lo elogia copiosamente y no sugiere corte alguno:

> Tierno y simbólico film, lleno de espiritualidad y casi religiosidad […] todo tratado de manera muy poco convencional, pudiendo incluso resultar abominable para los espíritus anquilosados y que se ocupan mucho de lo superficial sin tratar nunca de llegar a lo fundamental de las cosas y sobre todo del hombre. Varias escenas de desnudos a lo largo de todo el film son perfecta y válidamente justificables; no obstante resultar varios de ellos inocentes e incluso candorosos. El film deberá autorizarse sólo para adultos (C) no ameritando clasificación más estricta, pues el mismo contexto de la película no se presta […] a ningún comentario o falsa interpretación, fuera de la recta intención del film. (Expediente 281"72"/4085: Informe de Supervisión, 1 de noviembre de 1968)

En contraste radical con la gran mayoría de los argumentos construidos en la prensa escrita sobre la inmoralidad y vulgaridad de esta película, la supervisión interpreta la representación que *Fando y Lis* hace del viaje iniciático de sus protagonistas como una apuesta propositiva y bien lograda del cine experimental; así mismo, apunta hacia una posible razón para la beligerancia en las lecturas privilegiadas de algunos críticos de cine: su incapacidad para abrirse a todo tipo de transformaciones que comenzaban ya a tener efecto en varios sectores sociales. El cuestionamiento de un *status quo* burgués y anquilosado, desde un discurso oficial que se precia de adecuarse al rumbo de los vientos de cambio que soplan, está presente en este singular informe.

No por nada García Borja declara a la prensa que "en el aspecto de supervisión de películas se va de acuerdo con el movimiento histórico sociológico [sic] de un pueblo y de las circunstancias por las que atraviesa el país"; así, el examen de las cintas en la Dirección es "cauteloso", pero el criterio de los supervisores se ha "ampliado": "la justificación de la calidad de cada filme", continúa García Borja, "del problema que presente y del interés que ese problema revista para el espectador" son factores decisivos al asignar clasificaciones, lo cual no supone que "quepa la manga ancha en la censura" porque ésta aún trabaja bajo la lógica del cuidado de las audiencias jóvenes (del Castillo, Manuel. "Cinematografía de Gobernación hace el Balance del año", en *Excélsior*, 18 de diciembre de 1968, p. 4B).

Las peticiones de censura hechas a la Dirección provienen de otros actores y se concentran en el estatus *pirata* de *Fando y Lis*. A pesar del apoyo del STIC, el hecho de que hubiera sido realizada de manera "ilegal", fuera del entramado sindical de ley, supuso uno de los argumentos más importantes entre las voces que sugerían la prohibición del filme. Como evidencia de ello, destaca una misiva de la Asociación Nacional de Actores (ANDA), la cual explica cómo el "extranjero Jodorowsky" no pidió los permisos correspondientes a la ANDA para que ésta participara en la filmación, por lo que solicita "girar instrucciones para que no se permita la explotación comercial de dicha película hasta que no se cumplan los requisitos establecidos" (Expediente 281"72"/4085: Carta de la Asociación Nacional de Actores dirigida a Luis Echeverría, Secretario de Gobernación, 5 de diciembre de 1968), requisitos referidos a la regularización de la situación sindical de los actores Sergio Kleiner y Silvia Mariscal, protagonistas de *Fando y Lis*.

Después de su corta exhibición en 1968, el filme se estrena de manera comercial cuatro años después en el Cine Roble donde logra permanecer más de cuatro semanas (para ser sustituido por el melodrama *Mi niño Tizoc* de Ismael Rodríguez, en el cual Cuitláhuac Rodríguez, el cuarto de sus cinco hijos, da vida al niño del título) y posteriormente pasa al Cine Versalles. "Un filme de imágenes alucinantes", "un viaje al infierno de Dante en donde nada es pagano o profano…" sentencia la publicidad de *Fando y Lis* (*Excélsior*, 8 de junio de 1972, p. 6B). Y, de nueva cuenta, la exhibición de la película detona la polémica en prensa, principalmente entre los críticos de cine: a pesar del tiempo transcurrido, la lectura privilegiada que éstos construyen en su interpretación de *Fando y Lis* se sigue articulando en torno a los mismos argumentos esgrimidos ferozmente tras la Reseña de Acapulco, argumentos que, casi en su mayoría, equiparan los juicios morales a los estéticos. La crítica de cine más conservadora no sólo tacha a *Fando y Lis* de inmoral y falta de inteligencia, sino que, como había sucedido hacía cuatro años, extiende el calificativo a su director e incluso a las audiencias que gustan de la película:

> Jodorowsky hace cine para tarados mentales que hay muchos y mechudos (a juzgar por sus entradas) y hasta seudointelectuales […] Una línea argumental muy vaga que se va desenvolviendo entre escenas totalmente absurdas, idiotas, desagradables y hasta asquerosas, muchas de ellas recreándose en los desnudos masculinos y femeninos y haciendo partícipe a sus seguidores de su cabeza inmoral y repleta de lagunas. Anticine 100% (*El Redondel*, 11 de junio de 1972, Segunda Sección, p. 4)

> Lo intelectualoide, insincero y por añadidura degradante estará siempre condenado al repudio general; tal es lo que revela lo ocurrido en ese fraude celuloidico [sic] que ayer, dejando un fuerte olor a azufre y completamente "frío", salió de un cine en el Paseo de la Reforma en el que nunca debió tener cabida. El Roble es una sala que puede y debe construir excelente escaparate para el más decoroso material casero, no es refugio de farsantes aventureros. (Carl Hillos. "Dimensión 150", en *Novedades*, 6 de julio de 1972, Cuarta Sección p. 9).

De acuerdo a dicho sector de la crítica, las transgresiones de Jodorowsky, ancladas en el ámbito de lo moral, podrían salir de éste y considerarse verdaderos crímenes. Ejemplo de ello es la referencia a posibles acciones legales de carácter oficial en contra del cineasta porque con *Fando y Lis* (y, sobre todo, con su siguiente trabajo: *El Topo*) Jodorowsky había tocado las fibras sensibles de ciertos públicos conservadores, causando su legítima ofensa:

> Se da por un hecho que uno de estos días la Secretaría de Gobernación aplicará el 33 constitucional al orate de Jodorowsky [porque] es incontenible el alud de protestas de los católicos mexicanos por su falta de respeto a los sentimientos religiosos de pueblo mexicano. Es cierto que, constitucionalmente, el Estado Mexicano es laico pero es seguro también que la salvaguarda de la convivencia pacífica y la libertad está en la vigilancia que el mismo Estado hace para que no se agreda la fe que cada quien, libremente, seleccionó como suya […] no ha de tardarse más de una semana en que se configure el delito grave y Jodorowsky tenga que abandonar este país –al que desprecia- para siempre. (Severo Mirón. "Observatorio", en *El Redondel*, 4 de junio de 1972, Segunda Sección, p. 15)

En total desacuerdo con estas opiniones, García Riera asevera que la interpretación demoledora del filme se centra en "un público con muchas ganas de escandalizarse", como apuntara años atrás Ayala Blanco. Además de exponer cómo los espectadores de cierta clase social podrían haberse transformado a la par de los cambios sociales y culturales de los años recientes, los argumentos de García Riera se articulan alrededor de las salvedades que, en términos estéticos, pueden hacérsele a *Fando y Lis*, siendo la única lectura privilegiada que deja a un lado las consideraciones de carácter moral en su interpretación de la película y su consiguiente lluvia de adjetivos descalificadores:

> […] la película puede parecer, también en virtud del paso de tiempo, bien poco merecedora del escándalo y de la atención que suscitó. En cinco años apenas, sus postulados subversivos han pasado a formar parte del cuerpo de ideas comúnmente manejadas por una clase media en buena medida consciente de sus motivaciones freudianas. Las desmitificación de las "cabecitas blancas" y el paternalismo, la reivindicación del derecho a tener subconsciente, asociaciones libres y vehemencias eróticas, los asomos más o menos formales a ciertas otredades (la homosexualidad, por ejemplo), el arsenal entero de la subversión familiar, casera, ha pasado a formar parte de la reflexión cotidiana […] Pero, al mismo tiempo, resulta ahora evidente que tal subversión casera fue incapaz de abrir las puertas de la casa […] El fácil y siempre sospechoso reproche de falta de conciencia social puede avalarse, estéticamente

> hablando, por la evidencia de una falta de conciencia cinematográfica. Quiero decir que es en todo caso más legítimo reprocharle a Jodorowsky su desconocimiento del valor del cine mismo como instrumento privilegiado en el atisbo del misterio de lo otro. (García Riera, Emilio. "Fando y Lis", en *Excélsior*, 14 de junio de 1972, Sección B, p. 7).

Evidencia de que los cambios toman tiempo fue el hecho de que, por tercera vez, *Fando y Lis* causó descontento al participar, a mediados de julio de 1972, en otro festival fílmico, "El Cine Mexicano de Hoy y sus Estrellas", organizado por Pecime (Periodistas Cinematográficos de México) y celebrado en Monterrey. Los argumentos publicados en la presa escrita en torno a esta película no dejan dudas sobre su mala recepción en dicha ciudad y sobre las imputaciones morales contra *Fando y Lis* que sobrepasaron cualquier vislumbre de debate estético:

> No queremos a Jodorowsky, preferimos a Capulina y El Santo, quienes hacen menos daño con sus películas. Creemos que "Fando y Lis" es el producto de la mente enfermiza de Alejandro y es un artículo fílmico peligroso como lo puede ser la cocaína o el LSD. Muchos espectadores abandonaron el Cine Florida antes de que terminara la cinta y los que se quedaron hablaron con este enviado […] Hay que detener a ese señor con su cine grosero. (Perete, Ricardo. "Repudio a Jodorowsky y sus películas en Monterrey", en *Excélsior*, 12 de julio de 1972, Sección B, p. 6)

Los postulados institucionales sobre qué es y qué representa la censura oficial, como en otros años, se hacen presentes durante el escándalo mediático alrededor de *Fando y Lis*. Denominada ante la prensa simplemente como supervisión, García Borja estipula que su finalidad, como lo apuntara Moya Palencia a mediados de los sesenta, "no es limitar los temas sino evitar caer en el mal gusto o en la pornografía. La tendencia es ir abriendo los criterios de manera moderada" ("Solo hay dos clases de cine: el bueno y el malo, afirma Hiram García Borja", en *Novedades*, 13 de julio de 1972, Cuarta Sección, p. 1). En "Crisol", Mirabal expresa esta misma idea: "con ésta [la censura oficial] o sin ella la película que es mala ni quien la enderece. Como ejemplo más reciente de ello está Fando y Lis. El público abandonó la sala donde se exhibió en la capital y en Monterrey" (*Novedades*, 13 de julio de 1972, Cuarta Sección p. 1). Así, el juicio moral sobre el cine se equipara al estético: un filme "malo" lo es por partida doble, dado que su hechura no es considerada como merecedora del apelativo "arte" y porque el "mensaje" que presenta a los espectadores transgrede sus convenciones morales.

Los escándalos mediáticos y debates en prensa que posicionaron a Jodorowsky en el vértice de la vida pública –más escarnios que elogios-

continuaron con las dos siguientes películas que el realizador chileno logró exhibir comercialmente en México: *El Topo* –definido por su director como un *western* místico- en abril de 1971 y *La Montaña Sagrada* –una barroca crítica al arte, el consumismo, la guerra, el amor y otras instituciones, con los tintes místicos propios de otro viaje iniciático- en julio de 1975. Si bien la crítica conservadora de cine catalogó a ambas cintas de inmorales, extrañas, incomprensibles y vulgares, la interpretación que de ellas hizo la supervisión cinematográfica daba cuenta de un intento mantenido de apertura en su lectura del cine de arte y experimental.

El guión de *El Topo* se presentó a la Dirección a mediados de 1969 y su evaluación apunta hacia una propuesta audiovisual "agresiva, sádica y violenta"; así mismo, a juicio del grupo de supervisores, los diálogos del proyecto escrito "ofenden notoriamente a la manera de pensar del pueblo mexicano, poseedor de firmes y consolidadas tradiciones que no pueden borrarse repentinamente" (Expediente 281"71"/4604: Dictamen del guión de "El Topo", 18 de agosto de 1969). Los argumentos de los supervisores coinciden en los tres dictámenes del guión: un proyecto de esta naturaleza parece centrarse en un "afán sensacionalista y de escándalo", por lo que sugieren "suavizar y disimular las escenas brutales y crudas". Si bien se recomienda "aligerar" varias escenas, como aquellas que muestran la desnudez y el ejercicio sexual diverso, el requisito para dar luz verde al proyecto de *El Topo* se centra en la exigencia de omitir, definitivamente, secuencias de violencia extrema y muerte: la castración de uno de los personajes y el despliegue de "cadáveres putrefactos" (Expediente 281"71"/4604: Dictamen del guión de "El Topo", 18 de agosto de 1969).

Bajo la sombra del escándalo mediático de *Fando y Lis* y del inminente ascenso al poder del presidente Echeverría, Jodorowsky filma *El Topo*. El 27 de abril de 1970, Producciones Pánicas solicita a Cinematografía la supervisión del filme y tres meses después le es otorgado el permiso de exhibición (Expediente 281"71"/4604: Autorización para Exhibición Comercial no. 44589-C, 3 de agosto de 1970). La supervisión construye lecturas divergentes sobre el contenido de la cinta, que apuntan hacia el debate entre lo que algunos supervisores consideran aciertos estéticos y otros fallas morales. El grupo de supervisores evalúa el peso que tienen para la clasificación, por un lado, la "excelente producción", "una foto en color realmente bella" y el "esfuerzo para presentar un nuevo tipo de cine"

frente a, por el otro, “la sangre, la violencia, lo escatológico, lo blasfemo, lo anormal” y las escenas que despliegan lesbianismo, sadismo y otras prácticas sexuales no convencionales (Expediente 281“71”/4604: Informe de Supervisión, 28 de abril de 1970). Así mismo, el hecho de que “el director trate de despertar las buenas conciencias burguesas de los espectadores” es un punto que se esgrime a favor de la exhibición del filme (Expediente 281“71”/4604: Informe de Supervisión, 28 de abril de 1970).

El Topo es denominado por algunos supervisores como “un conjunto caótico”, “una sinfonía del absurdo”, “una fábula intrascendente”, una película en la cual también se reconoce la existencia de “una renovación tanto temática como de valores estéticos”. La lectura de la supervisión cinematográfica apunta a que “está llena de elementos por los cuales, tradicionalmente, se veta una película” (Expediente 281“71”/4604: Informe de Supervisión, 28 de abril de 1970), pero la fama de Jodorowsky -el artista, el provocador, el gurú, el abyecto- y las promesas de apertura democrática preceden a *El Topo* y le valen las siguientes consideraciones:

> Es indudable que en caso de exhibirse la cinta indignaría a una buena porción de público, tampoco es discutible que en caso de prohibirse se dará a Jodorowsky y su grupo el pretexto para buscar en un escándalo la publicidad a la que son afectos. Debemos considerar que si se aprueba será probablemente una de las cintas más crudas que se hayan autorizado y constituirá un precedente en el futuro. Sin embargo, si se prohíbe puede ser cuestionado hasta qué punto la Dirección General de Cinematografía impulsa una renovación y una superación del cine nacional. (Expediente 281“71”/4604: Informe de Supervisión, 28 de abril de 1970)

El balance final del grupo de supervisores es positivo: además de que ninguno de los ocho informes sugiere mutilar la cinta y sólo uno menciona la posibilidad de prohibirla, aunque no la sugiere expresamente, *El Topo* recibe clasificación C, especificando que sólo podrán entrar a salas de cine adultos mayores de 21 años, dada la consideración de que aún existían públicos susceptibles a imágenes crueles y eróticas. Aunada a tal consideración y debido a que el dueño de una sala de cine en Nueva York se interesó por el filme, Jodorowsky escoje esta ciudad para la *première* mundial de *El Topo*: la cinta se estrenó el 18 de diciembre de 1970 en el Elgin Theater –célebre por sus funciones de media noche de filmes de “culto” y clásicos del cine como *Un perro andaluz* de Buñuel- y se exhibió allí, ininterrumpidamente, hasta junio del siguiente año. Así, *El Topo* logró tanto el permiso de exportación como el de exhibición en un momento inédito hasta entonces en que la Dirección antepuso

las consideraciones del arte –y las consignas presidenciales- a los preceptos de la ley.

La Montaña Sagrada siguió el mismo patrón que su antecesora: a pesar de que se realizó en 1973, se estrenó en México dos años después, tras su requerido paso por las audiencias internacionales. La *premiére* oficial del filme se llevó a cabo en mayo de 1973 en el Festival de Cannes, a la que siguieron proyecciones de *La Montaña Sagrada* en Nueva York, San Francisco, París y Berlín entre 1973 y 1974. Tal como sucediera con *Fando y Lis* y con *El Topo*, en el único informe de supervisión para *La Montaña Sagrada* [21] se revela una atmósfera progresista, al menos al interior de la Dirección de Cinematografía, que busca estar a la altura de las demandas liberalizadoras, en todo sentido, presentes en el discurso público oficial de los setenta:

> A través de una serie de imágenes plásticas muy bien logradas e interesantes, el director parece pretender hacer una crítica de algunos regímenes políticos de América Latina y, en especial, del imperialismo norteamericano. También proclama la igualdad entre los pueblos de América Latina y la necesidad de liberarse de las cadenas de la sociedad de consumo, de aprender a desposeerse para saber gozar de nuevo de lo simple y de buscar hacer el bien a los demás. Más estructurada y coherente que otras de sus cintas, en esta presenta Alejandro Jodorowsky una crítica aguda a varias de las instituciones políticas y sociales actuales con un tanto de elegancia e incluso buen gusto. A mi modo de ver, la cinta carece de muchas de las cuestiones vulgares y asquerosas que caracterizaban a las primeras […] Aunque presente muchas escenas en todos los rollos en que aparecen hombres y mujeres desnudos, se pueden integrar dentro del contexto de una cinta interesante, desafortunadamente reservada a una élite de salas de arte o "intelectuales". En consideración de esta limitación, creo que la cinta puede autorizarse para adultos. (Expediente 281"75"/4998: Informe de Supervisión, 10 de enero de 1975)

Los espectadores que conformaban esta "élite de salas de arte" eventualmente se convirtieron en un sólido público, aunque contado, que siguió de manera fiel la obra cinematográfica de Jodoroswky. Si bien este director chileno filmaría y exhibiría en México, quince años más tarde, sólo una cinta más –*Santa Sangre* [22]- antes de probar fortuna en Hollywood, no encontrarla y

[21] El expediente del filme contiene además 8 informes de supervisión fechados en mayo de 2007, con motivo de la revalidación de su Autorización para Exhibición Comercial expedida originalmente en algún punto de 1975, documento este último del cual no existe copia en el archivo.

[22] *Santa Sangre*, filme que narra la complicada relación entre la ex cirquera Concha (Blanca Guerra) y su hijo Fénix (Axel Jodorowsky, hijo del propio director), fue filmada en 1989 en los Estudios Churubusco y coproducida por la empresa italiana Produzione Intersound. La cinta, editada en Roma, llegó a la Dirección de Cinematografía el 16 de mayo de 1990 y fue aprobada al día siguiente (Expediente 282"90"/14131: Autorización para Exhibición Comercial no. 05414-C, 17 de mayo de 1990). Bastaron dos informes de supervisión para otorgarle la clasificación C y establecer sus múltiples méritos: *Santa Sangre* "no deja sino la certeza de una lucidez profunda" dadas sus "imágenes muy bellas" y "el ambiente surreal, esotérico y alegórico" en que se desenvuelve la trama, por lo que es "una muestra de cine a fondo" (Expediente 282"90"/14131: Informes de Supervisión, 17 de mayo de 1990). Esta película de Jodorowsky ya había sido

mudarse a París (donde aún reside), el conjunto de sus películas mexicanos adquirió el estatus de "cine de culto" incluso en otras latitudes.

La apertura cinematográfica del mandatario Echeverría, como usualmente sucedía con los proyectos sexenales de las administraciones priístas, termina cuando José López Portillo sube al poder en 1976. Otros aires soplarán para la industria fílmica mexicana, alentados por el propio proyecto de "cine familiar y digno" de López Portillo, tendientes a disipar lo que su gobierno denominó una etapa demasiado permisiva y libertina del cine nacional. En este contexto de transición sexenal, aparece una serie de artículos periodísticos que cuestiona abiertamente la censura y, en especial, la lógica autoritaria de la censura cinematográfica. Jorge Ibargüengoitia publica en *Excélsior* en junio de 1976 una lúcida reflexión sobre los mecanismos y finalidades de la prohibición de películas, así como del rol del cine en la creación de imaginarios sociales. Éste, en efecto, supone un medio privilegiado para construir identidades nacionales, pero su influencia en las audiencias no es un simple proceso de causa y efecto. Así, el autor del relato *La ley de Herodes* deconstruye el poder que se le otorga al cine para influenciar determinantemente la conducta y pensamientos de las audiencias jóvenes o faltas de educación y criterio, poder en el cual la censura oficial justifica su actuación:

> La censura cinematográfica está basada precisamente en la premisa de que si un espectador ve borregos en la pantalla se vuelve borrego, y que si ve alacranes se vuelve alacrán. El censor tiene la mente de tal manera estructurada que no puede admitir que el conocimiento de cualquier índole no vaya necesariamente ligado a un prurito irresistible de imitación. (Ibargüengoitia, Jorge. "La metáfora del borrego", en *Excélsior*, 14 de junio de 1976, Sección editorial, p. 3)

El escritor asienta que "el cine, como cualquier arte, es una ventana a un mundo que no está directamente ligado con nuestra experiencia diaria" (Ibargüengoitia, Jorge. "La metáfora del borrego", en *Excélsior*, 14 de junio de 1976, Sección editorial, p. 3); así mismo, explica que el espectador tiene infinitas motivaciones para ver una película, desde la diversión hasta el escapismo, y no solamente busca ser iluminado gracias al poder educador de este medio. Ibargüengoitia propone argumentos en contra de la enraizada idea sobre el

---

estrenada en Italia y en el Festival de Cannes en 1989 y fue proyectada como parte del X Foro Internacional de la Cineteca Nacional al siguiente año. *Santa Sangre* se estrenó en pantallas comerciales mexicanas el 31 de mayo de 1990 y posteriormente fue exhibida en ciudades de varios países como Estados Unidos, Alemania, Suecia y España.

deber ser fundamental del cine: la obligación de éste no es, únicamente, dar enseñanzas de todo tipo a las audiencias y promover los valores "más altos".

A pesar de que reconoce que la oficina de supervisión se ha liberalizado, el balance general que Ibargüengoitia hace de los procederes de la censura oficial no es halagador: desde el hecho de que los criterios de ésta no se fincan en estándares de calidad hasta que sus decisiones son, mayormente, arbitrarias, la censura oficial, a juicio del escritor, fomenta prácticas como la autocensura y la autocomplacencia. Ibargüengoitia pinta el panorama de cómo la censura oficial construye sus interpretaciones fílmicas:

> [La] oficina no tiene reglas escritas ni reflejos condicionados, sino que sus reacciones a una determinada película son flexibles, imprevistas, y dependen de un conjunto de circunstancias que incluyen el clima político del país en la época en que la película es examinada, el carácter del Presidente en turno y la imagen de si mismo que cada régimen pretende dejar grabada en la mente del público: por ejemplo, la oficina ha sido mucho más liberal en estos seis años que en los seis anteriores, al grado de que últimamente se han exhibido películas que estuvieron enlatadas varios sexenios –en general cuesta trabajo entender por qué fueron prohibidas inicialmente-. Los efectos [de ello] en las mentes de los que escriben guiones pueden ser nefastos. Por ejemplo, alguien escribe un guión que considera inofensivo, la oficina recomienda que la película no se haga, el escritor, al releer su obra, le descubre mensajes subversivos trepidantes y acaba sintiéndose mártir. (Ibargüengoitia, Jorge. "Oriénteme usted", en *Excélsior*, 21 de junio de 1976, Sección editorial, p. 7A)

El escritor también discute el rol censor de otros actores sociales a través de los recuerdos de su historia personal. Ibargüengoitia rememora lo que, en su opinión, era la inutilidad de la práctica de la Iglesia Católica de repartir volantes con clasificaciones fílmicas a los parroquianos de distintos templos, ello con la finalidad de "servir de guía a las personas responsables que no querían ver películas contrarias a la moral cristiana", de compromiso para evitar todo espectáculo pernicioso y "nocivo para la salud moral" de los creyentes (Ibargüengoitia, Jorge. "Jamás delante de los niños", en *Excélsior*, 11 de junio de 1976, Sección editorial, pp. 3 y 9). Empero, tales clasificaciones funcionaban de manera inversa a sus objetivos: "la película que estaba en A, estaba garantizada a ser aburridísima, una que estaba en C tenía probabilidades de ser interesante" (Ibargüengoitia, Jorge. "Jamás delante de los niños", en *Excélsior*, 11 de junio de 1976, Sección editorial, pp. 3 y 9).

Los censores católicos, supuestamente inmunes al contenido corruptor de cintas que encontraban contrarias a sus valores morales, se atribuyeron por años la labor de conducir la mirada de los padres para que éstos tuvieran parámetros de lectura a través de los cuales conducir la mirada de sus hijos. El

argumento de cuidar y proteger el correcto desarrollo de la infancia y la adolescencia se hace presente una vez más como motor y justificación primordial de las distintas prácticas y discursos de la censura, desde la supervisión hasta la crítica de cine, argumento reiterado que, aún tres décadas después, seguirá utilizándose.

4.2.2 OTROS CREDOS, OTRAS FAMILIAS, OTRAS SEXUALIDADES

Como sucedió en el periodo anterior con los filmes que representan pasajes de la historia nacional desde una perspectiva crítica o alternativa, *Nuevo Mundo*, cinta de Gabriel Retes realizada en 1976, resultó problemática desde varias lecturas y a lo largo de varios años. El filme narra los avatares del inquisidor Fray Pedro (Aarón Hernán) en su cruzada por promover –e imponer- la fe católica durante la difícil transición de la conquista a la colonia. Tras reconocer la especial devoción de los nativos a sus ídolos, Fray Pedro encarga al pintor Manuel (Juan Ángel Martínez) la creación de la imagen de una virgen con rasgos indígenas que permita a los súbditos del "nuevo mundo" identificarse con el Catolicismo, sus valores y prácticas.

Este filme de Retes arriba a la Dirección de Cinematografía en 1977, aproximadamente un año después de haber sido terminado. La lectura inicial del grupo de supervisores en torno a *Nuevo Mundo* se centró en lo que interpretaron eran incorrecciones históricas y en una realización de calidad bastante deficiente, si no abiertamente mala, cuyas fallas –no sólo artísticas- eran responsabilidad del propio Retes. Así, los juicios estéticos y los morales a propósito de esta cinta, no del todo desfavorables en su conjunto, se entremezclan en la perspectiva oficial de la Dirección de Cinematografía:

> Hórrida película. Es vergonzante que el Estado sea quien patrocine este tipo de películas tan mal hechas y tan absurdamente realizadas. Contiene miles de errores de historia tanto en vestuario como en la materia arquitectónica. Sin embargo aún cuando la idea es buena, desgraciadamente fue realizada por un señor que no tiene la mínima noción de lo que es el cine. (Expediente 281"77"/2574: Informe de Supervisión, 22 de noviembre de 1977)

> El trabajo de los artistas es pasable, no obstante de estar muy mal dirigidos por un hombre que desconoce la historia, un demagogo que trata de envenenar en lugar de enseñar, puesto que trapea con la verdadera historia de México, al desvirtuarla canallescamente […] Es una burda imitación de lo que pudiera ser una plausible explicación del milagro del Tepeyac. (Expediente 281"77"/2574: Informe de Supervisión, 21 de octubre de 1977)

Dado que el guión de *Nuevo Mundo*, escrito por el español Pedro F. Miret, se cuida de no mencionar nunca el nombre de la Virgen de Guadalupe ni el de Juan Diego, ni narra la historia de las apariciones de manera canónica ni, mucho menos, emplea la conocida imagen de la Guadalupana, ninguno de los seis informes redactados en 1977 opta por la prohibición de la cinta: el intento de corrección política del filme se asienta en su evidente omisión de cualquier referencia explícita que pudiera ser interpretada como una alusión directa al guadalupanismo, a pesar de que es manifiesto que el tema del filme es precisamente la desmitificación de los milagros de la Virgen del Tepeyac. Así mismo, la moraleja normativa del filme se cristaliza en el final de *Nuevo Mundo* con los asesinatos del maestro indígena Manuel (su acto subversivo: haber pintado una virgen morena) por orden de Fray Pedro y del propio Fray Pedro a manos de sus superiores porque conocía el verdadero origen de la imagen.

Los cortes sugeridos por parte de la supervisión cinematográfica se concentran únicamente en los desnudos femeninos durante las escenas de tortura en la película: como las referencias a la utilización política de la fe son parte consustancial del filme, aunque implícita, no pueden suprimirse de éste a través de meros cortes. Una vez aligerados los desnudos, *Nuevo Mundo* recibe la clasificación para adolescentes y adultos (Expediente 281“77”/2574: Autorización para Exhibición Comercial no. 52810-B, 22 de noviembre de 1977) y se estrena comercialmente casi un año después de otorgado el permiso por parte de la Dirección. [23]

Este *impasse* en el estreno de *Nuevo Mundo* no encuentra explicación contundente en documentos de archivo, pero existen dos misivas de Justo

[23] Con motivo de un proceso de resupervisión, cuya solicitud formal está ausente en el expediente del filme, existen seis informes para *Nuevo Mundo* fechados en febrero de 1992. En víspera de la promulgación de la nueva Ley Federal de Cinematografía, ninguno de los informes sugiere la prohibición de *Nuevo Mundo* y en ellos se revela un cambio de lectura en esta interpretación que la supervisión cinematográfica hace de la película tras 15 años de haberla clasificado por primera vez. Lo que en 1977 se le objetó –las escenas explícitas de desnudez- en 1992 se concentra en otro tópico, la violencia, pero no es tan grave como para ameritar cortes ni sugerencias de censura: “Producida en 1976 por Conacine y el STPC, la cinta tuvo sus problemas en la exhibición, a causa del tratamiento del tema, sin duda no muy bien recibido por algunos sectores conservadores […] no cabe duda que la invención de una figura religiosa tan importante por razones políticas se aleja palpablemente de la historia oficial de la conquista de México. Ahora que la cinta cobrará actualidad a causa del Quinto Centenario del Descubrimiento, parece importante y apropiado recordar a las nuevas generaciones un punto de vista distinto, no por ello menos válido, de éste y otros acontecimientos históricos de nuestro país. En términos de clasificación, la violencia presentada, aún con ser objetivamente fuerte (torturas, crímenes, violaciones), parece justificada por la trama. Clasificación B” (Expediente 281“77”/2574: Informe de Resupervisión, 24 de febrero de 1992).

Somonte Altamira –al frente del Banco Nacional Cinematográfico (BNC) y posterior director de Promotora Cinematográfica Mexicana (empresa dependiente del BNC)- que dan cuenta de las salvedades referidas, primero, a posibles reacciones adversas frente a su proyección en salas de cine y, después, a su promoción una vez autorizada de manera oficial. Somonte Altamira manifiesta que la realización de *Nuevo Mundo*, además de "discutible", "podría tener consecuencias difíciles de prever" en el ámbito político:

> Independientemente de que pudiera resultar poco oportuno exhibir precisamente ahora un filme que describe seguramente con bastante fidelidad los métodos que los conquistadores utilizaban para sojuzgar a los nativos, la película muestra, así mismo, que tanto los métodos como las políticas eran concebidos y llevados a la práctica por monjes de la Santa Inquisición. Estas cuestiones que pudieran enderezar por sí mismas críticas y comentarios de diferentes sectores resultan menos importantes que el centro de la anécdota que describe lo que, a juicio del argumentista o del director, pudiera haber sido la creación del mito de la Virgen de Guadalupe, los motivos políticos de esa invención y sus consecuencias. (Expediente 281"77"/2574: Carta de Justo Somonte Altamira, Director General del Banco Nacional Cinematográfico, dirigida a Hiram García Borja, Director de Cinematografía, 28 de septiembre de 1977)

Tal vez Somonte se refiera con "ahora" a la coyuntura por la que atravesaba entonces la cúpula católica mexicana en relación con la institucionalización del culto a la Guadalupana. El 12 de octubre de 1976 se había traslado el ayate original de Juan Diego, aquél que ostenta la imagen milagrosa de la virgen, a la nueva Basílica construida en el Tepeyac precisamente para darle morada, Basílica que a partir de su inauguración en la misma fecha del histórico traslado se transformaría en uno de los lugares de peregrinación más visitados del mundo; así mismo, el 29 de septiembre de 1977 (después de celebrarse el Primer Encuentro Guadalupano en la Ciudad de México a inicios de ese mes) el Papa Pablo VI designó como nuevo Arzobispo de la Arquidiócesis Primada de México, máxima cumbre en la jerarquía eclesiástica del país, a un prelado reconocido por su devoción a la Virgen de Guadalupe, Ernesto Corripio Ahumada, tras el retiro a los 80 años de edad del anterior Arzobispo, Miguel Darío Miranda y Gómez. En 1984, Corripio Ahumada sería impulsor central del proceso de beatificación de Juan Diego.

En este contexto de renovado y público fervor guadalupano, Somonte Altamira explica sus "dudas y temores" -mediante una misiva enviada a la Dirección de Cinematografía a inicios de 1978 y dada la inminente exhibición comercial de *Nuevo Mundo*- con respecto a la promoción de la cinta que aún caracteriza como "inoportuna". Debido a que el filme de Retes trata temas

referidos a los dogmas y valores del Catolicismo, Somonte Altamira no descarta la posibilidad de que la jerarquía católica objete su exhibición: publicitar *Nuevo Mundo* en medios de comunicación, asevera el director de Promotora Cinematográfica Mexicana, podría causar escándalos y sinsabores, dado lo cual "soslayando el problema del mito religioso y desarrollando una campaña bastante tradicional sobre la conquista, quedo a la espera de tus indicaciones para continuar o no con la publicidad de esta película" (Expediente 281"77"/2574: Carta de Justo Somonte Altamira, Director de Promotora Cinematográfica Mexicana, dirigida a José María Sbert, Director de Cinematografía, 1 de febrero de 1978). De esta forma, las sospechas que expresará García Riera sobre la falta de apoyo oficial en el estreno y publicidad de *Nuevo Mundo* encuentran justificación. Así, la dificultad en el abordaje del origen del culto a la Virgen de Guadalupe, un artículo de fe para millones de mexicanos católicos, supuso la totalidad de las salvedades argüidas por actores conservadores que incluso exigieron la censura oficial para *Nuevo Mundo* al programarse un trasnochado reestreno comercial del filme dieciocho años después. [24]

La película de Retes se estrena comercialmente el 10 de agosto de 1978 en los Cines Ciudadela, Tlalpan, Atoyac, Alamedas Uno y Cinemas Aragón Dos

[24] Dos cartas de la organización civil La Voz Pública manifiestan el descontento, entre algunos públicos católicos, causado en julio de 1996 ante el programado reestreno de *Nuevo Mundo*. La primera argumenta que Retes "trata de desprestigiar el Milagro del Tepeyac utilizando argumentos confusos y contradictorios" y que su filme, "lejos de favorecer nuestra identidad, trata de destruirla […] al burlarse de la fe Guadalupana, presentándola como una candorosa ingenuidad", por lo que ofende los sentimientos de los católicos y no merece publicidad alguna (Expediente 281"77"/2574: Carta de La Voz Pública A.C., firmada por María de Díaz Leal, dirigida a Alejandro Junco de la Vega, Director del periódico Reforma, 9 de julio de 1996). La segunda misiva, dirigida tanto al Secretario de Gobernación en turno, Emilio Chuayffet, como a su esposa Olga Guadalupe Soto de Chuayffet, supone la petición abierta de censura del filme en el entendido de que éste denigra las creencias religiosas de los mexicanos: "Nos dirigimos a ustedes con todo respecto para pedir de la manera más atenta su intervención para que se impida la exhibición de la película "Nuevo Mundo". En 1978 se exhibió en tres cines y sólo por tres días pues causó indignación entre el público y la sociedad en general que la repudió ya que la visión que se dio sobre el Milagro del Tepeyac era totalmente manipulada. Ante esto, la señora Margarita López Portillo, directora de RTC, y la Secretaría de Gobernación con toda su autoridad la censuraron y ya nunca se presentó y ahora brota la idea de exhibirla públicamente en perjuicio de la fe del pueblo de México, a la cual estamos seguros ustedes quieren proteger. Agradeciendo el favor de su atención al asunto que nos hemos permitido presentarles y en espera de que puedan ustedes acceder a nuestro ruego, les saludamos muy atentamente" (Expediente 281"77"/2574: Carta de La Voz Pública A.C., firmada por Yvonne S. de Armella, dirigida a la Secretaría de Gobernación, 5 de julio de 1996). Precisamente diez días después de recibida esta carta en la Secretaría de Gobernación, la Dirección de Cinematografía, a la luz de la Ley de Federal de Cinematografía promulgada en 1992, establece su postura oficial con respecto a la solicitud de La Voz Pública: la petición de la Sra. de Armella es "improcedente" debido a que una vez autorizada la exhibición de cualquier cinta la Dirección no tiene atribuciones legales para prohibirla, ni para limitar su promoción en medios (Expediente 281"77"/2574: Oficio de Lucio López Laux, Jefe del Departamento de Supervisión, dirigido a Mario Aguinaga Ortuño, Director de Cinematografía, 15 de julio de 1996).

(entre otros), a casi un año de realizado el Segundo Encuentro Guadalupano en diciembre de 1977. En retrospectiva, García Riera señala que "llegó a temerse que *Nuevo Mundo* fuera prohibida dados los muchos titubeos oficiales previos a la exhibición pública de la cinta", la cual, desde su lectura, tiene más valores artísticos y méritos narrativos de aquéllos que encontró el grupo de supervisores que la clasificó:

> Al fin un estreno temeroso, tardío y deslucido castigó a una de las películas más audaces y originales que haya hecho el cine del país […] Es imposible no advertir que la cinta está contando los mismo que *La Reina de México* (1940), *La Virgen Morena* (1942), *La Virgen que forjó una patria* (1942), *Las rosas del milagro* (1959) y *La Virgen de Guadalupe* (1959), pero de manera radicalmente distinta. La virgen no se le parece a nadie y el lugar de Juan Diego ahora lo ocupa un indígena (Juan Ángel Martínez), tan rebelde como muchos otros que siguen venerando a sus ídolos ocultos tras las imágenes católicas […] (García Riera, 1995: 276)

Así mismo, García Riera se refiere a lo que Rafael Solana (dramaturgo que escribió *Debiera haber obispas*, adaptada al cine en 1977 como *La Viuda Negra*) publicó el 30 de agosto de 1978 en el semanario *Siempre!* a propósito del estreno de *Nuevo Mundo* en salas de cine: aunque Solana encuentra múltiples errores en la reconstrucción histórica de la película, licencias estéticas que Retes y su equipo creativo se tomaron, reconoce que *Nuevo Mundo* es una apuesta original en una cartelera dominada por producciones norteamericanas -como el filme que llevó a John Travolta a la fama, *Fiebre de sábado por la noche* (*Saturday Night Fever*, John Badham, 1977), y la primera entrega en la multimillonaria saga *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, George Lucas, 1977)-, una apuesta que no fue valorada por las empresas de exhibición debido, posiblemente, al espinoso tema que toca:

> [Gabriel Retes] ha creado unos monjes, por el hábito parecen dominicos, como si hubiese habido centenares de ellos (a penas llegaban a una docena los franciscanos de los primeros días de la evangelización) y, en vez del Tepeyac, ha compuesto un paisaje sintético, a veces yucateco, a veces michoacano, con iglesias de diferentes siglos, pues a veces parece que estamos en Acolman, en Tlalmanalco otras, hasta plateresca hay alguna fachada y nos pareció ver (ojalá nos hayamos equivocado) en el despacho de uno como obispo, colgada una fotografía. La Virgen del milagro forjado no es, desde luego, la Guadalupana, aunque se deja ver que sólo se trata de un disfraz para no lastimar muy directamente a los creyentes. Esta cinta formidable, gigantesca, se ha estrenado en silencio, como casi todas las mexicanas, entre una balumba de galaxias y fiebres al nivel de cabareteras y karatecas; no lo merece; es una cinta épica, grandiosa, que en alguna forma debió ser destacada. (García Riera, 1995: 276)

En medio de este contexto de exhibición monopolizado por cintas provenientes de Estados Unidos, la versión fílmica de la etnografía de una familia mexicana en la pobreza, *Los hijos de Sánchez*, llega a las carteleras

mexicanas. Basada en el reconocido -aunque polémico- trabajo del antropólogo norteamericano Óscar Lewis, esta película fue realizada en 1979 por el también norteamericano Hal Bartlett y se estrena en México a mediados de ese mismo año. A pesar del escándalo que causó la publicación del texto en 1965 y de las dificultades a las que se enfrentó Ignacio Retes (padre del cineasta Gabriel Retes) para lograr su puesta en escena en 1972, la traslación al cine de *Los hijos de Sánchez*, una coproducción entre Estados Unidos y México protagonizada por Anthony Quinn como el señor del título y Dolores del Río en el último papel de su carrera, es bastante aproblemática. [25]

El permiso oficial para proyectar *Los hijos de Sánchez* fue expedido tras un proceso de supervisión sin aparentes sobresaltos (Expediente 282“83”/5531: Autorización para Exhibición Comercial no. 53848-C, 29 de marzo de 1979) y el 12 de abril de 1979 se estrena en los cines Variedades, Tlatelolco y Cuitláhuac (entre otros). La promoción de la película de Bartlett se centra en una vaga alusión a la problemática recepción que, tanto el texto escrito como su versión teatral, tuvieron entre ciertos públicos: “¡Lo escandaloso”, anuncia uno de los carteles de *Los hijos de Sánchez*, “es haber roto todos los récords de taquilla!” (*Excélsior*, 26 de abril de 1979, p. 10C). La publicidad también apunta hacia el hecho de que la película se remite a una realidad que es difícil de obviar: “¡No es un escándalo haberla filmado! ¡Lo que es escandaloso es que todavía existan seres como ellos!” (*Excélsior*, 18 de abril de 1979, p. 3E).

Al tiempo que *Los ricos también lloran* -telenovela de Televisa producida por el chileno Valentín Pimstein en la cual Verónica Castro interpreta a Mariana Villareal, una jovencita humilde pero con aspiraciones de mejorar- es un fenómeno mediático con índices de audiencia inéditos hasta entonces, la versión fílmica de *Los hijos de Sánchez* no causa la conmoción que si causaron sus antecedentes literario y teatral. José Carlos Ruiz, quien también actúa en la cinta, declara que “México no tiene porque avergonzarse de tener un cinturón de pobreza y que el filme busca ser fiel al texto de Lewis al presentar los verdaderos problemas de la pobreza en nuestro país” (Topete, Ricardo. “No tener tantos hijos como el Sr. Sánchez”, en *Excélsior*, 11 de abril de 1979, p.

[25] El Expediente 282“83”/5531, correspondiente a *Los hijos de Sánchez*, no contiene ningún informe de supervisión, por lo que es imposible reconstruir la lectura que de esta cinta realizó el grupo de supervisores.

6B), problemas que la televisión edulcoraba, convertía en melodrama y abordada de manera superficial con excelente resultados comerciales.

La protección y fomento de la familia heterosexual –unida, decente, sana, católica, presencia constante de las telenovelas- como centro de la sociedad y el respeto por las creencias y prácticas de la religión católica suponen el nudo problemático en las lecturas privilegiadas de películas a finales de los setenta. Si un filme era interpretado como detractor de tales valores tradicionales, aparecían salvedades para su exhibición comercial desde distintas trincheras. Casos como los de *Las apariencias engañan*, *La Viuda Negra* y *Deseos* dan cuenta de que en la representación de la familia, la religión y, sobre todo, de la expresión de sexualidades no convencionales, prevaleció un punto de vista conservador y moralizante que pudo haber jugado un papel central en su presunta censura oficial, a pesar de las voces progresistas que se opusieron a ésta y que, posteriormente, fueran importantes artífices de su tardío estreno en salas comerciales. Ya que antes de 1983 existen pocas referencias en el archivo para estas tres películas de 1977, los seis años que median entre su realización y su exhibición comercial suponen un vacío de información que da pie a especulaciones sobre su *enlatamiento*.

A inicios de 1983, Alberto Isaac, laureado cineasta al mando de la Dirección de Cinematografía, reconoce la necesidad de apoyar al cine mexicano frente a una cartelera atiborrada de cintas de procedencia principalmente extranjera: la célebre y muy taquillera *ET*, *el extraterrestre* de Steven Spielberg (Estados Unidos, 1982); la coproducción *Amytiville II: La Posesión* (*Amytiville II: The Possession*, México/Estados Unidos, 1982), un filme de horror a cargo del veterano italiano del *spaghetti western* Damiano Damiani; *Víctor, Victoria* (Blake Edwards, Reino Unido/Estados Unidos, 1982), una película cómica y musical en la que su protagonista, la otrora novicia Andrews, juega el rol de hombre cantante travestido de mujer que en realidad es mujer; y un largo y nutrido etcétera. Isaac estipula la posibilidad de estrenar películas mexicanas que, durante años, no habían sido exhibidas porque sus temáticas, en opinión de Isaac, “aún no han pasado de moda” y suponen inversiones, en muchos casos del propio Estado, las cuales todavía podrían recuperarse (Montoya, Agustín. “La nueva administración con grandes planes”, *El Universal*, 1 de abril de 1983, Sección de Espectáculos, p. 1).

En el contexto de las nuevas políticas para los medios de comunicación –como lo hicieran sus predecesores, Manuel Bartlett (sin vínculo alguno con el cineasta Hal), entonces Secretario de Gobernación, enfatiza un irrestricto respeto a la libertad de expresión- *Las apariencias engañan* de Jaime Humberto Hermosillo solicita formalmente a la Dirección de Cinematografía iniciar el proceso de supervisión el 21 de enero de 1983 y casi dos meses después logra su primer visto bueno para estrenarse comercialmente. Empero, previo a dicha fecha existen dos informes de supervisión para esta cinta de Hermosillo que apuntan hacia una inicial lectura oficial de la misma en 1979.

La película –que narra la complicada relación entre Adriana (Isela Vega), la excéntrica "sobrina" del acaudalado hidrocálido Don Alberto (Ignacio Retes en su faceta de actor), y Rogelio (Gonzalo Vega, sin parentesco alguno con Isela), actor de poca monta contratado para hacer las veces de Adrián, su "primo" perdido- fue denominada entonces como "indigesta" por "presentar varias desviaciones sexuales" (Expediente 281"83"/5243: Informe de Supervisión, 23 de octubre de 1979), pero no ameritó cortes ni sugerencias de prohibición desde la lectura del grupo de supervisores, aunque tampoco le fue otorgado un permiso para exhibición comercial o, al menos, éste no se conserva en archivo. La primera interpretación que se realiza de *Las apariencias engañan* se centra en desentrañar las motivaciones de los protagonistas, así como en determinar las características de su compleja identidad:

> Don Alberto había sido padre de una niña bisexual (Adrián) quien al empezar a desarrollársele los senos hubo de ser retirado de su lado para ser sustituido por una "sobrina" (Adriana) […] Rogelio es testigo de la malformación de Adriana, quedando en una pieza al observar el falo de ésta y, después, sentirlo en carne propia al recibirlo en singular acto de amor para terminar contrayendo el ansiado matrimonio a pesar de todo [una evidente desviación de la moraleja normativa canónica] Para adultos después de las 11 pm o para adultos en salas de arte. (Expediente 281"83"/5243: Informe de Supervisión, 23 de octubre de 1979)

Cuatro años después, la lectura de la supervisión cinematográfica sobre *Las apariencias engañan* se mantiene: las salvedades de ésta se siguen articulando en torno a la representación que hace Hermosillo de la sexualidad o, para usar los términos de algunos supervisores, de "las desviaciones sexuales en apogeo entre homosexuales, hermafroditas e indefinidos" (Expediente 281"83"/5243: Informe de Supervisión, 21 de enero de 1983). Esta lista de imágenes inusuales y escenas problemáticas da cuenta de lo que, en términos morales más no estéticos, se objeta a *Las apariencias engañan* desde la

supervisión, objeciones que, nuevamente, no le valieron sugerencias de cortes dada su condición de película de "arte":

> […] pareja de lesbianas en una cama; senos de Adriana en el baño; desnudo de torso de Adriana; caricias y coito oral con Rogelio; proposiciones de homosexualidad; peluquero marica; coito anal, Adriana activa y Rogelio pasivo […] (Expediente 281"83"/5243: Informe de Supervisión, 24 de enero de 1983)

En efecto: esta cinta de Hermosillo, "atrevida y audaz" pero "bien realizada", recibe clasificación C, aunque debido a su tónica y temática se estipula que sólo podrá exhibirse en funciones de media noche. Es interesante hacer notar que ninguno de los informes de supervisión firmados en 1983 apunta hacia el hecho de que el final de *Las apariencias engañan* –la boda entre Adrian(a) y Rogelio- es una clara subversión tanto de los roles genéricos como de las convenciones sociales e incluso morales entonces imperantes: en la lectura de la supervisión, el prurito estético claramente se antepone al juicio moral, ya que están ausentes menciones a la santidad del matrimonio y a la defensa de la familia que una unión de este tipo ciertamente transgrediría desde una perspectiva conservadora.

Tal como sucedió con el cine de Jodorowsky, la correcta realización de un filme, su lograda propuesta en términos estéticos, sus aportes a la cinematografía mexicana en tanto arte y, en el caso de *Las apariencias engañan*, el tratamiento de problemas sociales "reales" a través del cine son consideraciones suficientes para otorgar el permiso de exhibición. En este sentido, la lectura privilegiada del grupo de supervisores comparte argumentos con aquella de la crítica cinematográfica: el discurso de ambas es semejante en la procuración de lo que consideran supone el buen gusto estético y en la necesidad de adecuación a la realidad. Por ello, en ninguno de los once informes de supervisión de *Las apariencias engañan* firmados en 1983 se sugiere la prohibición del filme:

> Una película fuerte que en todo momento nos rodea de escenas homosexuales, otras de lesbianismo, y finalmente concluye con un hermafroditismo abierto y se observa claramente un desnudo completo. El argumento es válido, los actores todos muy buenos, excelentes diría yo […] Prefiero que la cinta se presente tal cual en pantalla sin sugerir ningún corte pues perdería mucha de su originalidad. (Expediente 281"83"/5243: Informe de Supervisión, 21 de enero de 1983)

> Propiamente hablando, no se trata de una película pornográfica, puesto que media en todas esas relaciones eróticas una pasión, aberrante, pero pasión al fin: lo cual purga de su calidad pornográfica a esta cinta que, por otra parte, podrá ser todo lo atrevida que se quiera, pero trata de un hecho biológico real como es la existencia de seres hermafroditas (humanos). En todo caso se trata de un tema espinoso y difícil que en el

> presente caso está tratado con el mayor decoro posible dentro de lo difícil de su temática. [Sugiero] clasificación C en funciones de media noche. (Expediente 281“83”/5243: Informe de Supervisión, 21 de enero de 1983)

El estreno de *Las apariencias engañan* se lleva a cabo el 24 de marzo de 1983, tras diez días de la expedición de su permiso (Expediente 281“83”/5243: Autorización para Exhibición Comercial no. 00658C, 14 de marzo de 1983) en el imperdible Cine Regis y otras cinco salas, evidencia de que aunque una cinta trate temas que algunas audiencias pudieran considerar ofensivos no supone automáticamente pretexto para el escándalo mediático e incluso puede ser bien recibida por la crítica de cine. “Una sátira agresiva y corrosiva de las ‘buenas’ y ‘malas’ costumbres” (Pérez Turrent, Tomás. “Isela y Jaime Humberto, fuera del congelador”, en *El Universal*, 27 de marzo de 1983, Sección Espectáculos, p. 1), *Las apariencias engañan* permanece un mes en cartelera.

Pérez Turrent apunta hacia ciertas circunstancias que pudieran explicar el supuesto *enlatamiento* del filme: *Las apariencias engañan* fue una cinta realizada fuera de los canales oficiales de producción -otra cinta *pirata* según los sindicatos de cine- por lo que el largo tiempo que media entre su realización y su exhibición comercial se debe, posiblemente, a los procedimientos burocráticos para regularizar su situación sindical (a pesar de que en archivo no hay documentos al respecto). Además, Pérez Turrent señala que, en 1983, el potencial subversivo que pudo haber tenido *Las apariencias engañan* es cosa del pasado:

> A la censura no le pareció “conveniente”. ¿Qué es lo que asustó durante tanto tiempo a la censura? Si hace cinco años no parecía cáustica y agresiva esta sátira de una sociedad provinciana y satisfecha de si misma hoy nos parece que no va más allá de la provocación precisamente provinciana. Quizá las películas tienen un momento y el de ésta era hace cinco años. (Pérez Turrent, Tomás. “Las apariencias engañan”, en *El Universal*, 4 de abril de 1983, Sección Espectáculos, pp. 1 y 5).

Tal como sucedió con otras películas *desenlatadas* en 1983, las razones últimas de la posible prohibición de *Las apariencias engañan* parecen absurdas, desde la perspectiva de la crítica de cine y a la luz de un nuevo contexto de lectura. Así, el transcurrir del tiempo es un factor decisivo que incide en las modificaciones de las lecturas que se pueden construir a propósito de contenidos “transgresores” o “subversivos” de ciertos filmes. Si bien las lecturas cambian, los contenidos de las películas catalogadas alguna vez como inmorales o denigrantes de hecho no lo hacen: es la mirada de supervisores y

críticos de cine, en función de infinidad de lentas transformaciones sociales, culturales y políticas, la que se posiciona en un lugar distinto dados otros horizontes de interpretación.

Una voz que cuestiona los procederes y decisiones de la censura oficial en este periodo es Isela Vega: protagonista de *Las apariencias engañan*, Vega fue célebre por oponerse a esta práctica e incluso mandarla públicamente "a chingar a su madre". Ante el *desenlatamiento* de *Las apariencias engañan*, la actriz declara en prensa que el *enlatamiento* de filmes debiera desaparecer y critica el avasallamiento del gusto y las modas en las carteleras mexicanas impuestas desde Hollywood:

> Lo que yo no quiero es que no se pueda tocar este tema, ni el otro, ni el otro. La familia en México, para que lo permita la censura, se tiene que componer de papá, mamá e hija buena, como en "Cuando los hijos se van". Los temas que pueden llevarse a la pantalla están muy ligados con la política; la corrupción no puede salir en el cine; el clero, olvídense, porque la película queda enlatada y la Revolución, abusado cómo la tratas […] Ahora como los gringos ya trajeron "Víctor, Victoria" y "Tootsie" [cinta de Sydney Pollack en la cual Michael (Dustin Hoffman) se hace pasar por Dorothy para conseguir trabajo en una telenovela], si permiten "Las apariencias engañan". (González Pérez, Roberto. "El tema de 'ficheras' es lo mejor que hace el cine mexicano: Isela Vega", en *Excélsior*, 8 de abril de 1983, p. 8D)

En el mismo tenor crítico, durante el Foro de Consulta Popular de Comunicación Social, realizado en Monterrey en abril de 1983, Gilberto Garzón de Anda, a nombre de los productores del país, declara que la censura en general y aquélla que, por ley, realiza la Dirección de Cinematografía resulta una limitación al tratamiento de problemáticas nacionales e incluso un freno a la industria fílmica; de igual forma, el histórico cometido de la cinematografía como forjadora de identidades, reflejo de la realidad contemporánea y representante del país hacia fuera se hace presente en su pronunciamiento:

> El cine, a través de la filmación de películas basadas en el estilo de vida del mexicano, ha provocado que otros países se hayan formado un concepto equivocado de nuestra realidad nacional, imaginando al mexicano como un macho vestido de charro, con pistola y guitarra, y a nuestro país viviendo todavía en la época de la Revolución. (González Pérez, Roberto. "El cine mexicano se encuentra sin identidad: Foro de la Consulta", en *Excélsior*, 7 de abril de 1983, p. 6D)

Durante el Foro se escuchan voces que apelan por devolver el orgullo nacional a través del cine, las cuales reconocen la importancia de desarticular una burocracia cinematográfica dependiente del designio presidencial (Margarita López Portillo, hermana del presidente José López Portillo, estaba entonces al frente de la Dirección General de Radio Televisión y Cinematografía), del amiguismo y el compadrazgo y terminar con una censura oficial que, a su juicio,

debía al menos relajarse para estar a la altura de los tiempos que corrían. “El cine”, concluye el Foro, “debe fortalecer los valores democráticos” a la luz de la creación del Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine), para lo cual es necesario “luchar al margen de diferencias ideológicas” (González Pérez, Roberto. “Conclusiones en el Foro de la Consulta”, en *Excélsior*, 8 de abril de 1983, p. 8D). Así, con la promesa de mejorar la calidad y cantidad de las películas mexicanas, Isaac deja la Dirección de Cinematografía en manos de Fernando Macotela para asumir un nuevo cargo: la conducción del Imcine.

Mientras tanto, la “segunda ola” de cintas *desenlatadas* continúa, una muestra, tal vez, de la intención oficial, desde arriba y vertical, de promover al cine mexicano que alguna vez hubiera invisibilizado, presuntamente, el propio Estado. *La Viuda Negra* de Arturo Ripstein –cinta que se basa libremente en la obra de teatro *Debiera haber obispas* de Solana y en la cual se narra la historia de la relación entre el padre Feliciano (Mario Almada), un cura de pueblo, y Matea (Isela Vega, de nuevo), su joven ama de llaves- recibe luz verde para proyectarse en salas mexicanas (Expediente 281“83”/5203: Autorización para Exhibición Comercial no. 00574C, 3 de agosto de 1983). Aunque el guión de esta película de Ripstein fue aprobado por la Dirección de Cinematografía el 4 de julio de 1977 y el filme fue realizado durante ese año, de acuerdo a documentos de archivo *La Viuda Negra* no fue presentada a la Dirección sino hasta enero de 1983.

Los informes de supervisión para esta película suscritos ese año presentan importantes paralelos con el caso de *Las apariencias engañan*: ambos procesos de clasificación articulan su lectura en torno a salvedades referidas a la representación explícita del sexo y la desnudez, pero la mayoría de los y las supervisores considera que tal representación no amerita cortes ni censuras dado que *La Viuda Negra* de Ripstein, al igual que el filme de Hermosillo, es una buena realización, lo cual justifica totalmente su propuesta audiovisual y las licencias morales que se toma:

> Considero que a pesar de la temática que aborda la película (relaciones entre un cura y una mujer) está narrada con contención y nuca cae en la vulgaridad tosca y bruta, dejándonos una historia violenta, apasionada y expuesta finamente. Las escenas eróticas entre Matea y el cura son expresas y discretas. (Expediente 281“83”/5203: Informe de Supervisión, 14 de enero de 1983)

> Este filme para ciertos grupos católicos puede ser una ofensa y causar escándalo [pero es] un magnífico filme, muy bien contado, dirigido y actuado. (Expediente 281“83”/5203: Informe de Supervisión, 14 de enero de 1983)

La posibilidad del escándalo, de una hipotética reacción adversa por parte de algunos públicos que encontraran ofensivo este vínculo entre sexo y religión que retrata *La Viuda Negra*, palidece frente a la calidad artística del filme desde la lectura de la supervisión cinematográfica. El juicio estético, como pocas veces sucedió en la interpretación del grupo de supervisores, no fue empañado por ni equiparado al juicio moral negativo.

La publicidad hecha a esta película de Ripstein aprovecha el rumor de su larga prohibición y el gancho de las escenas “muy fuertes” que contiene: “Después de ver así a Isela Vega, usted necesitará el alivio de la confesión” advierte un cartel de *La Viuda Negra*; “A los siete pecados capitales se suma el pecado de La Viuda Negra”, sentencia otro (*El Universal*, 25 de agosto de 1983, Sección Espectáculos, p. 3). Tras el estreno de *La Viuda Negra* el 16 de agosto de 1983 en varios cines –el Savoy, el Regis y el Tlatelolco, entre otros- la cinta no causa el alud de controversias previstas y algunos críticos una vez más se preguntan por qué, en su momento, fue censurada (Pérez Turrent, Tomás. “La Viuda Negra, después de seis años enlatada”, en *El Universal*, 19 de agosto de 1983, Sección Espectáculos, pp. 1 y 5). A pesar de ello, la crítica más conservadora arremete contra la película dado que, desde su interpretación, resulta una representación lesiva de la institución central del Catolicismo: el celibato sacerdotal. Por lo tanto, a partir de esta lectura *La Viuda Negra* es una mala película –moral y estéticamente hablando- ya que denigra a los católicos (y hasta a quienes no profesan dicha fe), al conjunto de la industria fílmica del país e incluso al sistema político que permite este tipo de realizaciones:

> Este filme representa un desprestigio para la casa productora, para su director y para el autor del guión que demuestran una total ignorancia acerca de la religión católica, sustituyendo al amor por el odio, a la virtud por el pecado, a la humildad por la soberbia, al bien por el mal, y para qué seguir. El asunto es de lo más irreverente, escabroso, obsceno y contrario a la costumbre no solo de los mexicanos, sino hasta para los no creyentes y ninguna otra cinematografía se ha atrevido a llevar a la pantalla nada semejante, por respecto al público. Conacine nos da una muestra más de que no hace películas para el público sino para satisfacer ciertos intereses políticos y de ahí que vaya de fracaso en fracaso. (“Los Últimos Estrenos”, en *El Redondel*, 21 de agosto de 1983, Segunda Sección, p. 9)

Un caso emparentado, por varias razones, con las dos cintas anteriores es el de *Deseos*, una libérrima adaptación fílmica de la novela de Agustín Yáñez,

Al filo del agua dirigida por el fotógrafo de cabecera de Jodorowsky, Rafael Corkidi. Este filme surrealista y alegórico, una realización financiada por la empresa estatal Conacite II, narra las aventuras de Timoteo León (Ernesto Gómez Cruz) y su relación con la devota y extraña Merceditas Toledo (Ana Bertha Espín). Aunque fue filmada en 1977, el primer indicio del paso de *Deseos* por la Dirección aparece dos años después, cuando es presentada para iniciar el proceso de supervisión cinematográfica (Expediente 281“83”/5536: Solicitud de Películas Nacionales, firmada por Ricardo Trujillo, Subdirector de Programación, dirigida a la Dirección de Cinematografía, 27 de julio de 1979). Sin más rastro sobre el paradero de la cinta en documentos de archivo, sin evidencia de informes de supervisión fechados en 1979 ni de una posible resupervisión posterior, *Deseos* recibe el permiso oficial para su estreno casi cuatro años después (Expediente 281“83”/5536: Autorización para Exhibición Comercial no. 00569-C, 18 de enero de 1983) y, como sucede en otros casos, el tiempo que corre entre su presentación a la Dirección y la expedición de su autorización alimenta los rumores de *enlatamiento*.

Al igual que pasó con *Las apariencias engañan* y *La Viuda Negra*, la lectura del grupo de supervisores objetó a *Deseos* los desnudos y prácticas sexuales alternativas que en ella se representan. Si bien ninguno de los dos informes de esta cinta que resguarda el archivo recomienda que sea prohibida o mutilada, las sugerencias construidas en éstos apuntan hacia una tibia recomendación de exhibición restringida: la conexión entre sexo y religión que presenta la película de Corkidi “puede ser ofensiva para el pueblo mexicano” (Expediente 281“83”/5536: Informe de Supervisión, 11 de enero de 1983). Nuevamente, los argumentos sobre el arte intentan sobreponerse a aquellos de la moral y la religión, pero de forma distinta, ya que en la ecuación de clasificación se integra un nuevo elemento presente en *Deseos*:

> Esta cinta se ha mantenido “enlatada” desde 1978, en atención de haber adulterado y pervertido con pretensiones pseudos artísticas el argumento de la conocida novela de Agustín Yañez […] presenta escenas inconexas, supuestamente situadas en los albores de la Revolución Mexicana a la caída del Porfirismo, gentes diversas, prácticas extravagantes, ritos religiosos y de desesperación sexual […] Habida cuenta de que dicho filme incurre en numerosos desnudos y actos sexuales cargados de morbo, con el agravante de torcidas interpretaciones de la Revolución Mexicana y repetidas ofensas al catolicismo, sugiero que en caso de autorizarse, sea con la clasificación de exclusivamente para adultos en función de media noche. (Expediente 281“83”/5536, Informe de Supervisión, 11 de enero de 1983)

La “incorrecta” adaptación literaria de *Deseos* es uno de los argumentos que esgrime la supervisión cinematográfica al otorgar la clasificación del filme y señalar la posibilidad de su exhibición en salas de cine. En esta “fallida” versión fílmica de la novela de Yañez, la lectura de la supervisión deja ver que el tratamiento de la historia nacional y de la religión hegemónica -la católica- aún resultan puntos álgidos en la representación e interpretación cinematográficas a inicios de los ochenta. *Deseos* finalmente obtuvo clasificación C, fue proyectado en el restringido circuito de la Cineteca Nacional y después logró un estreno comercial, realizado el 10 de noviembre de 1983, en cinco salas de la capital, entre ellas el imperdible Cine Regis.

Deseos resultó un fracaso en taquilla, aunque fue nominada en 1984 tanto en la entrega de los Arieles como en la de las Diosas de Plata por su fotografía y ésta, realizada por el propio Corkidi, se hizo merecedora al segundo reconocimiento (*El Redondel*, 29 de julio de 1984, Segunda Sección, p. 4). Ello evidencia cierto cambio en las lecturas del contenido “problemático” de *Deseos*: al menos un sector de la crítica de cine, aquel conformado por los miembros de Pecime (organizadores de las Diosas de Plata desde 1963), consideró que este filme tenía valores estéticos meritorios por los cuales le fue otorgada la mencionada estatuilla. Así mismo, tanto *Las apariencias engañan* como *La Viuda Negra* confirmaron su calidad de obras artísticas desde la lectura privilegiada de la crítica especializada. Además de varias nominaciones en casi todas las categorías para ambas cintas en ambas premiaciones de 1984, la película de Hermosillo le valió a su propio director el Ariel por mejor adaptación cinematográfica y a Lucero Isaac el Ariel por mejor ambientación, mientras que la de Ripstein se hizo acreedora al Ariel por mejor actuación femenina, la Matea de Vega.

La Viuda Negra también ganó la Diosa de Plata a la mejor música, compuesta por Miguel Pous, y la actuación de Margarita Isabel en *Las apariencia engañan* se llevó la Diosa de Plata a la revelación femenina. De esta forma, y como sucedió en el periodo anterior, películas que fueron objeto de la censura oficial debido a los tópicos que trataron y a la manera en que lo hicieron se convirtieron años más tarde, según algunas voces, en muestra de lo mejor de la producción del cine nacional.

El reconocimiento de las cualidades artísticas de la mayoría de los casos del *corpus* para este periodo –la preeminencia del argumento del arte sobre aquel de la ley- supone un juicio estético que se sobrepone a la evaluación moral y permite la proyección comercial de varios filmes objetados, alguna vez, desde diversas interpretaciones. Pero, ¿qué sucede cuando las lecturas privilegiadas de la supervisión y la crítica cinematográficas no encuentran mérito alguno en películas que consideran mediocres, deficientes, de ínfima calidad y/o expresamente "malas"? Los juicios de valor negativos –peyorativos, incluso- sobre filmes que nada aportan a la esfera del cine en tanto arte son una constante en el siguiente periodo: constituyen el centro problemático del discurso de la censura oficial y suponen la mayoría de los argumentos vertidos en las discusiones de la prensa escrita. En un contexto de crisis política y económica en el cual la hegemonía priísta se desestructura por completo, las carencias o excesos, a todos niveles, de un cine transgresor de las convenciones fílmicas y morales hace resurgir un discurso autoritario que se opondrá ferozmente a la representación de la corrupción y la inmoralidad en todas sus acepciones.

4.3 REGRESIONES AL AUTORITARISMO (1983 – 1992)

> *Si nuestro trabajo* [*Crónica de un fraude*] *estuviera lleno de calumnias y adjetivos, pues por supuesto perdería credibilidad y perdería interés. Simplemente* […] *presento un punto de vista opuesto al del régimen y esto es suficiente para que haya una actitud excluyente e intolerante.*
> Carlos Mendoza [26]

> *Nuestro cine ha sufrido ya tantas contrariedades*
> *que si aún sigue moviendo una patita es más por inercia*
> *y no por haber recibido ayudas esenciales.*
> Paco Ignacio Taibo [27]

El sexenio de Miguel de la Madrid Hurtado (1982 – 1988), en su intento por aminorar los estragos de doce años de "populismo despilfarrador, irresponsable y prepotente" (Meyer, 1995: 28), se caracterizó por recortes presupuestales, campañas a favor de la austeridad y una cruzada moralizadora de las cuales no sólo fueron objeto la administración y gestión públicas, sino también la industria de cine. La "renovación moral" del sexenio de de la Madrid apela por recuperar

[26] Segoviano, Rogelio. "Lo que se censura es más llamativo: Ma. Victoria Llamas", en *Cine Mundial*, 28 de septiembre de 1990, p. 2.
[27] Taibo, Paco Ignacio. "Instituto de Cine", en El Universal y la Cultura de *El Universal*, 18 de febrero de 1988, p. 1.

valores centrales para la convivencia social –la honestidad, principalmente- y ciertamente supone un horizonte de lectura para el grupo de supervisores de la Dirección de Cinematografía.

La crisis económica que vivió el país afectó la producción cinematográfica y así, paulatinamente, el Estado perdió el papel central como realizador, distribuidor y exhibidor de películas que tuvo en los setenta, papel que las casas productoras y las cadenas de cines privadas comenzaron a ocupar durante los ochenta y noventa. De igual forma, el proyecto neoliberal que se comienza a implementar en México a partir de tales décadas, y que supone un adelgazamiento del Estado, desarticuló la industria fílmica a través de privatizaciones y liquidaciones. Tras la criticada sucesión presidencial de 1988 que impuso a Salinas de Gortari como penúltimo presidente del PRI, dicho partido inicia durante este periodo el paulatino proceso hacia la pérdida de su hegemonía incontestada no sólo en el terreno político.

Al finalizar la "segunda ola" de *desenlatamientos* en 1983, el discurso de la censura oficial adquiere un carácter combativo, incluso feroz, ante filmes cuya lectura privilegiada cataloga de inmorales y subversivos, carácter que se despliega en el número más alto de informes de supervisión realizados (y conservados) en cualquier otro periodo de este estudio: 104 informes en total, de los cuales 62 corresponden a cuatro películas –*Intrépidos punks*, *Masacre en el Río Tula*, *El secuestro de un policía* e *Intriga contra México*- supervisadas entre 1985 y 1987 y 42 a cinco filmes más –*La venganza de los punks*, nuevamente *Intriga contra México*, *Comando marino*, *El Fiscal de Hierro* y *Rojo amanecer*- clasificados entre 1988 y 1991. Así, durante este periodo se evidencia el carácter productivo de la censura de manera contundente.

De igual forma, las peticiones de censura con asiento en el argumento de la ley provienen mayoritariamente de la propia Dirección de Cinematografía, a diferencia de otros periodos donde actores externos, como sindicatos diversos, solicitaron de manera abierta la prohibición de películas y los críticos de cine pugnaron por ésta, implícitamente, mediante argumentos publicados en la prensa escrita. Durante este periodo la única excepción al origen de las exigencias de censura predominantemente al interior de la Dirección se encuentra en el caso de *Comando marino*, cuyo estreno en salas comerciales objetó la Secretaría de Marina.

En este sentido, la continua ocurrencia de resupervisiones para varios filmes del *corpus* apunta hacia repetidas negativas de la Dirección para otorgar autorizaciones de exhibición a cintas que consideró, por decir lo menos, inadecuadas e improcedentes. Como sucediera en otros periodos, los productores y distribuidores de tales películas, al menos de palabra, accedieron a modificarlas con base en las sugerencias de los distintos grupo de supervisores con la finalidad de embarcarse en el proceso de clasificación varias veces y así lograr, aunque tardío, la ansiada exhibición en salas. La inexplicable tardanza en tales procesos alimenta sospechas y acusaciones de efectivo *enlatamiento* oficial de películas y el hecho de que filmes como *El secuestro de un policía*, *La venganza de los punks* e *Intriga contra México*, presunta y largamente prohibidos, tengan un estreno comercial en 1991 da pie a la existencia de una nueva "ola" de *desenlatamientos*, la tercera, supuesta evidencia de las intenciones democráticas y de apertura del gobierno de Salinas de Gortari.

Frente a este despliegue contundente del discurso oficial de la censura cinematográfica, el escándalo mediático en este periodo está virtualmente ausente: sólo los casos de *El secuestro de un policía* y, principalmente, de *Rojo amanecer* en 1990 y 1991 suscitan guerras de declaraciones en diarios y éstas se concentran únicamente en la presunta censura de dichos filmes, no en las diversas interpretaciones que de ellos pueden construirse. El hecho de que no haya otros casos de escándalo puede apuntar hacia un efectivo alineamiento de la prensa escrita a las posturas institucionales sobre el devenir de la industria fílmica en México, ello dado a que la prensa no se erige, al menos en la mayoría de los casos revisados, como una plataforma para contender y debatir puntos de vista encontrados en términos de la interpretación de los filmes en este periodo o para criticar procederes oficiales relativos al cine. De igual forma, la beligerancia que los críticos de cine manifestaran en el periodo previo se aminora de manera considerable: en el entendido de que la mayoría de los filmes para este periodo son caracterizados como "obras menores" e incluso como producciones decididamente fallidas, no desatan el interés ni la polémica entre los distintos sectores de la crítica cinematográfica, como si sucediera con las películas del periodo anterior.

En términos de los temas fundamentales alrededor de los cuales se articulan los discursos de la censura y el escándalo, una vez más la representación "errada", "denigrante" o simplemente "falta de rigor" de instituciones diversas –el ejército, la marina, la policía y la sucesión presidencial- se hace presente; así mismo, la reconstrucción alternativa de pasajes de la historia oficial, el recuento ficticio de situaciones imaginadas e incluso la caracterización de grupos sociales "otros" –*punks* y narcotraficantes, principalmente- cuya extrañeza se exotiza en la representación cinematográfica, predomina en el debate. El argumento de que las cintas en este periodo distorsionan "la realidad mexicana" a todos niveles y, por lo tanto, confunden y malinforman a los espectadores se reitera una y otra vez desde la lectura privilegiada de la supervisión y de la crítica cinematográficas. De igual modo, las salvedades morales en la representación de la corrupción –principalmente policíaca y de otras instituciones que debieran velar por el cumplimiento de la ley, así como aquélla referida a ciertos actores y grupos sociales que no se apegan en su forma de vida a lo legal- aparece como argumento central y recurrente en tal lectura.

Así mismo, un nuevo tipo de cine aparece en el horizonte interpretativo de dicha lectura: aquél denominado como *hiperviolento*, el cual es blanco de argumentos que caracterizan su representación explícita de la violencia, el ejercicio sexual, la desnudez y el consumo y tráfico de drogas como una influencia a todas luces perniciosa para cualquier público. Los juicios estéticos sobre el cine *hiperviolento* se empalman con los morales y las películas dentro de esta corriente se entienden como doblemente "malas": tanto la postura valorativa de la que parten como los recursos narrativos y la estética que emplean suponen transgresiones de la moral y el arte desde la perspectiva de supervisores y críticos de cine. En suma, la verosimilitud en la creación fílmica, la corrección política, histórica y moral de las películas y el poder del cine en tanto formador de consciencias y hábitos continúan siendo elementos torales de la interpretación fílmica, elementos a través de los cuales se justifica la necesidad de retomar el control férreo de la mirada a través de la censura oficial.

Finalmente, el último aliento legal de ésta se desvanece con la publicación de la Ley Federal de Cinematografía, a finales de 1992. Este ordenamiento jurídico deroga los artículos que durante décadas facultaron,

legitimaron e incluso promovieron los distintos tipos de implementación de la censura oficial en materia fílmica y ciertamente transforma el tono y contenido de los informes de supervisión durante el último periodo del presente estudio que se desarrolla en el Capítulo 5.

4.3.1 UNOS BUENOS, OTROS MALOS: NARCOS, PUNKS Y POLICÍAS CONTRA LA CORRECCIÓN MORAL E HISTÓRICA

El "cine de la descuartización" (García y Coria, 1997: 67) se desarrolló desde los años setenta y culminó a mediados de los noventa. El género quintaesencial de este tipo de cine, una especie de *thriller* policial, se estructura a través de tramas en las cuales se narra la lucha sin cuartel entre grupos que se pretenden antagónicos: polícias, judiciales y guardianes del orden por un lado, contra todo tipo de malhechores por el otro. De producción privada, el cine *hiperviolento*, cuya estética cercana a lo *gore* emplea diálogos inundados de "palabrotas", a veces retoma casos reales de nota roja y otros sucesos cubiertos por la prensa escrita y aprovecha la notoriedad de los mismos para buscar el interés de los espectadores. Así mismo, dicho cine transita entre la denuncia no deliberada de los abusos del poder y la abierta explotación del morbo que producen las escenas explícitas de violencia, sexo y desnudez y, en muchas ocasiones, el consumo de estupefacientes. En palabras de Gustavo García y José Felipe Coria:

> La industria, que veía cómo se alejaba su público cautivo por exceso de charros montaperros, melodramas fronterizos y sexy-comedias soporíferas, optó por un cine que expresaba mediante sus denuncias inconcientes lo oculto tras la nota policíaca: las entrañas de los conflictos sociales urbanos y la inseguridad desatada por toda clase de criminales, policías incluidos. (García y Coria, 1997: 66)

Una de las cintas emblemáticas de este cine *hiperviolento* es *Masacre en el Río Tula*. Desde que la Dirección de Cinematografía recibió el primer tratamiento del guión, a cargo de Jorge Manrique, Ismael Rodríguez e Ismael Rodríguez Jr., consideró que era una apuesta problemática que debía realizarse, si es que eso era posible, de manera precavida, por lo que solicita a la producción "se cuide de que se pueda identificar cualquier tipo de corporación oficial o privada, además de suavizar en la medida de lo posible el uso del lenguaje procaz" (Expediente 281"85"/5879: Carta de Paul Ortiz Urquidi, Subdirector de Autorizaciones la Dirección de Cinematografía, dirigida a Películas Rodríguez, 13 de enero de 1985). Así mismo, la censura previa, a

través de la evaluación del guión de la cinta, estipula que el proyecto debiera cancelarse ya que contraviene el Artículo 71, Fracciones III y IV, del Reglamento Cinematográfico: en el guión se injuria a las autoridades del país, "se proponen expresiones obscenas y notoriamente indecorosas", además de que "el contexto político, económico y social está desvirtuado" (Expediente 281"85"/5879: Dictamen del guión de "Masacre en el Río Tula", 8 de enero de 1985). El apego a la ley y la fidelidad a "lo real", aunque sin referencias demasiado obvias a las instituciones del país, se presentan de esta forma como dos elementos que la supervisión cinematográfica utiliza para justificar su argumento de prohibir un proyecto fílmico en que éstos se encuentran ausentes.

Tras las recomendaciones de la censura previa, *Masacre en el Río Tula* –filme de Ismael Rodríguez Jr. que narra la trágica historia del taxista Víctor (Cuitláhuac Rodríguez de *Mi niño Tizoc*) quien se ve involucrado con unos narcotraficantes sudamericanos liderados por El Man (Hugo Stiglitz) y perseguidos por Pancho (Narciso Busquets), un judicial psicópata, y sus secuaces- llegó por primera vez a la Dirección de Cinematografía en mayo de 1985 y causó una muy mala impresión entre el grupo de supervisores. Vulgar, desagradable, baja, deleznable, escandalosamente denigrante, grotesca, escatológica, reprochable, crudamente realista, sangrienta, oportunista, indiscutiblemente lépera, amañada, dañina: la primera supervisión de *Masacre en el Río Tula*, "una imagen aterradora de México" (Expediente 281"85"/5879: Informe de Supervisión, 27 de mayo de 1985), se centra en adjetivar de manera negativa las imágenes y sonidos del filme y en señalar que resulta un retrato especialmente inadecuado, en todo posible sentido, de la policía judicial y otras instituciones (como el ejército, el gobierno federal e incluso, por extensión, el propio Ejecutivo).

Esta película de Rodríguez Jr., "una obra de ínfima calidad que es la peor mezcla del cine de ficheras, de albures y de nota roja", representa una faceta oscura de la impartición de justicia en México, centrada en "el abuso de palabras altisonantes, dobles sentidos, balaceras, desnudos femeninos" y la presencia de "violaciones, asesinatos, tortura, robo, corrupción policíaca, prostitución, alcoholismo y tráfico de drogas" a lo largo de la trama (Expediente 281"85"/5879: Informe de Supervisión, 28 de mayo de 1985). A partir de la enumeración de las faltas morales y estéticas en que la película incurre, algunos supervisores

concluyen que *Masacre en el Río Tula* no esclarece al público en relación a los temas que aborda, sino que "ayuda a crear confusión y sentimientos contrarios al buen gusto" debido a la "excesiva obviedad en la saña de violencia desmedida" y a que exhibe "la clara complicidad de las corruptas autoridades con la mafia organizada" (Expediente 281"85"/5879: Informe de Supervisión, 28 de mayo de 1985). Nuevamente la corrección artística y moral, unidas al exhorto de corrección política, aparecen ligadas en los argumentos de la censura oficial.

La corrupción moral que se le atribuye a la cinta yace también en que ésta equipara a los guardianes de la ley con sus infractores: la distinción entre policías y malhechores se desdibuja, lo cual, desde el punto de vista del grupo de supervisores, implicaría una mala influencia para los espectadores en caso de ser permitida su exhibición comercial. Policías y criminales son violentos, ambos responden a intereses mezquinos como móvil de sus actos, ambos son infractores de la ley. Así mismo, las alusiones en *Masacre en el Río Tula* "al asesinato de un conocido periodista" -Manuel Buendía, ocurrido el 30 de mayo de 1984- se mencionan tangencialmente en algunos informes como centro problemático de la cinta. La mayoría de los informes existentes en archivo apuntan hacia su prohibición dados ciertos factores:

> Se trata de una de las cintas más asquerosas y morbosas que me ha tocado la mala suerte de ver. A parte de eso, es una cinta que presenta a la policía mexicana como una serie de gángsters sádicos y corruptos a más no poder. No entiendo cómo se autorizó este guión ya que me parece un perfecto ejemplo del tipo de cintas que no deben ser autorizadas desde el punto de vista de la ley […] En primer lugar, la cinta puede prohibirse por mostrar la corrupción de los policías [y porque su] violencia es amarillista, morbosa y enferma. No hay razón alguna para ver a Pancho acariciando las tripas de su víctima y sacándole la droga. Estas escenas son excesivas y asquerosas y digno motivo para prohibir la cinta. (Expediente 281"85"/5879, Informe de Supervisión: 27 de mayo de 1985)

El "malestar físico" –la náusea, principalmente- a que se refieren algunos supervisores mientras observaban la cinta da cuenta de sus reacciones ante las escenas violentas que describen. Pero también hay referencias a un malestar moral: ya que *Masacre en el Río Tula* no documenta fehacientemente los hechos reales, recientes en aquél entonces, en los que se inspira –el hallazgo de 12 cuerpos, que después se supo eran asaltabancos y presuntos narcotraficantes colombianos, en el estado de Hidalgo en enero de 1981- este filme, a ojos del grupo de supervisores, utiliza los bárbaros rastros de la violencia para lucrar con la curiosidad del público y se convierte en una muy mala, estética y moralmente hablando, película: realizada con "información bastante

distorsionada", *Masacre en el Río Tula* "no aporta nada" y resulta "una recreación morbosa que se complace en mostrar los aspectos más denigrantes del ser humano, todo presentado con mal gusto, incluso en los mínimos detalles" (Expediente 281"85"/5879: Informe de Supervisión, 28 de mayo de 1985).

Desde la lectura privilegiada de la supervisión, los realizadores de este filme distorsionan, confunden y malinforman a los espectadores en su entendimiento errado de la libre posibilidad de creación: "el guión es una 'revoltura' de hechos sucedidos en la vida real", evalúa un supervisor, lo cual se explica dada la falta de "talento e ideología del escritor"; así mismo, dicho supervisor estipula que es "una desgracia que la libertad de expresión se haga realidad en esta nauseabunda película" (Expediente 281"85"/5879: Informe de Supervisión, 28 de mayo de 1985). El arbitrio de la imaginación que los guionistas de *Masacre en el Río Tula* despliegan transgrede así el prurito de la reconstrucción histórica fidedigna, mientras que la estética de nota roja presente en el filme, al estilo de la popular revista *Alarma!*, transgrede las convenciones perceptuales y morales del público. Por ello, el compromiso con el arte, con la realidad e incluso con la verdad, está ausente en *Masacre en el Río Tula*: en esta película no existen valores artísticos debido a que levanta sentimientos contrarios al "buen gusto" y, por extensión, a lo "moralmente correcto", sólo para generar entradas en taquilla. Apelar a altos valores morales, aunque fuera de palabra, a curvar la conducta errada hacia aquélla considerada como correcta, era moneda corriente en el sexenio de la "moralización" y ciertamente matizaba la lectura de películas realizada por el grupo de supervisores:

> La comunicación oficial se esfuerza en destacar nuestros más elevados valores a través de todos los medios de información. Recientemente (el 17 de mayo del año en curso), el presidente de la Madrid instó al país a 'mantenerse unido en torno a los valores fundamentales de la patria' […] Palabras vertidas por la más alta autoridad de la nación, pero que los Trujillos (*Ratas de la Ciudad*), los Gurrola (*Escuadrón de la Muerte*) y los Rodríguez (*Masacre en el Río Tula*) no están dispuestos a interpretar y, por el contrario, de acuerdo a sus mensajes, nuestro pueblo habrá de resignarse a que la generación de niños asesinos se desarrolle para tomar la justicia por propia mano y hacerla desaparecer en el Río Tula. Con base en el espíritu de la ley, acorde al pensamiento presidencial, se sugiere no autorizar. (Expediente 281"85"/5879: Informe de Supervisión, 27 de mayo de 1985)

A pesar de las voces que apelan por prohibir la exhibición comercial de *Masacre en el Río Tula* se recomienda a los realizadores retiren ciertas escenas del filme con el objetivo de obtener un estreno, aunque limitado, en las llamadas "funciones de media noche"; de igual forma se sugiere que, de obtener

finalmente la clasificación, “no se permita la entrada a ningún extranjero y de ninguna manera se permita su exhibición fuera de la República Mexicana” (Expediente 281“85”/5879: Informe de Supervisión, 29 de mayo de 1985). Dado el estatus del cine en tanto representación de la nación, esta cinta de Rodríguez Jr. es una vergüenza que sólo puede ver el público mexicano con criterio (sólo los adultos, “correctamente” informados, con la capacidad de distinguir entre realidad y ficción, entre bien y mal); en este sentido, permitir que la película salga de la República o sea vista por espectadores de otras latitudes o por un público considerado como “inmaduro” supone dar una mala imagen del país, ya que *Masacre en el Río Tula* no sólo denigra a la policía y a los judiciales en su conjunto sino, por extensión, a todo México: “no tenemos por qué enseñar nuestras lacras”, ya que “la ropa sucia se lava en casa” (Expediente 281“85”/5879: Informe de Supervisión, 28 de mayo de 1985).

Sin embargo, la cinta de Rodríguez Jr. recibe un primer permiso oficial para su estreno (Expediente 281“85”/5879: Autorización para Exhibición Comercial no. 01897-C, 10 de agosto de 1985): a pesar de que de los veinte informes de supervisión elaborados 12 piden su censura y 8 sugieren su exhibición sólo para adultos y en horario restringido, ya que Películas Rodríguez se compromete a eliminar de *Masacre en el Río Tula* las escenas más transgresoras a la luz de la lectura de la Dirección, ésta accede a darle luz verde. Como parte del cumplimiento de tales compromisos, el 6 de septiembre de 1985 Películas Rodríguez envía una carta a Fernando Macotela, Director de Cinematografía, en la que estipula que ya ha realizado todos los cortes sugeridos por la supervisión cinematográfica a *Masacre en el Río Tula* –sobre todo las escenas de vísceras- y que las copias están listas para presentarse en salas de cine.

Tras el difícil proceso de supervisión de *Masacre en el Río Tula* la cinta fue permitida como un discurso “soportable” dados los cortes realizados, pero su estreno comercial sufrió un revés que nadie imaginaba: el terremoto que sacudió la Ciudad de México el 19 de septiembre de 1985. Lo que sucedió con la programación en salas de esta película es poco claro: la devastación que ocasionó el sismo afectó gravemente a infinidad de cines que fueron reducidos a escombros, como el mítico Cine Regis, o que quedaron dañados –el Alex Phillips, el Sara García y el Cine Chapultepec, entre incontables otros (*El*

Universal, 26 de septiembre de 1985, Sección B, p.1)- además de que toda función de cine, teatro y otros espectáculos masivos, por razones de seguridad, fue suspendida durante más de un mes. A pesar de ello, no se descarta el hecho de que aprovechando el saldo de confusión y catástrofe del terremoto la cinta haya sido efectivamente *enlatada* por las autoridades, aunque contaba ya con una autorización oficial de exhibición. De esta forma, el estreno comercial de *Masacre en el Río Tula* sufrió un largo *impasse* que, efectivamente, podría apuntar hacia su censura a manos de actores estatales: la opera prima de Rodríguez Jr. tuvo que esperar 10 años para ser exhibida, aunque de manera restringida, en salas comerciales mexicanas.

La postura pública de Macotela sobre la necesidad de mejorar la calidad de las producciones mexicanas es leída por el sector más conservador de la crítica cinematográfica como un signo de que la censura oficial aún tiene la legitimidad y los medios requeridos para implementarse:

> Muy alabada ha sido la declaración de Fernando Macotela de hacer un nuevo cine mexicano sin majaderías ni morbosidades. El lenguaje utilizado sobre todo en algunos filmes es verdaderamente soez y lo que en un principio causó gracia al público, a tanto repetirlo ha llegado a provocar nausea. Que todos los léperos y violentos sean desterrados para el bien de la decencia de nuestro cine. ("El cine actual", en *El Redondel*, 22 de septiembre de 1985, Segunda Sección, p. 2)

Otra película que se inserta en la lógica del cine *hiperviolento*, de la guerra entre malhechores y guardianes del orden, es *Intrépidos punks*. En un contexto de producción fílmica en que la explotación constante y desmedida de ciertos elementos -la desnudez, el ejercicio sexual y el consumo de drogas, además de la violencia- pone en guardia a los supervisores, el filme dirigido por Francisco Guerrero evidencia que "las realizaciones de este tipo ya están llegando demasiado lejos" y que ello se debe a que "no se han tomado medidas adecuadas para evitar esta basura que continúa inundando las salas de cine" (Expediente 281"87"/6224: Informe de Supervisión, 17 de febrero de 1987). Varias voces al interior de la Dirección apuntan hacia el peligro de estrenar una cinta como ésta ya que supondrá un antecedente que dará pie a posibles secuelas, un peligroso precedente para otras cintas que exploren los temas que *Intrépidos punks* trata. Así, la mano dura de la censura oficial se invoca como forma de contener las representaciones de la corrupción y la inmoralidad y de evitar que su influencia claramente dañina pueda afectar no sólo a los espectadores sino también a los propios cineastas.

En los informes de supervisión sobre este filme -las tropelías de una banda de *punks*, al frente de la cual se encuentran Tarzán (El Fantasma, popular luchador) y Araña (Rosita Bouchot) y a quienes el judicial Marco (Juan Valentín) persigue de manera incansable para ponerles un hasta aquí definitivo- se hace referencia a la presencia reiterada del desnudo femenino y de las escenas de sexo como estrategia para causar morbo entre el público y recuperar la inversión realizada, escenas frente a las cuales se esgrime el argumento de la ley para justificar la prohibición de la cinta, argumento bajo el que yace un profundo desagrado moral. Dado que en *Intrépidos punks* las secuencias de desnudos aparecen "sin el menor sentido" y a que la violencia es rampante y repetitiva, esta película supone una representación tergiversada de la realidad porque, además, "los que encarnan la maldad y la injusticia no son peores que las supuestas autoridades que aparecen en pantalla" (Expediente 281"87"/6224: Informe de Supervisión, 2 de junio de 1987).

De esta forma, las salvedades que encuentra el grupo de supervisores para otorgarle a *Intrépidos punks* el permiso oficial de exhibición se articulan en torno a la frecuencia e intensidad de escenas explícitas cuyo contenido es sexual y violento. Las constantes orgías, violaciones, golpizas, asesinatos, persecuciones y fiestas retacadas de "sexo, drogas y *rock 'n roll*" en que participan tanto los representantes del orden como los *punks* del título dan por resultado calificativos como repulsiva, truculenta, efectista, sensacionalista, deformante, nociva y deleznable. El retrato transgresor de esta tribu urbana y de su supuesta contraparte –los guardianes del orden- que hace el filme de Guerrero la encadena a la esfera de la ilegalidad y, por añadidura, a aquella de lo inmoral y antisocial desde la lectura privilegiada de los y las supervisores. La representación errada de un grupo de rebeldes, sin aparente causa, al que se equiparan quienes tienen la misión de combatirlos no puede ser más que una mala influencia para el público: *Intrépidos punks* es "un documento de falso mensaje social" que en realidad supone la "promoción y apología de los vicios en todo sentido" (Expediente 281"87"/6224: Informe de Supervisión, 2 de junio de 1987), lo que conlleva el riesgo de la imitación en audiencias inmaduras que se construye como un verdadero peligro.

Sin embargo, tal representación de los *punks* genera discusiones entre el grupo de supervisores referidas a cuán cerca o lejos de la realidad mexicana

está el retrato que de ellos pinta el director Guerrero. ¿Son un grupo de maleantes o simples pandilleros? ¿Son sencillamente jóvenes de barriada que carecen de oportunidades? El filme, ¿emula más bien los avatares de los (supuestos) *punks* en las *óperas rock* de factura anglosajona, como aquéllos representados en las célebres *Pink Floyd, The Wall* (Alan Parker, Reino Unido, 1982), *Quadrophenia* (Franc Roddam, Reino Unido, 1979), *Tommy* (Ken Russell, Reino Unido, 1975) o *El show de terror de Rocky* (*The Rocky Horror Picture Show*, Jim Sharman, Reino Unido/Estados Unidos, 1975)? ¿Se trata de una versión mexicana inspirada en las taquilleras cintas estadounidenses de Walter Hill sobre violencia juvenil, desmanes, motocicletas y venganza como *Calles de fuego* (*Streets of Fire*, 1984) o *Los Guerreros* (*The Warriors*, 1979)?

Así, en algunas lecturas privilegiadas pareciera que el filme denigra a los propios *punks* y que su moraleja normativa está centrada en que éstos son elementos dañinos para la sociedad y debieran de ser eliminados, moraleja que también apunta hacia las razones para prohibir la película o, en el peor de los casos, restringir su exhibición comercial. La representación errada o imprecisa de una realidad social, como ya se ha mencionado, sigue siendo causal de censura como ocurriera en el periodo anterior:

> Habría que recordar que los punks, por lo menos los de esta ciudad, son un grupo de marginados que han tratado de sobrevivir de alguna manera ya que el Estado se encuentra incapacitado para cubrir sus necesidades. Estos punks aquí presentados reflejan más bien a los punks americanos que aparecen cantando en algún espectáculo. El por qué de su violencia jamás tiene un antecedente y los actos que realizan son con plena lujuria –morbosidad y lesión cerebral del productor y director- […] hay que matar a cualquier joven que parezca punk. Ese es el mensaje. (Expediente 281“87”/6224: Informe de Supervisión, 17 de febrero de 1987)

La mala calidad de la realización y de las actuaciones en *Intrépidos punks* también es un poderoso argumento para sugerir su censura. A medio camino entre el juicio estético y el moral, la adjetivación de las protagonistas de este filme da cuenta del indisociable vínculo entre fealdad y corrupción moral, por un lado, y entre falsedad y mala factura, argumento que se adereza con tonos clasistas: “miserables vedetrices [sic] son las estrellas de esta película: senos falsos, caras desfiguradas por la cirugía plástica realizada por carpinteros, nalgas protuberantes rellenas de siliconas inundan la pantalla” (Expediente 281“87”/6224: Informe de Supervisión, 17 de febrero de 1987), evaluación que se apoya al citar los artículos de la Ley y del Reglamento de Cinematografía

entonces vigente que esta cinta transgrede en la lectura privilegiada del grupo de supervisores.

De igual forma, uno de los argumentos torales en la interpretación de la supervisión cinematográfica para prohibir *Intrépidos punks* -en la misma tónica de las salvedades argüidas a *Masacre en el Río Tula*- se construye alrededor de una falsa representación de la policía y, por extensión, de las instituciones mexicanas y del país en su conjunto: la película "presenta una imagen de México que no existe" (Expediente 281"87"/6224: Informe de Supervisión, 20 de febrero de 1987). Así, la presunta inmoralidad de la corporación policíaca y la impunidad y arbitrariedad con que se manejan sus elementos en este filme de Guerrero son razones de peso para no permitir que la cinta sea estrenada comercialmente y para sugerir que no sea exportada bajo ningún concepto.

Aunque *Intrépidos punks* se filmó en 1980, los primeros registros de su paso por la Dirección de Cinematografía están fechados en 1987, año en que se presentó la cinta para solicitar formalmente el inicio de su proceso de supervisión (Expediente 281"87"/6224: Carta de Ricardo Trujillo, Gerente de Planeación de Películas Nacionales, dirigida a la Dirección de Cinematografía, 13 de febrero de 1987). Los documentos en el expediente del filme no apunta hacia las razones por las cuales *Intrépidos punks* esperó siete años para ser clasificada o a si se presentó a la Dirección anteriormente. De los diez informes existentes para *Intrépidos punks*, la mitad sugiere clasificación C, mientras que la otra mitad se pronuncia por la prohibición irrevocable de la cinta y las fechas de éstos –febrero y junio de 1987- indican que el filme fue supervisado, al menos, dos veces. Tal como sucedió con *Masacre en el Río Tula*, la condición para exhibir comercialmente *Intrépidos punks* fue realizar varios cortes sugeridos por la Dirección, los cuales, a pesar de haber sido hechos tras la primera supervisión de febrero de 1987, no suavizaron las imágenes del filme como para permitir su proyección en salas, a juicio de algunos supervisores:

> A pesar de los cortes que se efectuaron en algunas secuencias (se aminoraron las descripciones largas de la orgía entre tres funcionarios de un penal y unas prostitutas, también se operó cortes en la orgía de los pandilleros en la guarida), el deplorable contenido sigue siendo el mismo y nada garantiza que en su exhibición comercial no integrarán las escenas sustraídas. Por eso considero pertinente se prohíba su exhibición comercial. (Expediente 281"87"/6224, Informe de Supervisión: 2 de junio de 1987)

La costumbre de algunas casas productoras según la cual los cortes sugeridos a sus filmes muchas veces sólo se realizaban en los rollos que se presentaba a la Dirección, sin que ello significara que efectivamente se hicieran a las copias destinadas para salas de cine, se evidencia en casos como el de *Intrépidos punks*. La sospecha entre los supervisores de que dicha práctica para lograr el permiso de exhibición era muy común y de que algunos productores y distribuidores simulaban cumplir con las sugerencias de la Dirección se ejemplifica en este testimonio:

> […] al haber realizado los cambios pertinentes solicitados por esta Dirección, la película obtiene una clasificación de "sólo para adultos". Aunque en mi opinión muy particular, dudo mucho que estos productores presenten [en salas] la versión con cortes. Habría que estar pendiente de este penoso estreno. (Expediente 281"87"/6224: Informe de Supervisión, 2 de junio de 1987)

La negativa, en los hechos, de mutilar una cinta no se hacía bajo el argumento de cuidar la integridad estética de una obra, sino en función de que el proceso para eliminar de todos los rollos las escenas que la supervisión consideraba inadecuadas suponía una importante inversión de tiempo y dinero que algunos productores no estaban dispuestos a realizar, o para la cual no contaban con suficientes recursos.

Finalmente, la Dirección accedió a expedir el permiso oficial para exhibir *Intrépidos punks* en salas comerciales (Expediente 281"87"/6224: Autorización para Exhibición Comercial no. 03845-C, 4 de junio de 1987). Los argumentos para la clasificación C establecen que dada la temática de la película y su tratamiento es necesario restringir el espectro de audiencia que tendrá:

> Es una película que tiene tres intereses fundamentales: tener un alto discurso violento, violencia de carácter cruel; motivar el morbo sexual mediante la presentación de escenas sexuales y del cuerpo femenino desnudo; y criticar de una manera aguda a ciertas formas de vivencia que tiene la juventud marginada […] Considero que debe ser clasificado: sólo adultos. (Expediente 281"87"/6224: Informe de Supervisión, 20 de febrero de 1987)

Así, el 25 de febrero de 1988, ocho años después de realizada y transcurridos ocho meses desde la luz verde otorgada por la Dirección, *Intrépidos punks* se estrena en una infinidad de cines -el Savoy, el Marilyn Monroe, el Mitla, el Nezahualcóyotl, el Soledad, el Tulyehualco, entre otros- justo el mismo día en que se transmitió por televisión el final de *Quinceañera*, una exitosa telenovela de Televisa producida por Carla Estrada y protagonizada por la cantante Thalía

y Adela Noriega, el opuesto polar del mundo que describe la película de Guerrero.

Precedida por una nutrida campaña de publicidad en diarios, dicha cinta centró su promoción en el tema musical de la película, la canción "Intrépidos punks" –"¡siempre buscan acción!"- a cargo de Three souls in my mind (ya sin Alex Lora al frente del grupo), y en lo audaz de sus escenas: "¡Viven una orgía perpetua de violencia, sexo y muerte!", declara un cartel del filme (*El Universal*, 21 de febrero de 1988, Cartelera, p. 2). Mientras que algunos actores sociales apuntan hacia el hecho que la música en español creada por jóvenes es "censurada, saboteada y combatida por las buenas consciencias públicas y privadas" al tiempo que se fomenta "la invasión de grupos mediocres comercializados a extremos insultantes" (Muñoz, Luis. "Censurado el rock en español", en *El Universal*, 25 de febrero de 1988, Sección cultural, p. 3), *Intrépidos punks* permanece en cartelera tres semanas.

La recepción del este filme de Guerrero por parte de la crítica de cine fue tibia y no generó mayores polémicas debido a que ésta leyó *Intrépidos punks* como una realización que no merecía mayores comentarios, salvo aquéllos referidos a su deficiente calidad en todo sentido:

> Una banda de punks siembra el terror en un tranquilo lugar. Se drogan, hacen el amor, violan, aterrorizan a la gente decente. Un héroe salido de la comedia ranchera los pone en su lugar. La película parece producida e inspirada en Provida y secuaces. (Pérez Turrent, Tomás. "Aportación del cine mexicano: ¡una de punks!", en *El Universal*, 28 de febrero de 1988, Sección Espectáculos, p. 1)

En efecto: la moraleja normativa de la película –el hecho de que los *punks* malhechores terminen muertos o en la cárcel gracias a la perseverante y decidida intervención del judicial Marco- supone un elemento que normaliza, si bien de manera narrativa, las transgresiones que implica el filme. En este sentido, *Intrépidos punks* no resulta una subversión de la moral y el orden, dado que el final de la cinta hace triunfar al carácter normalizador de la ley, a pesar de que ninguno de sus representantes, el judicial Marco sobre todo, pareciera respetarla o hacerla cumplir en la película.

En el mismo tenor excesivo y violento de *Intrépidos punks*, *La venganza de los punks* de Damián Acosta fue otra cinta que tuvo un proceso de clasificación largo y accidentado: fue supervisada tres veces, a lo largo de tres años, para obtener finalmente el permiso oficial de exhibición. A pesar de haber

sido realizado en 1987, el filme de Acosta ingresó a la Dirección de Cinematografía por primera vez el 27 de julio de 1988 y tuvo que esperar casi tres años para su tardío estreno en salas mexicanas. En cada ocasión que los distribuidores y productores de *La venganza de los punks* presentaron la película a la Dirección aparecieron voces que se negaron a autorizarla de manera enfática; así mismo, las constantes sugerencias del grupo de supervisores sobre una multitud de cortes en el filme obligaron a sus productores a reeditarlo al menos dos veces. Este ir y venir de versiones de *La venganza de los punks* arroja un total de 25 informes entre la supervisión original y las sucesivas resupervisiones, el número más alto de informes para cualquier película del *corpus*.

En este "nefasto bodrio", trasnochada secuela de *Intrépidos punks*, se narra la historia del policía judicial Marco (papel interpretado otra vez por Juan Valentín) quien retoma su persecución de la temida y estrafalaria banda de *punks* de la primera película. Al inicio del filme, la banda -aún liderada por Tarzán y su nueva amante Pantera (El Fantasma, de nuevo, y Olga Ríos)- viola y asesina a Amanda (Luz María Jerez), la esposa de Marco, y a la hija de ambos en plena fiesta de XV años de esta última (además de matar a todos los asistentes a la fiesta), una terrible venganza de Tarzán contra Marco ya que éste lo había aprehendido y encarcelado en la cinta anterior. Marco renuncia a la corporación y se dedica a cazar a cada uno de los *punks* para torturarlos y matarlos en formas cada vez más crueles y sofisticadas: empalamiento, utilización de serpientes y arañas ponzoñosas, abrasión química… *La venganza de los punks* recibió en su primera supervisión varios calificativos: desde enfermiza, desagradable, esquizoide y exagerada hasta gratuita, mediocre, lenta, repetitiva y aburrida.

En razón de que ocho de los diez informes de supervisión existentes para 1988 establecen la total imposibilidad de "aligerar" el contenido de *La venganza de los punks* a través de cortes, la decisión de prohibirla fue casi unánime. La supervisión cinematográfica concluye que "la infinita bestialidad del producto no admite paliativos: de principio a final se trata de un veneno especialmente pernicioso, denigrante y tendencioso. Con base en el artículo 71 de la Ley, no ha de autorizarse la película" (Expediente 281"89"/6515: Informe de Supervisión, 1 de agosto de 1988). Dado este dictamen adverso, la Dirección envía una misiva

a la distribuidora de *La venganza de los punks* en la que se estipula que, tal como está estructurada la película y bajo la normatividad vigente, "no es procedente autorizar [su] exhibición pública" (Expediente 281"89"/6515: Oficio de Fernando Macotela, Director de Cinematografía, dirigido a Películas Nacionales, 6 de septiembre de 1988).

Además de que es una "pésima película malactuada" que "hace apología de las drogas, del alcohol y del culto al diablo" (Expediente 281"89"/6515: Informe de Supervisión, 1 de agosto de 1988) y que encumbra a la venganza como forma tergiversada de justicia, la representación errada de lo real una vez más equivale a un discurso inadmisible desde la lectura de los y las supervisores, quienes refieren el argumento de la ley -al igual que el de la verosimilitud- como justificaciones de la censura oficial de *La venganza de los punks*:

> En imágenes y el palabras, la cinta infringe los artículos 69 en general y el 71 y 72 en particular (por lo que respecta a ataques a la moral y promoción o apología de delitos o vicios) según el Reglamento de la Ley de la Industria Cinematográfica. La venganza y la saña delirantes y la marginalidad legal hacen las veces de pasillos para el argumento. Y habrá quien evoque "la realidad" como un espacio aún más terrible que la película. Cierto. Pero quienes con ello pretendan fundamentarse habrían de estar presentando documentales y no ficción […] su parcial forma de mirar y recrear la realidad es hasta peligrosa puesto que acusa y responsabiliza a las bandas de punks de la violencia social y pide eximir de responsabilidades a policías y políticos. [Los realizadores] tendrían que cancelar sus enunciados políticos-morales y disminuir considerablemente el contenido y sentido de la violencia y los vicios expuestos en el documento. Lo anterior me resulta insensato, ¿qué quedaría? No recomiendo la autorización de la película. (Expediente 281"89"/6515: Informe de Supervisión, 2 de agosto de 1988)

Frente a estas críticas y casi un año después, Eco Films, productora de *La venganza de los punks*, se embarca de nueva cuenta en las diligencias burocráticas para obtener la autorización del filme. La empresa lleva a la Dirección una edición de la película en que se omiten ciertas escenas, se incluyen otras (presuntamente a pedido expreso de la propia Dirección) y espera así una resolución favorable. Empero, la lectura de la mayoría de los supervisores establece las mismas objeciones a la renovada versión de *La venganza de los punks* que a la versión anterior: si bien se "aligeraron" algunas secuencias, "la violencia, el sadismo, la escatología, la apología del vicio y del crimen permanecen, pues el filme no trata de otra cosa", por lo que la cinta "es la misma del año pasado y sugiero no se autorice su exhibición" (Expediente 281"89"/6515: Informe de Resupervisión, 10 de julio de 1989). Así, los cortes

realizados a *La venganza de los punks* no pudieron mejorar su propuesta audio visual, dado que la representación de maleantes y policías desplegada en el filme es irreformable en términos, principalmente, morales.

La nueva versión de la cinta de Acosta detona el debate entre el grupo de supervisores: aunque *La venganza de los punks* conserva todavía el mismo tono transgresor que le valió la primera prohibición, el hecho de que el ajuste de cuentas del protagonista ahora sea un producto de "sueños asesinos, paranoides, esquizofrénicos y psicóticos llenos de sangre" podría darle la posibilidad de un estreno comercial desde varias lecturas (Expediente 281"89"/6515: Informe de Resupervisión, 26 de julio de 1989). En efecto: Eco Films integró al segundo corte del filme una escena final en que Marco despierta de un muy mal sueño y descubre que su esposa está junto a él en la cama y que es el día de la fiesta de su hija, por lo cual ninguno de los asesinatos ha ocurrido en realidad. A pesar de la nueva conclusión de *La venganza de los punks* -que hace las veces de moraleja normativa integral al borrar, aunque sea mediante una argucia narrativa, tanto los crímenes de los *punks* como los de Marco contra ellos- la película de Acosta aún puede "suavizarse" más de acuerdo a estas opiniones si efectivamente va a estrenarse en salas comerciales:

> El final de que todo sea un sueño fue impuesto por nuestra Dirección para quitar el problema de que Marco se tomara justicia en mano propia impunemente. Hay algunas escenas que se podrían aligerar un poco más [aunque] me parece poco el impacto de la violencia por estar tan mal hecha. (Expediente 281"89"/6515: Informe de Resupervisión, 10 de julio de 1989).

> [*La venganza de los punks*] en el más tremendista espíritu de nota roja pretende reseñar la sociopatía de un puñado de maleantes que se pretenden "punks" […] estos trogloditas palidecen ante la venganza demencial de un ex policía que no repara en medios para exterminarlos […] sugiero que se atenúe la crueldad de contenidos en los rollos 4 y 5. Su argumento sórdido y amarillista no es motivo suficiente para alegar su prohibición. Clasificación C. (Expediente 281"89"/6515: Informe de Resupervisión, 10 de julio de 1989).

Ya que en la segunda versión de la película "los punks no son presentados como atractivos y además no salen impunes" (Expediente 281"89"/6515: Informe de Resupervisión, 10 de julio de 1989), otra supervisora recomienda que *La venganza de los punks* sea autorizada sólo para adultos: esta edición de la película, a partir de su interpretación, permite que los espectadores comprendan las consecuencias de las acciones ilegales y antisociales, por lo que podría levantársele el veto al filme de Acosta. Así mismo, el hecho de que los *punks* -aunque se trate sólo de una pesadilla de Marco- sean representados como

drogadictos y adoradores de Satán, de que todos se arrepientan de sus fechorías y pidan clemencia ante el protagonista, de que pretexten que las drogas, el alcohol y la presión de la banda los obligaron a transitar por el camino del crimen, aunado a que del cuello de Marco ostensiblemente cuelga un crucifijo durante toda la película, marca la distinción entre personajes, entre los malhechores que deben ser castigados aunque sea por un ex guardián del orden que, si bien también rompe la ley (y de qué formas), lo hace de manera legítima para resarcir el agravio del que fue objeto. En este sentido, el personaje de Marco puede entenderse como un vengador justiciero que corrige y elimina de raíz las múltiples transgresiones de los *punks*.

Tras esta batalla por la correcta evaluación del filme, el balance final de la supervisión cinematográfica es negativo de nueva cuenta: dado que las modificaciones a la cinta de Acosta, en opinión de la mayoría de los supervisores (11 frente a 2), no la aligeran suficientemente y que, por lo tanto, continúa siendo impresentable al público, *La venganza de los punks* no merece un estreno comercial. Así, esta película supone "el peor producto de la historia del cine" (Expediente 281"89"/6515: Informe de Resupervisión, 26 de julio de 1989) y es catalogada como una "repulsiva realización" que "excede la franja media de violencia a que nos tiene acostumbrados el cine nacional" (Expediente 281"89"/6515: Informe de Resupervisión, 10 de julio de 1989).

Como réplica a esta segunda negativa, Eco Films envía una carta a la Dirección en la cual especifica puntualmente los cortes y añadidos en la nueva versión de *La venganza de los punks*. Mediante la misiva, la productora apela a refrescar la memoria de los supervisores con la enumeración de lo que ella misma censuró de su película: las escenas que describen "actos sexuales, desnudez, la violación del niño, la masacre en la fiesta, la violación de la quinceañera y la mamá de la quinceañera, la golpiza a una mujer, arrojar ácido en la piel, el látigo contra Olga Ríos y el sacón de ojos" fueron retiradas, al tiempo que "se hizo otra filmación para que se viera que todas las venganzas fueron un sueño, todo para tener derecho a una nueva supervisión" (Expediente 281"89"/6515: Carta de Ulises Pérez Aguirre, presidente de Eco Films, dirigida a Mercedes Certucha, Directora de Cinematografía, 18 de noviembre de 1989). La estrategia de la productora de insertar la escena final –la del sueño, más bien pesadillesco, de Marco- a través de la cual se matiza por completo el sentido de

la narración, no es suficiente para lograr el estreno comercial porque, de acuerdo al consenso entre supervisores, las imágenes aún se pueden "suavizar" mucho más.

Dado que Eco Films tenía derecho a solicitar otra resupervisión ante la segunda negativa de autorización, un tercer proceso se lleva a cabo en 1990. Y la tercera, afortunadamente para la productora, fue por fin la vencida. La reticencia de aprobar una cinta censurada que durante dos años había sido interpretada como una representación errada y nociva de la realidad mexicana se hace presente en los comentarios del grupo de supervisores: "de cualquier manera, la saña, la morbosidad, la violencia continúan. El 'mensaje' está dado aunque sea un 'sueño'. ¿Tienen justificación las víctimas que se convierten en asesinos? ¿Es lícita la venganza personal?" (Expediente 281"89"/6515: Informe de Resupervisión, 4 de septiembre de 1990). A pesar de que los informes de resupervisión siguen señalando lo que consideran son las terribles y mantenidas faltas de la película, le otorgan por unanimidad (y tal vez por hartazgo) la clasificación C:

> La copia presentada en esta ocasión, pese a no guardar demasiada diferencia con la versión anterior, o precisamente por ello, demuestra que este producto no podía "aligerarse" suficientemente sino hasta su desaparición íntegra, ya que cada una de sus escenas es parte que contiene al todo. Procede, pues, tanto lo uno (su desaparición) como lo otro (su exhibición) y nos inclinamos desde luego por lo segundo, entre otras razones para que el propio producto muestre sus "valores" y "hable" por si mismo, terminando con su pequeño "boom" de rumores y publicidad gratuita. (Expediente 281"89"/6515: Informe de Resupervisión, 4 de septiembre de 1990)

Así, la Dirección accede a permitir que *La venganza de los punks* se proyecte en salas comerciales, siempre y cuando sus distribuidores se comprometan a exhibirla "fuera del periodo de vacaciones infantiles" (Expediente 281"89"/6515: Autorización para Exhibición Comercial no. 05393-C, 5 de septiembre de 1990).

Sin embargo, el filme de Acosta es estrenado tardíamente el 18 de junio de 1991, justo a inicios del asueto escolar, en los cines Variedades 2, Marilyn Monroe, Rosas Pliego 2, Atlas 1 y Elvira, entre otros. La publicidad que se hace de *La venganza de los punks*, como sucediera con *Intrépidos punks*, se centra en las escenas eróticas y crueles, presentes aún en el último corte del filme, como ganchos para atraer al público. Los *punks* de la secuela "no tienen ley y tampoco conocen los límites para el sexo y la violencia", sentencia un cartel, mientras que otro asevera: "¡Esta vez pretenden acabar con sus enemigos de

una manera brutal y total!" (*El Universal*, 20 de junio de 1991, cartelera, p. 2). *La venganza de los punks* permanece en cartelera un mes y al salir de ésta es sustituida por el estreno de *Las paradas de los choferes* de Ángel Rodríguez en el Cine Variedades 2, una producción de carácter *lépero*, pretendidamente censurada dado su vulgar contenido.

A pesar de que cintas como *Intrépidos punks* y *La venganza de los punks* de inicio fueron muy mal recibidas por la crítica y la supervisión de cine en México -no encontraron en su lectura valores estéticos o morales dignos de ser elogiados- este tipo de películas mexicanas, que pueden ser denominadas de "serie B", es decir, producciones realizadas con poco dinero o fuera del sistema industrial, del género de horror, *exploitation*, *gore* o ciencia ficción, se hicieron de fieles seguidores al paso de los años. Como representantes del *cine psicotrónico* [28] mexicano han sido reconocidas precisamente por aquello que la supervisión y la crítica les achacaron en su lectura privilegiada: el hecho de ser filmes con una estética extrema y cuestionables valores de producción, por decir lo menos. Extrema en sus representaciones y en los recursos que emplean para llevarlas a la pantalla grande; extrema en la narración de las historias que cuentan y de los personajes que construyen. El estatus de "película de culto" que han alcanzado *Intrépidos punks* y *La venganza de los punks*, sobre todo en otras latitudes, se debe precisamente a su mala factura: la manera de narrar una historia recurriendo a todo tipo de excesos supone, para otras audiencias más contemporáneas, un extraño acierto.

Si bien los fanáticos del *cine psicotrónico* asumen que éste es, por definición, absurdo e incluso ridículo, son precisamente estas características las que lo hacen disfrutable; el humor involuntario que descubren en su lectura de películas del género es equivalente a entretenimiento y diversión. Así, en *La venganza de los punks*, el hecho de que "los realizadores estuvieran dispuestos a empujar hacia tales grotescos extremos a su otrora recto protagonista" supone un riesgo que debe tomar el filme si ha de satisfacer a sus potenciales

[28] El *Diccionario Técnico Akal de Cine* (Konigsberg, 2004) lo define como un "grupo de películas de bajo presupuesto que tienen un pequeño seguimiento de culto debido a su baja calidad tan estrafalaria, exagerada e irresistible. Lo que mejor parece definir a estas películas son sus tramas inverosímiles, sus personajes unidimensionales, sus puntos de vista adolescentes, sus clichés y sus pobres valores de producción" (Konigsberg, 2004:108). El término se acuñó en los ochenta a partir de la película estadounidense *The Psychotronic Man* (Jack M. Sell, 1980), las aventuras del hombre del título quien, un buen día y sin razón aparente, sale a las calles de Chicago para eliminar todo lo que encuentra a su paso.

seguidores: "*La venganza de los punks* cumple con el mandato principal de cualquier secuela al darnos más de aquello que la antecedió: más sangre, más punks, más sexo y desnudez y, lo más importante, un nivel aún más enloquecido de vestuario absurdo." [29]

Aunque carece del estatus de "cine de culto", *El secuestro de Camarena*, película quintaesencial para la ola de violencia del cine mexicano de producción privada de los ochenta y principios de los noventa, resulta un caso emblemático de la censura y el escándalo fílmicos. Esta cinta de Alfredo B. Crevenna -retitulada *El secuestro de un policía* para lograr un tardío estreno comercial en México- ocasionó un debate nutrido en la Dirección de Cinematografía, al interior de la cual incluso causó un escándalo en el que participaron distintos actores emergentes ajenos a la Dirección. Desde que ingresó por primera vez en ésta hasta que se proyectó en salas nacionales, *El secuestro de un policía* tuvo que esperar casi cuatro años para obtener una clasificación oficial. Este caso apunta hacia varios factores externos a la propia supervisión que hicieron de ella un proceso muy largo y complicado y es evidencia del peso que diversas circunstancias y actores, fuera del ámbito estrictamente cinematográfico, suponen en términos de la tardanza para clasificar una película, tardanza que se puede equiparar con la censura oficial o con el efectivo *enlatamiento* de películas.

El título provisional de la película fue "Ráfaga de metralleta", dado que no había sido permitido el de *El secuestro de Camarena* que, de inicio, tenía considerada Filmadora Dal, productora encargada del proyecto. En plena contradicción con lo anterior, Rogelio Agrasánchez, productor del filme, "afirmó que nadie le había prohibido utilizar el apellido de Camarena en el título de la cinta" ("Armando Silvestre disimula la tragedia del agente DEA", en *El Universal*, 23 de agosto de 1985, Sección Espectáculos, pp.1 y 6). Así, el primer contratiempo burocrático de esta cinta –un recuento libre y supuestamente

[29] El blog "Die, Danger, Die, Die, Kill!" se especializa desde 2008 en comentar *cine psicotrónico* de todos los rincones del mundo. En su sección de cine mexicano incluye reseñas de filmes de los sesenta y setenta como *Caperucita y Pulgarcito contra los monstruos* (Roberto Rodríguez, 1962) y *Santo contra los asesinos de otros mundos* (Rubén Galindo, 1973). Las citas originales se trascriben a continuación: "its makers' willingness to push their formerly righteous protagonist to such grotesque extremes"; "*La venganza de los punks* fulfills the chief mandate of any sequel by giving us more than what had preceded it: more gore, more punks, more sex and nudity, and, most importantly, an even more insane level of absurd costumery." Consultado el 28 de septiembre de 2011 en: http://diedangerdiediekill.blogspot.com/

ficticio del secuestro y asesinato del policía mexicoamericano de narcóticos Enrique “Kiki” Camarena Salazar, ocurrido a inicios de 1985- fue que la Dirección no autorizó su guión: bajo el argumento de que transgredía varios artículos de la Ley Federal de Cinematografía, aquellos referidos a la deshonra de las instituciones del país y al ultraje al buen nombre de particulares, se notifica a la productora que el proyecto fílmico es inviable y, por lo tanto, que no debe llevarse a cabo (Expediente 281“85”/5952: Oficio de Raúl Ortiz Urquidi y C, Subdirector de Autorizaciones de la Dirección de Cinematografía, dirigido a Filmadora Dal, S.A., 11 de agosto de 1985). A pesar de la negativa, Filmadora Dal realiza un largometraje con base en el guión rechazado, el cual presenta Películas Nacionales ante la Dirección para ser clasificado el 7 de mayo de 1986 bajo el título que se consideró de inicio, *El secuestro de Camarena*. Una vez iniciada la supervisión, la Dirección es alertada de una circunstancia que detiene tal proceso en seco: *El secuestro de Camarena* había sido exportada ilegalmente a Estados Unidos y estaba siendo ya exhibida en varios cines de la Cadena Metropolitana en Los Ángeles, California.

El Director de Cinematografía, Fernando Macotela, pide a David Agrasánchez, administrador de Filmadora Dal, comparecer ante RTC para explicar cómo llegó a Los Ángeles la película de Crevenna y bajo qué condiciones se está exhibiendo, frente a lo cual Agrasánchez responde: “desconozco si la película mencionada haya sido exportada sin la autorización correspondiente dado que nos vimos en la necesidad de vender los derechos a una compañía americana” (Expediente 281“85”/5952: Oficio de Filmadora Dal, S.A., dirigido a la Subdirección de Autorizaciones de la Dirección de Cinematografía, 18 de agosto de 1986). Sin embargo, la Dirección le exige a la productora asuma responsabilidades en el asunto, las cuales suponen que hasta no regularizar la situación del filme, éste no podrá recibir autorización oficial para ser exhibido de manera comercial en México. Frente a este panorama, Filmadora Dal solicita, posfechado al 13 de agosto de 1986, un permiso de exportación para *El secuestro de Camarena* y hace llegar a la Dirección, en septiembre de ese año, el contrato con Aries Artist Corporation que avala la venta de los derechos del filme. Empero, dicho contrato no incluía la firma de los representantes legales de tal empresa. Finalmente, el contrato debidamente

firmado arriba a la Dirección en octubre de 1986, cinco meses después de iniciada la supervisión de *El secuestro de Camarena*.

Entre octubre de 1986 y mayo de 1987 no existen documentos de archivo que den cuenta de estatus en la supervisión de *El secuestro de Camarena*, tiempo durante el cual no hay rastros oficiales sobre el paradero de la cinta ni sobre las determinaciones que la Dirección tomó con respecto a ella, por lo que puede suponerse que el filme permaneció, efectivamente, *enlatado*. El caso se reactiva cuando Filmadora Dal junto con Jorge Barragán Elizondo -productor y guionista de cine y entonces presidente de la Asociación Nacional de Directores de Revistas- manda una misiva a Cinematografía en la que solicita que *El secuestro de Camarena* sea supervisada y dictaminada una segunda vez para lograr al fin su estreno comercial en salas mexicanas (Expediente 281“85”/5952: Carta de Filmadora Dal, S.A., dirigida a la Dirección de Cinematografía, 18 de mayo de 1987).

Dado que la Dirección no responde con presteza a esta misiva, Barragán Elizondo (quien escribió el guión de *Comando marino* para Filmadora Dal) envía, a título personal, una carta a Miguel de la Madrid, presidente en turno, en la que exige se estrene cuanto antes *El secuestro de Camarena* y denuncia supuestos actos de corrupción que, desde su punto de vista, han impedido la exhibición de la cinta y a través de los cuales los funcionarios de Cinematografía “se pasan del límite y la decencia”. Barragán Elizondo asegura que la Dirección ha obstruido directamente la distribución y exhibición del filme de Crevenna, al que califica de “interesante, muy apegado a la realidad de los hechos acontecidos, siempre en forma positiva y contra el tráfico de drogas” y se describe como una “víctima de exigencias ilegales” en tiempos de crisis particularmente difíciles, ya que asevera que funcionarios oficiales de Cinematografía le solicitaron diez millones de pesos para finalmente levantar el veto a *El secuestro de Camarena*. La larga misiva de Barragán Elizondo al presidente de la Madrid también apunta hacia lo que supone son los problemas de la cinematografía mexicana y hacia la necesidad de remontarlos:

> En la producción cinematográfica arriesgamos nuestro dinero y nuestra salud. La satisfacción de recobrar nuestra inversión, lograr alguna mediana ganancia para continuar la producción, es la meta. Pero nuestro máximo deseo es el progreso de nuestra industria y ver que los trabajadores lleven el pan a su casa. Hemos notado con pena, y por motivo que ignoro, que ud. respetable Sr. Presidente no ha puesto todo su cariño en nuestra industria del cine, cuando menos comparativamente con

> anteriores mandatarios de la Nación. (Expediente 281“85”/5952: Carta del Lic. Jorge Barragán Elizondo, presidente de la Asociación Nacional de Directores de Revistas, dirigida al Sr. Lic. Miguel de la Madrid Hurtado, 8 de junio de 1987)

Tras la denuncia de Barragán Elizondo, también enviada a la Secretaria de Gobernación, Macotela responde, aunque tardía e indirectamente, a las acusaciones mediante dos oficios: el primero dirigido a Filmadora Dal y el segundo a Jesús Hernández Torres, entonces Director General de RTC. En el primer documento, Macotela explica las circunstancias por las cuales se ha tardado tanto el proceso de supervisión de *El secuestro de Camarena*: desde el hecho de que “las reservas de RTC al evaluar el guión no fueron tomadas en cuenta al realizar la cinta” hasta que ésta se exportó y exhibió sin los correspondientes permisos oficiales en Los Ángeles durante meses (Expediente 281“85”/5952: Oficio de Fernando Macotela, Director de Cinematografía, dirigido a Filmadora Dal, S.A., 24 de agosto de 1987). En el segundo oficio, Macotela denuncia la denuncia de Barragán Elizondo y expresa el interés de la dirección a su cargo de dar solución al asunto:

> El problema principal que se señala en el documento enviado al Sr. Presidente es la acusación de que “un subdirector de Cinematografía”, sin precisar cual, pidió a “un enviado” que en su nombre exigiera diez millones de pesos, cantidad que lograría la autorización de la película […] los funcionarios de la Dirección de Cinematografía manifiestan a usted no sólo su sorpresa e indignación por la acusación de mala fe de que han sido objeto, sino también su mejor disposición y disponibilidad para aclarar ante quien sea necesario todo aquello para lo que sean requeridos. (Expediente 281“85”/5952: Oficio de Fernando Macotela, Director de Cinematografía, dirigido a Jesús Hernández Torres, Director General de RTC, 8 de septiembre de 1987)

El proceso de supervisión de *El secuestro de Camarena* se reactiva rápidamente después de su segundo estancamiento: tras el escándalo interno en la Dirección de Cinematografía, la cinta es presentada, de nueva cuenta, ante ésta junto con los cortes al negativo original que, de acuerdo a los productores, suavizan el contenido del filme. Uno de los dos informes de resupervisión apunta que, a pesar de tales cortes, “la película sigue siendo denigrante para México, pues incluye escenas de corrupción, policías ineptos, tráfico de drogas, secuestros y ejércitos de guardaespaldas” y que, desde la primera ocasión que el filme llegó a la Dirección, una de las principales objeciones había sido precisamente su título (Expediente 281“85”/5952: Informe de Resupervisión, 8 de septiembre de 1987).

La resupervisión en este caso retomó la lectura privilegiada de los 14 informes realizados en mayo de 1986, los cuales no suponen un fallo totalmente

desfavorable de *El secuestro de Camarena*: dos apelan por la prohibición, mientras que 12 se pronuncian por realizar cortes menores, como el de "El corrido de Rafael Caro Quintero" interpretado por Los Invasores de Nuevo León, cuya referencia al reconocido capo -involucrado en el asesinato del verdadero Camarena- resulta inadecuada e incluso subversiva desde la lectura privilegiada de la supervisión, ya que "lo dibuja como figura reivindicable y casi como héroe nacional" (Expediente 281"85"/5952: Informe de Supervisión, 15 de mayo de 1986).

En esta línea de interpretación, los informes de supervisión proporcionan indicios sobre las posibles razones por las cuales *El secuestro de Camarena* tardó más de un año en ser aprobada de manera oficial: el nudo problemático desde la lectura de los supervisores es, nuevamente, la tensión entre una representación fidedigna de la realidad y las licencias que, con base en ésta, se toma la ficción. La preocupación de la supervisión cinematográfica es que a pesar de que la película señala explícitamente que sus personajes son ficticios –Armando Silvestre encarna al agente "George Camarena" y Fernando Casanova al capo "Cristón Caro Quintero"- es posible que, por un lado, el público reconozca con facilidad a las personas de carne y hueso a quienes hace alusión la cinta y, por el otro, que los involucrados en el caso Camarena puedan sentirse aludidos dada la vigencia de éste. Por ello se arguye que el filme transgrede varios artículos del Reglamento de Cinematografía –los relativos a la deshonra y desprestigio de la imagen de particulares e instituciones- y que ello puede devenir en demandas y otros procesos legales.

Así, la lectura privilegiada de los supervisores no descarta que haya sido una estrategia de los realizadores de *El secuestro de Camarena* hacerse publicidad al lucrar "de mala fe" con el recuento, pretendidamente ficticio, de un homicidio real aún fresco –apelar al escándalo mediático- para conseguir una buena entrada en taquilla: "esta cinta es una burla a las leyes al respecto de la difamación y las calumnias ya que no sabemos todavía que pasó en este caso tan sonado" (Expediente 281"85"/5952: Informe de Supervisión, 15 de mayo de 1986). Con base en dicho argumento de carácter legal se establece que "tal vez no sea el momento para que sea exhibida comercialmente", al tiempo que también se reconoce que "posponer la exhibición podría dar pie a difamaciones"

o rumores sobre una censura estatal (Expediente 281“85”/5952: Informe de Supervisión, 15 de mayo de 1986).

En la comparación de *El secuestro de Camarena* con otras cintas *hiperviolentas* realizadas y exhibidas en los ochenta y noventa, el filme sale bien parado: dado que no hay escenas explícitas de consumo de drogas ni desnudos, *El secuestro de Camarena* se distingue de sus antecesoras. De igual forma, el hecho de que recibió apoyo institucional durante el rodaje es un argumento a favor de la clasificación C en la lectura privilegiada del grupo de supervisores:

> Para nuestra sorpresa, no alcanza los niveles grotescos y amarillistas de, por ejemplo, *Masacre en el Río Tula* o *Lo negro del negro* [30] y a diferencia de estas se puso el acento en la colaboración de nuestra policía con el agente en el combate de los narcotraficantes […] Cabe mencionar que la realización de esta película contó con el apoyo de la PGR. Es de suponer que esta dependencia no se prestaría a empañar su propia imagen. Sugiero se autorice en clasificación C. (Expediente 281“85”/5952: Informe de Supervisión, 15 de mayo de 1986)

Sin embargo, el fantasma de la representación desfavorable del país ronda la interpretación de la supervisión y se erige como otro argumento central que justifica la necesidad de realizar cortes, restringir la exhibición o, en última instancia, prohibir *El secuestro de Camarena*: “es inadmisible que un policía americano le de órdenes a uno mexicano en nuestro territorio. Por ese motivo considero que esta película no puede ser autorizada” (Expediente 281“85”/5952: Informe de Supervisión, 14 de mayo de 1986). Así mismo, el filme de Crevenna sólo recibe una vez el adjetivo “denigrante”, referido éste a su retrato de las instituciones mexicanas y, por extensión, del país en su conjunto.

El tan anhelado permiso oficial del *El secuestro de un policía*, título que se le dio a *El secuestro de Camarena*, fue expedido el 11 de septiembre de 1987 (Expediente 281“85”/5952: Autorización para Exhibición Comercial no. 03990-C). Lograr la clasificación C significó eliminar 150 metros de película de los 270 metros originales que tenía el corte final del director Crevenna. Empero, este filme se estrenó comercialmente hasta 1991. El hecho del vencimiento de la autorización apunta hacia el proceso de revalidación de la misma, del cual no hay documentos en el archivo. Sin embargo, en éste se incluye una lista de

[30] Cinta sobre Arturo Durazo Moreno, conocido como *el Negro*, Jefe de la Dirección General de Policía y Tránsito del Distrito Federal durante el sexenio de José López Portillo, de quien se dice era amigo. Realizada en 1987 y basada en el popular libro *Lo negro del “negro” Durazo*, escrito por José González González, colaborador cercano de Durazo, *Lo negro del negro* fue dirigida por Benjamín Escamilla Espinosa y Ángel Rodríguez Vázquez y se inserta en el género cine hiperviolento de los ochenta al narrar los abusos de poder, corruptelas, excesos diversos e incontables ilícitos presuntamente cometidos por su protagonista.

notas de prensa publicadas a finales de enero de 1990, casi tres años después de que se expidiera el permiso oficial del filme: “Autoridades cinematográficas vetaron mi película ‘El secuestro de Camarena’: David Agrasánchez” informa El Día; “Prohíben la película de Camarena”, sentencia el Esto. Precisamente Agrasánchez se apresura a deslindarse de lo publicado en prensa mediante una carta en la que explica que “el retraso para exhibir la cinta fue de mutuo acuerdo entre el Sr. Daniel Treviño” y el propio Agrasánchez, quien atribuye las declaraciones públicas a Armando Silvestre, protagonista de la película (Expediente 281“85”/5952: Carta de David Agrasánchez, administrador de Filmadora Dal, dirigida a Mercedes Certucha, Directora de Cinematografía, 24 de enero de 1990).

Tras uno de los procesos más largos en la historia de la supervisión cinematográfica y a la sombra de rumores sobre su efectiva prohibición oficial, *El secuestro de un policía* es estrenada comercialmente el 23 de mayo de 1991 en los cines Variedades 2 Plus, Insurgentes 1 Plus, Atlas 2, Mitla, Ermita y ocho salas más, mismo día en que se estrenó la película *Cómo fui a enamorarme de ti* de Sergio Olhovich, protagonizada por Marco Antonio Solís, líder de la popular agrupación musical Los Bukis. La publicidad de *El secuestro de un policía* enfatiza la corrección política y el apego a lo real que los productores le atribuyeran años atrás: “¡Golpe al narcotráfico!”, exclama un cartel del filme (*El Universal*, 24 de mayo de 1991, Cartelera, p. 6), corrección que desde la mirada de cierto sector de la crítica de cine no comporta mayores méritos. Así, la evaluación que éste construye del filme de Crevenna en términos de su realización es bastante negativa: desde la lectura privilegiada varios sectores de la crítica cinematográfica, las licencias que se toma el equipo creativo de la película anulan cualquier intento por presentar una versión informada y verosímil del suceso real en que se inspira:

> Recientemente se estrenó *El secuestro de un policía*, una película de Alfredo B. Crevenna tan anodina como cualquier otra por él filmada, pero que se destaca por dos motivos: el primero es que se basa, mediante una adaptación de José Loza Martínez, en el bien conocido y conflictivo […] caso Camarena, a manos del traficante hoy preso, principalmente a causa de este crimen, Rafael Caro Quintero. La segunda razón que también convirtió en otro caso a esta película es que precisamente por reconstruir un hecho real sufrió censura […] *El secuestro de un policía*, con todo y que está filmada con la peor rutina destajista y con un tremendismo tan, digamos ingenuo, que la lleva a presentar la maldad de su villano haciéndolo tomar baños de champagne y pidiendo a gritos una señorita; con todo y que escamotea el dato real de los nexos del narcotraficante con prominentes miembros de la familia política oficial, tiene el acierto de presentar al policía sacrificado como un tipo responsable pero más preocupado por

> sus pleitos con su esposa pocha que por la justicia, y tan salvaje o más que los traficantes, pues obtiene información a base de amenazas a gente indefensa e inocente y no se detiene ante el crimen para cumplir una venganza, más que una orden de su jefe gringo, pues la "señorita" secuestrada para satisfacer al capo resulta ser su hermana. (Viñas, Moisés. "El secuestro de un policía… y de unos cuantos filmes", en *El Universal*, 21 de junio de 1991, Sección Espectáculos, pp. 1 y 12)

En la representación fílmica de la batalla entre judiciales y traficantes existen cintas que pintan a los primeros bajo una luz benévola, poco crítica y, ciertamente, nada ambigua: *El Fiscal de Hierro* (también conocida como *Ejecutor implacable*), otra cinta del director Acosta, que a pesar de insertarse en la ola de violencia fílmica que inundó los cines durante los ochenta y hasta mediados de los noventa, no tuvo mayores dificultades durante el proceso de supervisión. *El Fiscal de Hierro* es la primera de cuatro películas que narra la saga de Eduardo Lobo (Mario Almada, quien nueve años atrás encarnara al padre Feliciano en *La Viuda Negra*), el virtuoso y aguerrido fiscal del título, contra Ramona Pineda (Lucha Villa), la cruel lideresa de una pandilla de criminales dedicada al tráfico de estupefacientes.

El inicio de la historia del judicial incorruptible que combate con mano dura las transgresiones de la banda de Ramona fue presentada a la Dirección el 27 de julio de 1988 y unos días después, el 3 de agosto del mismo año, recibió el permiso oficial para su estreno (Expediente 281"87"/6155: Autorización para Exhibición Comercial no. 04458-C). Si bien los cuatro informes de esta cinta explicitan que debe clasificarse como C dado su contenido recurrente de violencia explícita, la figura heroica del Fiscal que la supervisión construye en su lectura del filme de Acosta es un factor que cauteriza el debate sobre una posible prohibición. Entre otros argumentos, debido a que el Fiscal y Ramona son personajes verdaderamente antagónicos, ningún supervisor sugirió que esta cinta fuera censurada o mutilada: la distinción entre buenos y malos que presenta el filme hace las veces de moraleja normativa que anula cualquier contenido subversivo. Ya que el bien, representado por el Fiscal, triunfa a pesar de los embates del mal, los narcos de Ramona, la construcción de personajes y la resolución de la trama en *El Fiscal de Hierro* permiten un proceso de clasificación expedito. Desde la lectura de la supervisión cinematográfica es perfectamente distinguible quienes están de un lado y quienes de otro, quienes pelean por los valores de la justicia y quienes la corrompen, por lo que *El Fiscal de Hierro* pasó sin pena ni gloria en la Dirección, así como frente a la crítica

fílmica, cuando se estrenó el 6 de julio de 1989, casi un año después de su autorización.

4.3.2 LA OTRA HISTORIA II: DE INTRIGAS, COMANDOS Y SANGRE

Tal como sucedió durante los sesenta, setenta y ochenta con casos como *La Sombra del Caudillo*, *Rosa Blanca*, *Masacre en el Río Tula* y *El secuestro de un policía* a finales de esta última década y principios de los noventa del siglo XX se reaviva el debate sobre la corrección histórica y, por ende, sobre la representación alterna de episodios en la vida nacional. Incluso una ficción de tintes políticos como la película *Intriga contra México*, el debut como realizador de Fernando Pérez Gavilán, la cual no supone el retrato de hechos reales sino la elaboración de escenarios posibles, tuvo un complicado proceso de supervisión cinematográfica.

Intriga contra México, llamada de inicio *¿Nos traicionará el presidente?*, narra los problemas que enfrenta un ficticio Presidente de la República (Alberto Pedret) cuando el general Jacinto Peña (José Carlos Ruiz) planea un golpe militar en su contra durante el momento crucial de la sucesión en el poder ejecutivo. El filme de Pérez Gavilán solicitó a la Dirección de Cinematografía el inicio del proceso de supervisión en 1987, mismo año en que fue terminado (Expediente 281/6742: Carta del Lic. Ricardo Trujillo, gerente de Planeación y Desarrollo de Películas Nacionales, dirigida a la Dirección de Cinematografía, 8 de octubre de 1987) y precisamente en el contexto de las campañas políticas para las elecciones presidenciales de 1988.

No existen en el archivo dictámenes del guión de *¿Nos traicionará el presidente?*, escrito por Víctor Ugalde y basado en la novela de Juan Miguel de Mora, pero si hay testimonio de que el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) había avalado la producción de la película después de arreglados ciertos problemas sindicales: “Cinematográfica Filmex”, estipula el STIC, “ha cumplido con todos los requisitos exigidos por nuestra organización, por lo que *ya* no existe de nuestra parte ninguna objeción para que dicha película sea autorizada” (Expediente 281/6742: Oficio del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, dirigido a la Dirección de Cinematografía, 7 de octubre de 1987). Así, el proceso de clasificación inicia con el buen augurio del apoyo sindical.

La supervisión inicial de *¿Nos traicionará el presidente?* construye una lectura favorable del filme, sobre todo por la representación que éste hace de la figura presidencial. A pesar de que su título resulta "problemático", el producto final es "bastante decoroso" dado que en él participan "estupendos actores de primer orden" (Expediente 281/6742: Informe de Supervisión: 9 de octubre de 1987), cuyo trabajo permite presentar un correcto retrato de la Presidencia en tanto institución. "El mandatario", establece un supervisor, "es incorruptible, firme, defiende la libre autodeterminación de los pueblos y la no intervención" y es evidente que "ama con rectitud a su patria" (Expediente 281/6742: Informe de Supervisión: 13 de octubre de 1987). Debido a que la imagen presidencial nunca se denigra sino que se destaca a partir del despliegue de sus virtudes, varios supervisores apelan por la clasificación B, incluso por la A. De esta forma, en la lectura de la supervisión cinematográfica los valores patrióticos y nacionalistas, expresados en la defensa de la soberanía del país, por los que apuesta *¿Nos traicionará el presidente?* son importantes aciertos –en términos morales, ideológicos, políticos y narrativos- que le permiten acceder a todo tipo de públicos.

En esta primera lectura, la película también tiene otro gran acierto a ojos del grupo de supervisores: su representación de las fuerzas armadas. Frente al Gral. Peña, al cual se cataloga de "traidor", un hombre "que tiene cuentas en el extranjero y se ha dejado comprar por elemento extranjeros", la película de Pérez Gavilán exalta la lealtad irrestricta del ejército mexicano que nunca abandonó a su mandatario: "el ejército", apunta un supervisor, "resulta ser leal a pesar de fingir su colaboración con los traidores para poder atraparlos y detener el golpe planeado", golpe al cual también se oponen los obreros, alineados con los valores democráticos que caracterizan a la figura presidencial en este filme. De esta forma, la moraleja normativa de *¿Nos traicionará el presidente?* se afianza porque el Gral. Peña "recibe el castigo que se merece" dadas sus transgresiones a los ideales de la nación (Expediente 281/6742: Informe de Supervisión, 9 de octubre de 1987).

Aunque de los 16 informes fechados en 1987 14 apuntan hacia la corrección política e ideológica del filme, existen dos informes que presentan argumentos conducente a su prohibición, argumentos articulados en torno a la representación que hace *¿Nos traicionará el presidente?* de algunos "gobiernos

extranjeros como grupos de presión" (Expediente 281/6742: Informe de Supervisión, 13 de octubre de 1987); así mismo, llevar a la pantalla grande la dinámica de la sucesión presidencial, como sucediera con *La Sombra del Caudillo*, es la salvedad más grave que se le arguye a la película de Pérez Gavilán, sobre todo al momento preciso en que ésta se está desenvolviendo en México:

> La película es una obra bien intencionada que trata de señalar el patriotismo que tienen los mandatarios de nuestro país y elabora sobre el supuesto de una conspiración imperialista. Presenta una figura presidencial valiente, digna y honesta. [Sin embargo] "el dedazo" del final de la película es un tema frágil y contradictorio y el plan de golpe militar es objeto de infracción al Reglamento de la Industria Cinematográfica, en específico, al Artículo 73, fracción III, ya que muestra y provoca indirectamente al ejército a la desobediencia, a la rebelión y a la falta de sus deberes. Por la desobediencia de las leyes y los mandatos legítimos de la autoridad, considero que no debe de ser autorizada para su exhibición comercial. (Expediente 281/6742: Informe de Supervisión, 13 de octubre de 1987)

Además de estas consideraciones referidas a la ley que podrían ameritar la prohibición de *¿Nos traicionará el presidente?* existen aspectos relativos al contexto en que la supervisión fílmica leyó esta película por primera vez, los cuales supusieron potenciales problemas a futuro desde su punto de vista:

> Creo que esta cinta no ofenderá en lo más mínimo a nuestro actual mandatario. Sin embargo, no sabemos si alguno de los seis presidenciables llegará a identificarse con los entretelones citados, cosa que sería grave, desde luego, porque son los que quedan. Convendría, en caso de autorizarse, cambiar el título. (Expediente 281/6742: Informe de Supervisión, 13 de octubre de 1987)

El resultado de esta primera supervisión de *¿Nos traicionará el presidente?* no arroja la expedición de autorización para su estreno, al menos en cuanto a los documentos existentes en el archivo. Las razones últimas de ello son poco claras porque la mayoría de los y las supervisores encontraron pocas o nulas objeciones para censurar oficialmente el filme. Esta situación alimenta las suposiciones de que una orden –de carácter político y desde arriba- intervino en el proceso de supervisión de la película de Pérez Gavilán para impedir su exhibición y, efectivamente, *enlatarla*. Es probable que el complicado y criticado proceso electoral de 1988, producto del cual subió al poder Salinas de Gortari, haya jugado un papel importante en el *impasse* burocrático que estancó el estreno comercial de *¿Nos traicionará el presidente?*. El clima político postelectoral en México, ríspido y cargado, ciertamente no era un buen momento para proyectar públicamente una película en la que, al menos en el título, se

ponía en tela de juicio el compromiso del presidente con los valores democráticos.

A pesar de que aún no se había proyectado en salas comerciales, *¿Nos traicionará el presidente?* recibe varias nominaciones en la entrega de los Arieles de 1989: mejor película, dirección y ópera prima; mejor actor, el presidente sin nombre que interpreta Pedret; mejor actriz de cuadro para Evangelina Elizondo; mejor fotografía de Fernando Colín; mejor edición, a cargo de Rogelio Zúñiga; mejor guión de Ugalde y el propio Pérez Gavilán; y finalmente mejor coactuación masculina para el veterano Ruiz por el papel del villano Gral. Peña. Sin embargo, el filme no obtuvo ninguno de estos reconocimientos.

Un año más tarde y con las aguas políticas menos revueltas, a pedido de la productora de la cinta se inicia otro proceso de supervisión cinematográfica. Pérez Gavilán apunta hacia una modificación importante: el "nuevo título, más comercial" –*Intriga contra México*- "que describe mejor el contenido de nuestra película" (Expediente 281/6742: Oficio de Cinematográfica Filmex, firmado por Fernando Pérez Gavilán, dirigido a la Dirección de Cinematografía, 9 de octubre de 1990). Los cuatro informes derivados de esta relectura señalan, como sucedió durante la supervisión anterior, que no existen impedimentos legales para el estreno de la película, aunque ésta, de acuerdo al consenso entre supervisores, se vería beneficiada en su conjunto si se le realizaran ciertos cortes. La resupervisión de *Intriga contra México* retoma la lectura proveniente de los informes de 1987 para construir un informe colectivo en el que se señala la existencia de un proceso más de supervisión –el segundo- realizado en 1988, del cual no existe evidencia en el archivo:

> Los suscritos supervisores hemos revisado este filme por tercera ocasión y reiteramos que procede su autorización, siempre y cuando se elimine la escena del rollo 4 donde un grupo de militares de alto nivel ofrecen su apoyo al Gral. Jacinto Peña "aún en contra del gobierno", estableciéndose enseguida que podría tratarse de un golpe militar. Es importante señalar que en un informe correspondiente al 5 de agosto de 1988 por instrucciones superiores anotamos los siguientes cortes: rollo 2, el diálogo entre el general y su esposa, donde ella le pide dinero y la pesadilla acerca del dinero; rollo 5, el diálogo del Gral. Peña durante el mensaje televisado. [Sin embargo] en esta nueva supervisión, después de un análisis colectivo, consideramos que el corte del rollo 4 es suficiente para que no quede duda alguna de la lealtad del Ejército Mexicano. (Expediente 281/6742: Informe de Resupervisión, 29 de agosto de 1990)

Una vez realizados los cortes que la supervisión consideró centrales –los cuales suavizan la pretendida deslealtad de ciertos sectores del ejército frente al

ejecutivo y matizan el tema del "dedazo" en la sucesión presidencial- *Intriga contra México* obtuvo la clasificación B y estaba al fin lista para su estreno en salas comerciales:

> Los cortes resumen las variadas proposiciones que se sugirieron […] del rollo 4 se eliminó la reunión entre jefes de zonas militares, donde se afirmaba que el ejército "actuaría aún en contra del gobierno". Del rollo 6 se eliminó parte de la llamada telefónica en la que el presidente notifica que "los tres sectores del partido lo han nombrado candidato a la Presidencia de la República". Los cortes realizados eliminan la posición desleal del ejército (fallidamente manejada para efectos de supervisión) y minimizan el asunto de la decisión personal para señalar al sucesor presidencial. Clasificación para adolescentes y adultos. (Expediente 281/6742: Informe de Resupervisión, 5 de octubre de 1990)

La Dirección de Cinematografía expidió el permiso oficial de *Intriga contra México* el 8 de octubre de 1990 (Expediente 281/6742: Autorización para Exhibición Comercial no. 05685-B). La cinta se proyectó públicamente por primera vez a finales de ese año en el marco de la XXIII Muestra Internacional de Cine de la Cineteca Nacional, realizada entre noviembre y diciembre en la Ciudad de México, junto con otras cintas mexicanas, extranjeras y coproducciones como *Cabeza de Vaca* (Nicolás Echevarría, México/España, 1990), *Átame* (Pedro Almodóvar, España, 1989) y *Pueblo de madera* (Juan Antonio de la Riva, México/España, 1990). Sin embargo, *Intriga contra México* tuvo que esperar otro año más, hasta el 12 de diciembre de 1991, para su estreno en salas comerciales.

Tras su participación en el circuito restringido de la Muestra, la recepción en la prensa escrita del filme de Pérez Gavilán, inmersa en rumores sobre su efectivo *enlatamiento* oficial, fue adversa en el entendido que la mayoría de los críticos de cine consideraron que *Intriga contra México* era una realización deficiente, una película que basaba su único interés en la pretendida transgresión de los valores fundantes del Estado (como la autonomía entre poderes, la lealtad del ejército al ejecutivo y la no-reelección de éste), por lo que no encontraron en ella méritos estéticos ni ideológicos. Así mismo, la inexplicable inclusión del filme de Pérez Gavilán como aspirante en varias categorías de los Arieles de 1989 –cuyo premio a la mejor película ganó *Esperanza*, cinta ruso-mexicana de Olhovich- supuso, para el crítico Viñas, resultado de una campaña de presión en que se embarcaron los productores privados para legitimar sus filmes en tanto obras artísticas:

> […] figuraron por el mismo Ariel a la mejor película las películas estatales en coproducción *Esperanza* y *El secreto de Romelia* [Busi Cortés, México, 1988], pero

> también una película sin posibilidades reales de competir, *¿Nos traicionará el presidente?* (a) *Intriga contra México*, que era un espantajo de los exigentes productores privados para provocar a la censura con un presidente ficticio como protagonista, que tras vacilar con la duda de si sería dominado por fuerzas reaccionarias, resultaba más patriota que la bandera nacional […] Juan Fernando Pérez Gavilán, productor director supuesto de *¿Nos traicionará el presidente?* (a) *Intriga contra México* […] nunca ha protestado porque la cinta fue censurada en varias escenas […] (Viñas, Moisés. "Para productores, 'el miedo no anda en burro'", en *El Universal*, 8 de junio de 1991, Sección Espectáculos, p. 12)

En este sentido, Ayala Blanco se pregunta por la valía estética de este "churrazo ridículo", por la verosimilitud en la construcción dramática del ficticio Presidente protagonista de *Intriga contra México* –una "risible entelequia de personaje"- y por las razones últimas de lo que interpretó como una auténtica prohibición estatal:

> ¿A qué temía el gobierno mexicano?, ¿al reconocimiento de la debilidad presidencial, a la adulteración de un primarismo en los planteamientos políticos vigentes, a un antiimperialismo meramente folletinesco aunque visceral, a la suposición caldeada de un golpe militar, a una solicitud de sumisiones demasiado obvias? […] ¿al humor involuntario que emanaba de todo ello? […] ¿a qué, a qué? (Ayala Blanco, 1994: 33)

Como había sucedido en otras ocasiones, la representación fílmica de las instituciones mexicanas y, sobre todo, de los valores y principios que éstas defienden supone puntos álgidos en la lectura no sólo de la supervisión y la crítica cinematográficas, sino también de otros actores fuera de la industria de cine. En esta línea de argumentación, el filme *Comando marino* (conocido como *Ellas también son héroes*) –una suerte de historia de "éxito" de las dificultades y retos que encaran Patricia (Laura Flores) y Marta (Lorena Herrera), cadetes del primer (y ficticio) grupo de mujeres en ingresar a la Heroica Escuela Naval Militar, al mando de la comandata interpretada por Susana Dosamantes- enfrentó las salvedades de una lectura centrada en la incorrección, a diversos niveles, al retratar varios aspectos de dicha institución.

Comando marino fue realizada en 1988 por la misma productora de *El secuestro de un policía*, Filmadora Dal, pero el primer indicio de su paso por la Dirección de Cinematografía se encuentra dos años después y apunta hacia el principal problema que se le atribuyó a esta película de René Cardona III: una representación inadecuada, aunque no denigrante, de la Institución Naval, la cual no tiene correlato alguno con la realidad de ésta.

A pesar de que el proyecto del filme contó con la asesoría de la Secretaría de Marina en todas sus etapas, desde el guión hasta el rodaje, el producto final no fue de su agrado. Dicha secretaría buscó que sus asesores

cuidaran la imagen que *Comando marino* daría de la institución, que se ciñeran a su prestigio y doctrinas, pero en la edición final de la película no encontraron reflejadas sus recomendaciones y opiniones. Lo anterior se expresa en una larga misiva del Almirante Luis Carlos Ruano Angulo, dirigida a la Secretaría de Gobernación y fechada en noviembre de 1990, en que se especifican los problemas que la Secretaría de Marina halla en su interpretación de *Comando marino*:

> Múltiples escenas están realizadas con una idea totalmente contraria a la vida Naval Militar que se lleva dentro del plantel. Tal y como se plantea el tránsito de las actrices por el plantel militar se observa una imagen de relajamiento de la disciplina y un uso inadecuado del uniforme de los cadetes […] Es grave que no siendo cierto que se acepte personal femenino en la Heroica Escuela Naval Militar se de publicidad a algo inexistente, lo que crearía una gran confusión en el público, creando desconfianza y descrédito para la Armada de México. La película despierta expectativas como es el ingreso de personal femenino a la Heroica Escuela Naval Militar, lo cual desde ningún punto de vista podrían ser satisfechas. La única hija de un almirante se conduce en forma bastante soez, prepotente, indisciplinada, chantajista, etc., lo cual deteriora la imagen de un almirante al dar a entender que los marinos no inculcan la disciplina que ellos mismos practican. Por lo anterior se considera que la eventual proyección comercial de la mencionada película de ninguna manera contribuye a la honra de la Secretaría de Marina ni al buen nombre ni prestigio de la Armada de México y despertaría expectativas que bajo ninguna circunstancia será posible resolver. (Expediente 281“91”/6814: Oficio de la Secretaría de Marina dirigido a Fernando Gutiérrez Barrios, Secretario de Gobernación, 13 de noviembre de 1990)

Desde la lectura privilegiada de la supervisión cinematográfica, *Comando marino* recibió únicamente calificativos derogativos: mal hecha, risible, con una “trama insulsa, fallas de continuidad y fotografía que dejan mucho que desear”, cuyas actuaciones acartonadas y diálogos pobres apuntan a su indudable mala factura (Expediente 281“91”/6814: Informe de Supervisión, 29 de julio de 1991). En el centro de los argumentos del grupo de supervisores yace el hecho de que, si bien “en ningún momento denigra a la institución”, tampoco se logra una representación digna de ésta a través de la trama que narra la película de Cardona III:

> Horrenda película que pretende ensalzar las actividades de la Escuela Naval Militar a través de las vicisitudes que pasa un grupo de cadetes femeninos […] La capitana [Dosamantes] contribuye eficazmente al humor involuntario. Pésimas actuaciones, ridícula historia realizada con sumo descuido y, desde luego, perfectamente olvidable. Es una lástima que las autoridades navales no consideren seriamente lo que puede y lo que no puede servir para enaltecer su imagen. (Expediente 281“91”/6814: Informe de Supervisión, 26 de julio de 1991)

> El filme resulta poco menos que mediocre, en el cual no es posible encontrar siquiera una señal de oficio por parte de su realizador […] No puede negarse que el filme está hecho con buena intención, principalmente en lo que a exaltar la institución se refiere. La violencia es mínima, y ya que no hay presencia de drogas o sexo (ni de

> truculencias a estilo telenovela), me parece que puede tolerarse incluso la clasificación A. (Expediente 281“91”/6814: Informe de Supervisión, 29 de julio de 1991)

Aunque los cinco informes de supervisión para *Comando marino* señalan que es una mala película en términos narrativos y dada su propuesta estética, no encuentran elementos que ameriten sugerencias de cortes o prohibición y finalmente, después de tres años de haber sido realizada, la Dirección otorga clasificación para adolescentes y adultos a la película de Cardona III distribuida por Mercury Films (Expediente 281“91”/6814: Autorización para Exhibición Comercial no. 06172-B, 19 de septiembre de 1991). Empero, el testimonio de una de mis informantes apunta hacia ciertas modificaciones que se solicitaron a la productora de *Comando marino* para efectivamente lograr un tardío estreno en salas de cine:

> En el caso de *Comando marino*, los productores enviaron el guión a la Marina para que les prestaran barcos y otros vehículos para hacer la película. Después la Marina puso el grito en el cielo al ver la película terminada y pidió revisarla con los productores: habían hecho otra película distinta de la que se propuso en el guión. Susana Dosamantes sale en shortcitos, las actrices con uñas pintadas larguísimas, casi encueradas, con pestañas postizas… El estado mayor presidencial, decentísimo, dijo que la película era una infamia, de mala calidad, que no tenía nada que ver con el guión que habían presentado los productores. A mi me pareció que les habían tomado el pelo. El acuerdo fue que no se podía prohibir la exhibición de la cinta, pero que se debían quitar las matrículas de los barcos y quitar las escenas que identificaban a esos barcos como pertenecientes a la Armada. (Entrevista, 26 de enero de 2011)

Sin embargo, dicho estreno comercial nunca se llevó a cabo. En julio de 1992, casi un año después de que se expidiera su autorización oficial, *Comando marino* tuvo su *première* en la Cineteca Nacional y tras una breve exhibición se comercializó directamente en video gracias a la distribuidora Provisa.

La recepción crítica de esta cinta, que no se caracterizó por su abundancia, compartió la lectura de la supervisión en términos de centrarse en los desaciertos formales de *Comando marino*: Ayala Blanco la denominó “insignificante bodrio”, una película “melcochonostálgica” que trataba de emular, sin suerte, al filme *Cuna de valientes* (Gilberto Martínez Solares, 1972), cuyo guión también escribiera Barragán Elizondo y que narra los avatares de un grupo de cadetes del Colegio Militar (Ayala Blanco, 1994: 72).

Hacia inicios de los noventa, uno de los casos más sonados, por diversas razones, en la cinematografía mexicana es el de *Rojo amanecer* de Jorge Fons. El filme que presenta, desde un punto de vista alternativo, la matanza de estudiantes en la Plaza de las Tres Culturas ocurrida el 2 de octubre de 1968

supuso un importante escándalo en medios de comunicación a partir de lo que fue interpretado por varios actores como la intención oficial de censurarlo. Empero, la evidencia en documentos de archivo referida a solicitudes de censura por parte de distintos actores o a un posible intento de prohibición estatal de la película de Fons es nula, mientras que la existencia en la prensa escrita de un alud de declaraciones sobre las supuestas maniobras institucionales para *enlatar Rojo amanecer* construye y alimenta un verdadero escándalo mediático.

Aunque el año de producción del filme está fijado en 1989, la productora de *Rojo amanecer* lo presentó ante la Dirección de Cinematografía cerca de un año después para iniciar el proceso de supervisión (Expediente 281“90”/80: Solicitud de supervisión de Productora Cinematográfica del Sol, S.A., dirigida a la Dirección de Cinematografía, 6 de abril de 1990). La lectura privilegiada del grupo de supervisores en tormo a *Rojo amanecer* se centró en los elogios que su dirección y actuaciones merecían, en contraparte con las abundantes críticas vertidas en términos de su guión y del debate entre supervisores referido a la representación que el filme hace tanto de las instituciones involucradas en la masacre como de los propios estudiantes y el conflicto generacional que su organización y acciones develó.

Por un lado se reconoce “la evidente confirmación del gran talento” de Fons “para la dirección de actores”, la cual “vence lo telenovelesco del guión” (Expediente 281“90”/80: Informe de Supervisión, 2 de mayo de 1990), así como la destacable labor que realiza esta película, “convincente y sobrecogedora”, al abordar un tema tabú en la historia reciente de México; por el otro, *Rojo amanecer* es catalogada de sensacionalista, sensiblera, amarillista, “tendiente al impacto visceral”, amañada y ramplona, dado que el guión de Xavier Robles y Guadalupe Ochoa –una “dramaturgia mal entendida”- es deficiente y parcial: “el mensaje”, argumenta un informe, “no invita a la reflexión ni al análisis sobre el tema, sino al temor” y se transforma así en “una lamentabilísima moraleja” (Expediente 281“90”/80: Informe de Supervisión, 2 de mayo de 1990).

En efecto: a partir de la lectura privilegiada de algunos supervisores, la resolución del final de la historia que cuenta *Rojo amanecer*, esta moraleja normativa con base en provocar miedo entre los potenciales espectadores, encuentra una recepción adversa en la Dirección. Así, tanto los méritos como los

despropósitos del filme se entremezclan en la lectura privilegiada que la supervisión hace del filme de Fons:

> Esta cinta es especialmente destacable por la valentía que tiene al hablar concretamente del 68, tema que se ha evitado en el cine industrial durante los 22 años que han pasado desde entonces […] el guión no es el más idóneo a ratos: el guionista termina condenando al movimiento más que a la represión del mismo, pero lo que consigue salvarlo y hacer de la película algo recomendable es la buena dirección y la validez y fuerza del tema. Así mismo, la represión policíaca (ilustrada en varios miembros del fatídico Batallón Olimpia) es representada fielmente, aunque la imagen de la intervención del ejército esté muy suavizada (jamás se ve a un soldado agrediendo a los estudiantes, se dice que lo hacen y se les ve como testigos impasibles de lo que ocurre, lo que de todas formas los hace culpables). (Expediente 281"90"/80: Informe de Supervisión, 2 de mayo de 1990)

La dificultad de retratar de manera "fiel y digna" a las fuerzas armadas del país, como sucedió en los casos de *Intriga contra México* y *Comando marino*, se hace presente durante el proceso de supervisión de *Rojo amanecer*. Sin embargo, las salvedades que el grupo de supervisores arguye a la cinta de Fons nada tienen que ver con aquéllas que se argumentaron en los dos casos anteriores. Si de algo peca *Rojo amanecer* es de no presentar una visión que retome distintas perspectivas del acontecimiento histórico que narra, al menos según la lectura privilegiada que la supervisión cinematográfica realizó de la cinta.

A pesar de la representación –parcial y bastante benévola- que propone el filme de Fons del Ejército Mexicano, cuya lectura puede apuntar indirectamente hacia las responsabilidades y los valores atribuibles a éste en su actuación, el recuento de la matanza de Tlatelolco que hace *Rojo amanecer* supone un asunto problemático para la supervisión porque obvia el peso que tuvieron otros actores represivos en el desenvolvimiento de los hechos. Pareciera que una suerte de rigor histórico está ausente en la película de Fons:

> Leí el guión de esta película en su oportunidad y, basándome en la ley vigente de cinematografía, sugerí no autorizar su filmación. Teniendo en cuenta que se señalaba al Ejército Mexicano como único responsable de los acontecimientos me parecía que no era procedente su realización […] Ahora, frente al filme concluido, en principio, debo reconocer que la presencia del Ejército Mexicano no es tan impactante como lo fuera en el guión, pero tampoco quiero decir que el filme esté libre de problemas, pues se infiere que el Ejército Mexicano disparó sin miramientos a los manifestantes, según se entiende de los comentarios de los testigos en la película. Por otra parte -en descargo- la brutal presencia de los "agentes" desvía en algo la imagen que se ha acumulado en contra del Ejército […] A estas alturas me parece que su prohibición sería contraproducente. Por la violencia, el vocabulario y, sobre todo, por una parcialidad que define a aquel gobierno y al Ejército como enemigos de la juventud, sugiero se le asigne: sólo para adultos. (Expediente 281"90"/80: Informe de Supervisión, 2 de mayo de 1990)

A pesar de la posibilidad que aún existía por ley de vetar esta película de Fons, ninguno de los cuatro informes de supervisión que existen para *Rojo amanecer* sugiere prohibirla y todos recomiendan sea estrenada comercialmente en clasificación C. Así, las salvedades que se argumentan a *Rojo amanecer* se articulan alrededor del impacto que tendrá dicho estreno y sobre cómo será leída la película por distintos públicos; sobre cuán factible es la ocurrencia de un escándalo mediático de estrenarse comercialmente la cinta o, inversamente, de no suceder dicho estreno. Lo anterior apunta hacia el cometido educativo e informador del cine que, ya iniciados los noventa, sigue manteniéndose como parámetro de lectura de la supervisión cinematográfica, al igual que hacia la influencia del cine en tanto modelador de consciencias y conductas e incluso detonador del escándalo a través de la identificación o alejamiento que puede ocurrir entre personajes y espectadores. Así mismo, la lectura privilegiada de *Rojo amanecer* desde la supervisión, como sucediera con *La sombra del Caudillo*, hace visible el importante papel de la cinematografía como parte esencial en la construcción de la memoria histórica.

Bajo estos parámetros de interpretación, las elecciones narrativas y estilísticas de Fons, Robles y Ortega, elecciones que suponen también un correlato ideológico, moral y político, yacen en el centro del debate de la supervisión sobre la potencial lectura adversa que se realizará de la película una vez estrenada. Ya que, por cuestiones de presupuesto, *Rojo amanecer* despliega el punto de vista de la masacre del 2 de octubre a partir de lo que puede percibir una familia encerrada dentro de su departamento en el edificio Chihuahua, las escenas de exteriores son mínimas y las referencias a lo que pasa en éstos se construyen en la película a través del diseño sonoro, los diálogos y las reacciones en pantalla de los protagonistas. En ello puede intuirse una suerte de precaución política de la cinta al no hacer visible el sangriento enfrentamiento entre estudiantes y soldados, precaución que, curiosamente, algunos supervisores le criticaron de dura forma a *Rojo amanecer*:

> La posición política está muy soslayada [porque] todo está enfocado a través del punto de vista de la familia. El espectador se puede llegar a identificar con cualquiera de los miembros de la familia y no reflexionar sobre la historia de este país. La 'moraleja' final podría confundirse con facilidad, ya que parece que los que tienen o tenían la razón eran los viejos, el abuelo (ex militar), la madre, el padre con sus consejos: "no sean revoltosos", "no se metan en problemas", "su deber es estudiar". Parece que para sobrevivir esa es la solución. En varias ocasiones se menciona "no te metas con el gobierno", "con el gobierno no se juega", lo que hace que el espectador más bien salga

> con un gran temor a interesarse por cualquier propuesta política. Más bien pareciera ser un aviso y no una denuncia. Nunca se siente que el guionista apoye a los estudiantes, la imagen que se da es que no piensan y de que nada más están siendo utilizados por los líderes comunistas. (Expediente 281“90”/80: Informe de Supervisión, 2 de mayo de 1990)

De esta forma, el conflicto generacional retratado en las relaciones familiares que *Rojo amanecer* presenta -mediante las divergentes posiciones valorativas y políticas de sus personajes- es referido en los argumentos de la supervisión. Alicia (María Rojo) y el funcionario del Departamento del Distrito Federal Humberto (Héctor Bonilla, también productor de la cinta), la madre y el padre de Jorge y Sergio (Damián y Bruno Bichir), encarnan una postura conservadora y reacia al cambio junto con el abuelo Don Roque (Jorge Fegan), militar retirado, postura que se ve confrontada en las esperanzas revolucionarias de los hermanos, del estudiante malherido del Poli Luis (Eduardo Palomo) y de otros compañeros sin nombre (interpretados Simón Guevara, Leonor Bonilla y Sergio Sánchez) que llegan al departamento durante la noche para refugiarse de la balacera. Huelga decir que tales esperanzas se ven literalmente destrozadas con el final de la película, en el cual un grupo de “agentes” catea el departamento al amanecer y tras cuestionar a la familia sobre su participación en el movimiento estudiantil y descubrir a los cuatro estudiantes que ésta resguardaba, los asesina a todos. Sólo Carlitos (Ademar Arau), el hijo más pequeño de Alicia y Humberto, sobrevive a la masacre.

La preocupación expresada en la lectura de la supervisión es que “el público no se conmocione por la historia de un acontecimiento socio político, sino por la de esta familia” (Expediente 281“90”/80: Informe de Supervisión, 2 de mayo de 1990), preocupación que se vincula al hecho de que la moraleja normativa “del temor” presente en la película pudiera prevalecer sobre la potencial capacidad de ésta para generar debates, y que así el drama familiar representado en *Rojo amanecer* tenga primacía sobre la reflexión histórica y política. De esta forma, la lectura de la supervisión sobre el tratamiento de los personajes jóvenes en el filme de Fons apunta hacia una representación unidimensional y simplista de los mismos que apela a la inmovilidad y el desencanto:

> Robles se manifiesta claramente a favor de la tesis norteamericana de que “no hay revolucionario de cincuenta años”, de que la rebeldía es un mal necesario de la juventud, de que es ilusorio y suicida cuestionar el poder y enfrentar la injusticia y creer

> que el mundo puede ser cambiado. (Expediente 281“90”/80: Informe de Supervisión, 2 de mayo de 1990)

En suma, la supervisión cinematográfica construye un discurso alrededor de *Rojo amanecer* en el cual, por primera vez en este estudio, critica a un filme dado que construye una perspectiva reaccionaria con respecto a su reconstrucción de un suceso histórico, una perspectiva que pareciera, de acuerdo a la lectura privilegiada de los y las supervisores, demeritar la trascendencia del movimiento estudiantil y la valía de la juventud revolucionaria del 68. Tal vez porque algunos miembros del grupo de supervisores muy probablemente habían vivido –e incluso participado en- los sucesos del 2 de octubre, la visión de *Rojo amanecer* de los mismos les pareció deficiente y parcial.

Ya sea debido a que *Rojo amanecer* indirectamente apunta hacia la fortaleza política –autoritaria sin duda- del Estado mexicano o porque su visión de la masacre de Tlatelolco suaviza la participación que el Ejército tuvo en ella, la cinta recibe sin mayores problemas –aparentemente- el permiso para su estreno cuatro meses después de que ingresó de manera oficial a la Dirección de Cinematografía (Expediente 281“90”/80: Autorización para Exhibición Comercial no. 05528-C, 25 de julio de 1990). Pero esta tardanza detonó uno de los escándalos mediáticos en la esfera fílmica más sonados del siglo pasado.

En retrospectiva y desde el recuento de lo ocurrido que hace el propio guionista del filme, la Dirección de Cinematografía no respondió a la solicitud de clasificación de Robles –la cual, según la ley vigente, debía realizarse en tres días hábiles- sino que tras “seis meses” de iniciado el trámite el guionista aún no recibía noticias al respecto, por lo que temió que *Rojo amanecer* estuviera efectivamente *enlatada* (Robles, Xavier. “Contra la censura”, en *La Jornada Semanal*, 5 de octubre de 1997). Robles se entrevista con la entonces directora de Cinematografía, Certucha, para exigirle cuentas sobre el estatus de su película, pero debido a que la directora no le da solución, el guionista recurre al amparo legal y a la denuncia pública de lo que considera una flagrante violación de sus derechos y de la propia ley, denuncia apoyada, entre otros, por la actriz Rojo y por José María Fernández Unsaín, presidente de la Sociedad General de Escritores Mexicanos (SOGEM):

> […] se oyeron muchas otras voces en defensa de la libertad de expresión y del irrestricto respeto a la libre manifestación de las ideas. Guadalupe [Ortega, también

> guionista de la cinta] y yo dábamos unas cinco entrevistas al día, en todos los medios, menos en la televisión, donde ni nos vieron ni nos escucharon […] La cosa terminó una noche en que el propio Salinas vio la película en su sala privada de Los Pinos, rodeado por el Estado Mayor Presidencial, García Márquez, Héctor Aguilar Camín y otros políticos, funcionarios e intelectuales del régimen. Desconozco los pormenores de lo que allá hablaron. Sólo sé que ahí se tomó la decisión de autorizar la película y de remover a la señora Zertucha [sic] de su cargo en Cinematografía. (Robles, Xavier. "Contra la censura", en *La Jornada Semanal*, 5 de octubre de 1997)

Robles acepta que el compromiso para efectivamente estrenar *Rojo amanecer* se basó en "cortar toda referencia al Ejército" (a pesar de que no existe evidencia documental sobre ello en archivo), aunque previo a dicho estreno en salas comerciales, una edición íntegra del filme en video, que tal vez había salido clandestinamente de la propia Dirección, "ya estaba a la venta en la versión clandestina ("pirata") en Tepito" (Robles, Xavier. "Contra la censura", en *La Jornada Semanal*, 5 de octubre de 1997).

Antes de que *Rojo amanecer* llegara a las pantallas mexicanas, se proyecta en septiembre de 1990 en el marco del Festival Internacional de Cine de San Sebastián en España. La respuesta a la película es muy favorable dado que se le consideró una muestra de cómo se podía abordar y reconstruir de manera inteligente –y "valerosa"- la historia contemporánea, por lo que su director se hace acreedor a la Carabela de Plata, un premio especial del jurado en dicho festival ("Buena aceptación del film mexicano *Rojo amanecer*", en *Cine Mundial*, 23 de septiembre de 1990, p. 2). Los diversos méritos estéticos, artísticos, técnicos y narrativos del filme también fueron reconocidos por la crítica especializada mexicana cuando en 1991 *Rojo amanecer* arrasó con los Arieles y recibió ocho estatuillas: mejor actuación masculina y femenina para Bonilla y Rojo, respectivamente; mejor coactuación masculina para Don Roque, el militar retirado que interpreta Fegan; mejor edición a cargo de Sigfrido García Jr; mejor argumento original y guión cinematográfico de Robles y Ortega; mejor música de fondo compuesta por Karen y Eduardo Roel; y, finalmente, mejor dirección al mando de Fons.

Empero, Ayala Blanco establece una lectura, bastante desfavorable, de *Rojo amanecer* alrededor de argumentos muy cercanos de aquéllos que empleara la supervisión cinematográfica. A sus ojos, la cinta de Fons no es más que "una simple cronología supuestamente vivida y vagamente testimonial" de los hechos, "una cronología victimológica e indigesta" que resulta "parcial" y se construye "a partir de datos inconexos" (Ayala Blanco, 1994: 18). Ayala Blanco

valora al filme de Fons en tanto "ficción inicua, infrateatral y profundamente inocua", al tiempo que reconstruye el contexto que antecedió a su exhibición comercial:

> El pivote cronométrico y fin último de la trama es *Una familia tlatelolca de tantas*, con estatismo y sensitiva representatividad de telenovela didáctica y tercermundista, cuyos miembros recitan desde el desayuno las más diversas posturas pedestres e inconciliables respecto al Movimiento […] Dos de octubre no se olvida pero se banaliza […] Con *glamour* de película maldita, retenida para su reglamentaria aprobación gubernamental más de la cuenta pero jamás prohibida, cuyo miniescándalo/sainete sólo sirvió para que se enseñoreara el director de RTC, Javier Nájera Torres, al autorizarla por encima de las decisiones de sus subalternos y para que los autores del filme creyeran haber hecho caer a una directora de cinematografía particularmente torpe (Mercedes Certucha Llano) [*Rojo amanecer*] desea quedar bien con todo el mundo (gobierno, ejército, policía, medios informativos, ex militares, padres retrógrados, derecha, izquierda), pero alzándose el cuello con el tratamiento de un tema tabú en el cine nacional […] (Ayala Blanco, 1994: 19-21)

El estreno comercial de *Rojo amanecer*, tras los "tormentosos días de estar congelada" ("Cartelera", en *La Jornada*, 25 de octubre de 1990), se lleva a cabo el 8 de octubre de 1990, en 19 salas de cine a lo largo y ancho del Distrito Federal, desde el Variedades Plus, el Insurgentes 2 Plus y el Chapultepec Plus hasta el Valle Dorado 2, el Futurama y el Mitla. Los carteles publicitarios de esta película de Fons enfatizan la importante dimensión histórica que aborda: "2 de octubre, 1968: el suceso que estremeció a una nación. 3 de octubre, Rojo amanecer". Un mes después, la película sale de cartelera y es sustituida en algunas de las salas donde se proyectó por la comedia lépera *Un macho en la casa de citas*, dirigida y protagonizada por Alberto "el Caballo" Rojas.

Desde su particular reconstrucción de los hechos, Robles establece la falsedad de que "algunos seudo críticos de cine malintencionados" negaran que *Rojo amanecer* alguna vez estuviera censurada y de que "todo el escándalo ocurrió por manipulación del mismo Salinas", al tiempo que establece que el filme supone un evidente e indispensable parteaguas para la cinematografía nacional: "lo cierto es que todo mundo sabe que el cine mexicano era uno antes de *Rojo amanecer* y otro después […] desde entonces no existe ya la práctica viciada del 'enlatamiento' en nuestro país, lo cual no significa que haya desaparecido la censura, que ahora se llama por ley, elegantemente, supervisión" (Robles, Xavier. "Contra la censura", en *La Jornada Semanal*, 5 de octubre de 1997). Parteaguas gracias al cual, según el guionista, la verdadera película *maldita* del cine mexicano se pudo estrenar, aunque de manera limitada, después de 30 años de ocultamiento.

Tras la salida de Certucha de la Dirección de Cinematografía, Nájera Torres declara que la administración federal en turno está comprometida con el respeto a y fomento de la libertad artística e intelectual, por lo cual frente al "rezago", a veces de décadas, en la clasificación de películas el grupo de supervisores trabajará arduamente para "estudiar cada caso" y dar salida expedita a varias películas, entre ellas *La Sombra del Caudillo* (Galindo, Rosa. "¡No más películas enlatadas!: Nájera Torres", en *Cine Mundial*, 29 de agosto de 1990, p. 11).

Así, el mítico filme de Bracho -quien murió en 1978 sin conseguir que éste fuera *desenlatado*- se vuelve a posicionar en la prensa escrita como tema de discusión dada su tardía y fugaz proyección en el cine Gabriel Figueroa, administrado por el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), a finales de 1990 (*La Jornada*, 27 de octubre de 1990, Cartelera, p. 36). A partir de algunas críticas relativas a que la copia en 16mm que se utilizó para esa ocasión era de mala calidad y a que no se le hizo publicidad alguna a dicha proyección (Barbachano Ponce, Miguel. "El caudillo liberado", en *La Jornada*, 12 de noviembre de 1990, Cultura p. 39), el estreno y exhibición restringidos de *La Sombra del Caudillo* se trasladaron a dos salas de la Cineteca Nacional, la Salvador Toscano y la Arcady Boytler, que compartieron una sola copia en 35mm, y de mejor calidad, gracias a la cual por fin se logró proyectar la película de Bracho el 16 de noviembre de 1990, justo mientras *Intriga contra México* se exhibía también en la Cineteca como parte de la XXIII Muestra de Cine. Poco menos de un mes después, *La Sombra del Caudillo* fue retirada de la cartelera de la Cineteca y sustituida en la sala Boytler por *De todos modos Juan te llamas*, de Marcela Fernández Violante.

En medio de declaraciones sobre la efectiva liberalización, de una vez y para siempre, del sistema político que correspondía a evidentes transformaciones democráticas referidas a la libertad de expresión en el ámbito del cine, el reconocido crítico Carlos Bonfil evalúa cómo *La Sombra del Caudillo*, después de tres décadas de haber sido realizada, aún suponía una representación transgresora del sistema político emanado de la revolución mexicana, razón que podía dar cuenta de la prohibición tan prolongada que sufrió:

La Sombra del Caudillo conserva su enorme capacidad de denuncia de los métodos de intimidación de un aparato represivo y corrupto. Nadie considerará hoy obsoleta una de sus reflexiones centrales: "Creen muchos que en México los jueces no hacen justicia por falta de honradez. Tonterías. Lo que ocurre es que la protección a la vida y los bienes la imparten aquí los más violentos" […] Lo que distingue a México de regímenes autoritarios como la URSS, que hoy estrenan democracia, es que allí los antiguos censores no incurren en autoelogios y prefieren, por pudor, guardar cierta discreción. (Bonfil, Carlos. "*La Sombra del Caudillo*", en *La Jornada*, 7 de noviembre de 1990, Cultura, p. 33)

CAPÍTULO 5
LECTURAS FÍLMICAS PRIVILEGIADAS II: LOS DISCURSOS DE LA CENSURA Y EL ESCÁNDALO. TRANSICIONES HACIA EL MERCADO (1992 - 2002)

No puedo decir si me gustó la película porque
no soy crítico de cine, sino Secretario de Gobernación.
Santiago Creel Miranda [1]

Pero, ¿por qué escandalizas?
Es un rasgo de mi carácter, escandalizo sólo por ser yo: Isela Vega.
Escandalizo sin proponérmelo desde que soy niña, mi sola presencia
escandaliza; la historia de mi vida parece resumirse en un verbo: escandalizar.
Isela Vega [2]

El último sexenio priísta, aquel de Ernesto Zedillo Ponce de León, da paso en 2000 al primer sexenio panista en la historia de México. Vicente Fox Quesada asume la presidencia del país tras una campaña electoral caracterizada por las descalificaciones, el empleo de cantidades millonarias en *marketing* político y un triunfo en las urnas que varias voces cuestionan. El político guanajuatense promete que su gestión hará transitar al país efectivamente hacia la democracia, a pesar de que la falta de oficio político de varios funcionarios panistas en la administración federal es causal de críticas, sobre todo provenientes de sectores liberales y de izquierda, que encuentran en la actuación del Partido Acción Nacional (PAN) regresiones confesionales dadas las posiciones católicas y conservadoras de algunos de sus miembros.

Tras la publicación tanto de la Ley Federal de Cinematografía en 1992 como de su Reglamento en 2001 -ordenamientos que prohíben de manera explícita la censura y mutilación de películas- la preocupación por un proceso de supervisión transparente, justo, eficaz, eficiente y, sobre todo, liberal en su interpretación de filmes se hace presente: algunos actores señalan que, a su juicio, no existen criterios definidos para la clasificación de películas y que el Reglamento de cine posee incluso un tono conservador en cuanto ésta. Así, la desaparición legal de la práctica oficial de la censura cinematográfica es uno de los factores que hace visibles otros tipos de "censura", como aquélla que de

[1] Torres, Alejandro. "La ley, rectora de moral pública", en *El Universal*, 16 de agosto de 2002.
[2] Poniatowska, Elena. "Isela Vega: de encueratriz a lopezobradorista", en *La Jornada*, 11 de diciembre de 2006.

manera indirecta imponen, por un lado, las propias clasificaciones producto del proceso de supervisión y, por el otro, el mercado a través de la promoción, distribución y exhibición diferenciadas de películas. Si bien la supervisión no puede equipararse propiamente a la censura oficial que, de hecho, aquejó al cine mexicano en periodos anteriores de este estudio, la clasificación de películas supone también la delimitación, a veces arbitraria según algunas voces, de la audiencia específica que podrá ver un filme, delimitación que ciertamente tiene un impacto considerable en términos de taquilla. De esta forma, mientras que en periodos anteriores de esta investigación los debates públicos y privados se articulaban alrededor de la legitimidad o falta de ésta en la implementación de la censura cinematográfica a manos del Estado, en este último periodo se discute en la prensa escrita hasta qué punto se puede equiparar clasificación a censura.

En efecto: el problemático vínculo entre clasificación y taquilla, entre censura y supervisión, así como los obstáculos –en términos de comercialización de cintas- a los que apunta el resultado de esta última, son situaciones a partir de las cuales se construyen los discursos públicos sobre pretendidas prohibiciones estatales implementadas, de manera velada, mediante la clasificación cinematográfica. Pero los alegatos alrededor de esta arbitraria "censura oficial" para dos de los casos en el *corpus* durante este periodo –*Y tu mamá también* y *El crimen del padre Amaro*- detonan escándalos mediáticos sin precedentes que tienen por resultado su posicionamiento en medios, una posterior y extensa visibilidad pública de tales cintas y su consiguiente recaudación multimillonaria. En este sentido, el escándalo mediático a propósito de una presunta prohibición oficial parece corresponder a la lógica de la argucia mercadotécnica, más que a un combate a favor de la libertad de expresión y del libre acceso al cine. Si la clasificación limita arbitrariamente la audiencia de un filme dado, pareciera que el escándalo mediático la exponencia y coadyuva así a incrementar el número de espectadores y, consecuentemente, las ganancias en taquilla de un filme.

Las suposiciones sobre una censura oficial implícita en el proceso de supervisión fílmica no terminarán con la publicación en 2002 -y posterior implementación- del documento oficial que, hasta la fecha, rige dicho proceso: los Criterios para la Clasificación de Películas Cinematográficas. A pesar de que

los Criterios puntualizan los elementos definitorios para la lectura de las películas que recibe la Dirección de Cinematografía, inevitablemente parten de una postura normativa y moral precisa, la de salvaguardar el correcto desarrollo de la mirada joven frente a potenciales influencias nocivas. Existe entonces una clara continuidad en cuanto a la lógica de la censura oficial de los años cincuenta hasta los noventa y aquélla de la supervisión contemporánea, entendidas ambas como árbitros de la interpretación cinematográfica frente a públicos inmaduros o faltos de educación. La búsqueda de una moraleja normativa –una conclusión que permita distinguir el bien del mal, lo correcto de lo incorrecto, lo verdadero de lo falso- al momento de interpretar las representaciones fílmicas supone otro hilo conductor que recorre todos los periodos de esta investigación, una presencia constante en la construcción de los argumentos tanto de la censura como de la supervisión e incluso de aquéllos que corresponden al escándalo mediático.

Las reacciones iniciales de varios sectores frente al documento de los Criterios fueron desfavorables: aunque éstos efectiva y explícitamente desproveen a la supervisión fílmica de cualquier evaluación estética o ideológica, la enmarcan en la definida perspectiva moral de que parten, la cual, según algunas voces, resulta incluso conservadora. Contra tales opiniones, la supervisión cinematográfica se justifica en términos de una labor objetiva y descriptiva que sólo comporta una guía referida al contenido de películas, labor que los Criterios enfocan en la interpretación de filmes como mera construcción de argumentos conducentes a posicionarlos en las distintas clasificaciones.

De esta manera, los alegatos contra la censura oficial de la segunda mitad del siglo XX se transforman, a inicios del nuevo milenio, en batallas por la clasificación fílmica y el campo para tales batallas se sitúa tanto al interior de la Dirección -entre supervisores- como fuera de ésta en el espacio público que construye la prensa escrita y que estructura los pronunciamientos de distintos actores de la industria fílmica mexicana alrededor de la clasificación de películas. Así mismo, durante este último periodo aparecen por vez primera discusiones en torno a las implicaciones comerciales que necesariamente conlleva la clasificación de películas, al tiempo que las declaraciones sobre la permanente crisis de la industria cinematográfica en México se vuelcan hacia el papel que juega en ésta una suerte de censura económica: aquélla referida a las

posibilidades selectivas de promoción, distribución y exhibición de filmes. Ejemplo de ello son las imponentes campañas de publicidad y grandes cantidades de copias para algunas afortunadas cintas –*El crimen del padre Amaro*- y, sobre todo, las limitaciones reales que enfrentan la gran mayoría de las películas mexicanas –como sucede con *La virgen de la lujuria*- para llegar a las pantallas de las salas en un mercado interno que responde, no sólo en el ámbito del cine, a evidentes intereses globales. Así, las consideraciones sobre la centralidad del mercado nacional e internacional en la comercialización de filmes mexicanos, en la posibilidad de que distintos públicos en efecto puedan verlos, son un tópico importante de discusión en la esfera pública hacia el final de este periodo.

El prurito del realismo –presencia constante en todos los periodos de esta investigación- nuevamente se erige como directriz central de las lecturas privilegiadas, sobre todo de aquéllas provenientes de otros actores que, como nunca antes en el contexto de esta investigación, hacen públicas sus interpretaciones de filmes que catalogan de ofensivos, inmorales y denigrantes, como lo hiciera la crítica de cine más reaccionaria durante los cincuenta, sesenta y setenta. La irrupción en el espacio público de apreciaciones en torno al cine provenientes de grupos católicos y conservadores, así como de miembros del clero católico, es una constante durante este periodo, sobre todo en los casos donde la representación de los valores, imágenes y prácticas de la Iglesia Católica –*El crimen de padre Amaro* y, en menos medida, *La virgen de la lujuria*- está en juego.

En contraste, el combate por la correcta interpretación de la representación fílmica de la clase política mexicana desaparece casi totalmente en la discusión pública, como sucede con el caso de *La ley de Herodes*. La adecuación o inadecuación del retrato que el cine pinta de las costumbres e idearios del "político mexicano" tampoco se presenta al interior de la Dirección de Cinematografía como tema de debate en el entendido de que la supervisión tiene vedado hacer comentarios abiertamente ideológicos o políticos sobre el contenido de cualquier película. Lo anterior también se explica, en parte, porque el factor detonante del escándalo mediático en *La ley de Herodes* recae en las presuntas acciones gubernamentales conducentes a la prohibición de la cinta, un claro paralelo con lo que pasó en el caso de *Rojo amanecer* durante el

periodo anterior. Las salvedades que se construyen en la prensa escrita con respecto al proceder de autoridades y gobernantes -si bien motivadas por algunas lecturas de *La ley de Herodes* en tanto texto fílmico, objeto de censura y pretexto de escándalo- se refieren principalmente a la actuación y motivaciones de los funcionarios y los políticos de carne y hueso que detentaban el poder político en ese momento, no de aquéllos representados en los universos de ficción del cine.

La discusión en prensa sobre un sector poblacional específico, aquel conformado por las y los adolescentes, es muy nutrida en este periodo: la manera en que el cine los representa, sus características, capacidades y limitaciones, sus formas de vida distintivas dentro y fuera de la pantalla, al igual que el derecho que tienen de acceder a ciertos filmes realizados específicamente para ellos/as, corresponden a los argumentos centrales que la crítica cinematográfica, al igual que una multitud de actores fuera del ámbito fílmico, esgrimen en su interpretación de películas como *Y tu mamá también*. Finalmente, la representación del diverso ejercicio de la sexualidad es otro tema presente tanto en la supervisión cinematográfica como en la prensa escrita que ocasiona evaluaciones, generalmente desfavorables desde una perspectiva conservadora, para todas las cintas del *corpus* en este periodo.

La dimensión estética de los juicios de valor positivos y negativos con respecto a la factura técnica y méritos artísticos de cualquier filme está virtualmente ausente en la lectura de la supervisión cinematográfica, aunque se mantiene en aquélla de la crítica de cine. Dicho juicio estético en los textos de críticos de cine e intelectuales aún se empalma con la evaluación moral, a pesar de que la adjetivación desmedida y lapidaria que caracterizara a la crítica fílmica durante los periodos anteriores desaparece por completo. Realidad, verdad y corrección moral se amalgama en la gran mayoría de comentarios públicos de la crítica cinematográfica que interpreta las películas durante este periodo: una adecuada representación de “lo real”, en términos sociales y políticos, conduce hacia una postura moral de aprobación, la cual es compartida, aunque parcialmente, por la lectura de la supervisión cinematográfica. El hecho de que en ésta, a partir de la entrada en vigor de los Criterios, una interpretación moral de los filmes se encuentre implícita en los informes de supervisión es una característica distintiva de su lectura privilegiada que la diferencia totalmente de

aquella proveniente de la crítica de cine. Por último, la aparición de "nuevos valores" rectores de la interpretación de películas al interior de la Dirección de Cinematografía es un fenómeno inédito hasta este momento: la dignidad individual -desde la equidad de género- y diversos derechos no sólo en el ámbito humano –hasta el respeto a la vida animal- surgen en el proceso de supervisión como parámetros importantes a considerar para la clasificación de las diversas representaciones que el cine despliega.

5.1 LA SALVEDAD DE LA "REALIDAD" POLÍTICA

No pedimos una explicación, sino que la película se vea.
Damián Alcázar [3]

La ley de Herodes -"o te chingas o te jodes", termina el dicho popular- de Luis Estrada es una comedia negra que narra, como lo hiciera *El brazo fuerte* a finales de los cincuenta, el ascenso al poder de su protagonista, el militante priísta Juan Vargas (Damián Alcázar) en el contexto de otro pequeño y olvidado pueblo: San Pedro de los Saguaros. Una realización del Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine) y Bandidos Films (empresa productora de Estrada), *La ley de Herodes* fue filmada entre 1998 y 1999, en la víspera de las históricas elecciones de 2000 tras las cuales el PRI perdió ante el PAN, por primera vez en setenta años, la presidencia del país. Con una apuesta abiertamente crítica del sistema político mexicano ubicada en la década de los cuarenta, *La ley de Herodes* se colocó en el vértice de la visibilidad mediática como resultado del escándalo que suscitó en el Cuarto Festival de Cine Francés.

Llamada en uno de sus tratamientos iniciales "El país de Sísifo", un guión escrito por el mismo Estrada, Jaime Sanpietro, Fernando León y Vicente Leñero, *La ley de Herodes* estaba programada como parte de dicho Festival que se llevó a cabo a mediados de noviembre de 1999 en Acapulco, una de cuatro películas mexicanas recientes invitadas al evento junto con *Rito terminal* de Óscar Urrutia, *Ave María* de Eduardo Rossoff y *Un dulce olor a muerte* de Gabriel Retes. Durante la inauguración del Festival, Eduardo Amerena, director de Imcine, omitió nombrar el filme de Estrada entre las cintas del país anfitrión a proyectarse y las reacciones en torno a lo que rápidamente se interpretó como

[3] Peguero, Raquel. "*La Ley de Herodes* sí se exhibirá en el encuentro de Cine Francés", en *La Jornada*, 13 de noviembre de 1999.

un intento de censura oficial a manos del funcionario no se hicieron esperar. Alcázar mismo, acompañado de la actriz Leticia Huijara (su esposa Gloria en *La ley de Herodes*), toma el micrófono en el teatro Juan Ruiz de Alarcón tras la intervención de Amerena para referirse a que *La ley de Herodes* también estaba contemplada originalmente en la programación, por lo que le sorprende que Amerena no la haya mencionado. "La censura", denuncia Alcázar, "es un acto de prepotencia y cobardía: si bien ésta es una película crítica, es inofensiva pero sobre todo interesante", declaración frente a la cual los organizadores franceses del Festival se unen "al reclamo mexicano" de que efectivamente se proyecte *La ley de Herodes*, "emocionados al escuchar con tanta vehemencia la palabra libertad" (Peguero, Raquel. "*La Ley de Herodes* sí se exhibirá en el encuentro de Cine Francés", en *La Jornada*, 13 de noviembre de 1999).

Ante los cuestionamientos al por qué de la omisión del filme en su discurso inaugural, Amerena explica a la prensa escrita que ésta nada tuvo que ver con la censura y enfatiza que la Secretaría de Gobernación no intervino en el asunto. Si se consideró no proyectar *La ley de Herodes*, continúa Amerena, no fue debido a la temática que aborda, ni a su crítica frontal del PRI -cuyo logotipo utiliza sin modificación alguna- y de otras instituciones, como la Iglesia Católica:

> […] sino al hecho de que cuando vio la película se dio cuenta de que el final "variaba un poco" en relación con el guión que se había aprobado. "Pensamos que era algo que debíamos someter a consideración de nuestro gobierno, de las comisiones técnica y consultiva del Fondo para la Producción del Cine de Calidad (Foprocine) que lo administran, y que fueron las que tomaron la decisión de apoyar esa versión. Había que correr la cortesía" de informarles. Amerena asegura que la decisión de no proyectarla fue suya y que se lo planteó a Estrada, "y estuvo de acuerdo". Agregó que esa determinación la "tomó a partir de que hay personas que pueden sentirse afectadas por no haberles avisado" de los cambios que tenía. "No hubo censura", reiteró […] "No pensamos que fuera a haber polémica por diferir el estreno. Cuando se dio la situación decidimos que se exhibiera para no generar la duda de que la estábamos censurando. Sería impensable y el primer caso en no sé cuánto tiempo". (Peguero, Raquel. "Niega funcionario de Imcine intento de censura a *La ley de Herodes*", en *La Jornada*, 14 de noviembre de 1999)

Sin embargo, Estada señala que la decisión de sacar su filme de la programación del Festival se realizó sin su consentimiento. A pesar de que Amerena y Estrada se habían reunido, junto con sus respectivos abogados, en diversas ocasiones a inicios de noviembre de 1999, no lograron zanjar la disputa sobre el cambio del final y sobre la posibilidad –sugerida por Amerena- de exhibir la cinta después de las elecciones federales del 2 de julio de 2000, por lo que Estrada suponía que el filme sería exhibido (sin problemas, tal vez) en el

Festival (Olmos, Alejandro. “La historia de Estrada, crónica de una censura anunciada”, en *El Universal*, 31 de diciembre de 1999). El director de *La ley de Herodes* narra en estos términos cómo surgió el problema para la exhibición de su película en Acapulco:

> Lo que sucedió es que al ser el Foprocine el socio mayoritario de la película y no estar de acuerdo con el resultado final, “desgraciadamente para mí, entramos en una complicada y larga negociación” para llegar al acuerdo sobre si se modifica el final, como quiere el Imcine, o se queda como está y desea Estrada, quien enfatiza que no está dispuesto a realizar cambio alguno. Explicó que como todo proyecto cinematográfico, en los procesos “sufre transformaciones” […] “En ningún momento hice algo indebido, porque los cambios que sufrió la película los fui informando en todas sus etapas” […] El contrato, indicó, “nos faculta a entrar en una controversia jurídica y no puedo oponerme a eso, porque me pueden llevar a la cárcel. Hablamos de algo real, no son actos de protagonismo ni heroísmo, mientras no exista otro órgano jurídico más allá del contrato, ni Imcine ni Foprocine ni yo podemos decidir sobre el futuro de la película. Y lo peor es que si entra en una lid jurídica van a paralizarla y lo que más quiero es que se estrene, tenga una vida larga y la vea mucha gente”. (Peguero, Raquel. “Niega funcionario de Imcine intento de censura a *La ley de Herodes*”, en *La Jornada*, 14 de noviembre de 1999)

De esta forma, la controversia acerca de las implicaciones, sobre todo legales, de la modificación del final de *La ley de Herodes* (cuya versión en la edición comercial de Estrada es una conclusión incómoda de la historia porque elimina la moraleja normativa: Vargas llega hasta la Cámara de Diputados, con todo y apoyo del PRI, tras sus numerosos delitos; el político queda impune y eso le permite el ascenso político) se diluye en pronunciamientos sobre los malos entendidos y disputas entre Amerena y Estrada, sobre los elementos que hacen de la acción del primero una efectiva puesta en práctica de la censura oficial, prohibida terminantemente a partir de la entrada en vigor de la Ley Federal de Cinematografía en 1993.

La atmósfera de repudio e indignación que se construyó en distintos medios de comunicación a propósito del supuesto intento oficial de prohibición de la cinta resulta factor central, desde algunas lecturas, para la excelente recepción que tuvo la primera exhibición pública de *La ley de Herodes* entre los asistentes al Cuarto Festival de Cine Francés, proyección realizada el 12 de noviembre de 1999 gracias a que el propio Estrada, en el último momento, llevó las latas a Acapulco:

> Los organizadores del festival dijeron “que ojalá más películas fueran censuradas” para convertirlas en el éxito que ayer representó el filme mexicano, que significó una sala con un sobrecupo de, por lo menos, 300 personas […] el filme terminó con declaraciones en las que se buscó al culpable de la censura. (Lazcano, Hugo. “Convirtieron en un éxito a *La ley de Herodes*”, en *Reforma*, 13 de noviembre de 1999, p. 4E)

En efecto: el director de dicho festival señala que “el incidente atrajo mucho la atención del público” y que la película de Estrada fue la que más entradas tuvo a comparación de las demás cintas que se presentaron (Peguero, Raquel. “Bruno Berthemy expone un balance del Cuarto Festival de Cine Francés”, en *La Jornada*, 16 de noviembre de 1999).

En este sentido, el escándalo mediático alrededor de *La ley de Herodes* que detonaron los pronunciamientos de Amerena, Alcázar y Estrada se articula alrededor de las imputaciones sobre la presunta censura oficial y no en torno a la interpretación del contenido del filme: las divergencias precisas entre el final del corte de Estrada y aquél con el cual Imcine estaría satisfecho no se discuten ni tematizan en la prensa escrita. Así, el crítico de cine Carlos Bonfil establece que “el intento (fallido) de retirar la cinta”, cuyos motivos últimos fueron, desde su punto de vista, “inconvincentes”, da pie a suposiciones sobre una orden “desde arriba” para prohibir *La ley de Herodes* que se trató de disfrazar con largos argumentos referidos a las atribuciones de distintas instituciones de fomento y gestión fílmicas; Bonfil concluye que “si no se trató, como se alega, de un acto de censura, la impresión general fue la de un alarde innecesario de ineptitud burocrática” (Bonfil, Carlos. “Cuarto Festival de Cine Francés”, en *La Jornada*, 14 de noviembre de 1999).

Sin embargo, desde la interpretación inicial de la cinta que hace un sector mayoritario de la crítica cinematográfica, la creciente notoriedad pública de *La ley de Herodes*, “una metáfora política”, también encuentra asiento en su calidad fílmica -el “indudable manejo de la puesta en escena y de la cámara”- y no sólo en el escándalo mediático alrededor del conato de prohibición en Acapulco, por lo que los distintos méritos tanto del filme como de su director funcionan como argumento central en esta valoración positiva de *La ley de Herodes*:

> La filmografía anterior de Estrada no auguraba este atrevido y muy divertido retrato fársico de un país en permanente crisis política, arrastrado al abismo no solo por el PRI, sino por la oposición y las instituciones que le han hecho el juego desde hace 70 años. Estrada y sus guionistas retratan esa época (los cuarenta) que marcó el inicio de la corrupción de los servidores públicos, el saqueo de los recursos naturales y la intromisión de las empresas extranjeras, particularmente las estadounidenses. Se trata de un filme que no deja títere con cabeza: *La ley de Herodes* evita el maniqueísmo ya que su fábula política, con elementos de sátira social y comedia costumbrista, no sólo arremete contra el partido en el poder (aquí no hay medias tintas): el PRI es el PRI, el PAN la Iglesia y la iniciativa privada (dueña del burdel), incluso el PRD, los desertores priístas, tienen cola que les pisen […] El suyo era un cine megalómano y en ocasiones pedante […] en cambio, *La ley de Herodes* da la impresión de que Luis Estrada valoró

> no sólo el trabajo de su padre [José *el Perro* Estrada, también cineasta] sino la historia nacional […] Ahora lo importante será verla pronto, sin censura, como se exhibió en Acapulco, esperemos que con el mismo éxito. (Aviña, Rafael. "Una instantánea de culto", en *Reforma*, 15 de noviembre de 1999, p. 8E)

El revuelo en la arena pública que ocasionó *La ley de Herodes* en Acapulco parece no afectar de manera ostensible la lectura privilegiada del filme al interior de la Dirección de Cinematografía. A pesar de que el escándalo mediático en torno a éste no supuso alusión directa alguna en los informes de supervisión, los argumentos contra la censura oficial ciertamente fueron parte del horizonte de interpretación del grupo de supervisores. A petición de Imcine, la cinta de Estrada arriba de manera oficial a la Dirección para dar inicio al proceso de supervisión (Expediente 281"99"/7197: Solicitud de Autorización para Exhibición Comercial firmada por María del Socorro Marquina, directora jurídica del Instituto Mexicano de Cinematografía, dirigida a la Dirección de Cinematografía, 2 de diciembre de 1999) y después de lo que parece una muy veloz y expedita clasificación, la película recibe el permiso oficial para estrenarse el mismo día de su arribo (Expediente 281"99"/7197: Autorización para Exhibición Comercial no.09111-C, 2 de diciembre de 1999).

De los 14 informes de supervisión existentes para *La ley de Herodes*, firmados entre el 1 y el 3 de diciembre de 1999, 13 recomiendan que se le extienda clasificación C, al tiempo que uno establece la posibilidad de que el filme sea autorizado para adolescentes y adultos. Ya que era imposible –dada la Ley Federal de Cinematografía de 1992- hacer sugerencias de cortes o solicitar la prohibición de cualquier película, la lectura de la supervisión se concentra en describir contenidos y en proponer distintos argumentos para la clasificación. En varios informes se señala que "existe violencia representada en el asesinato de varios personajes", además de que aparecen escenas de "desnudos y semidesnudos" y "relaciones sexuales sugeridas", al igual que el uso del "lenguaje altisonante", justificaciones para que sólo las audiencias adultas puedan verlo (Expediente 281"99"/7197: Informe de Supervisión, 3 de diciembre de 1999). Efectivamente: la violencia y la sexualidad explícitas y el empleo de palabras "procaces" aparecen en la Ley Federal de Cinematografía de 1992 (una adición realizada el 5 de enero de 1999 al Artículo 25 de dicha Ley) como directrices de lectura para la clasificación cinematográfica, las cuales, a pesar de

no especificar con claridad su contenido, son referidas en forma constante como medio de construir argumentos diversos en los informes de supervisión.

De igual modo, el retrato del ejercicio del poder a la mexicana que presenta *La ley de Herodes* y "el tratamiento tan real del tema" le valen consideraciones para su estreno en C:

> Comedia satírica en la que se cuenta la historia de un basurero que es nombrado presidente municipal de un pequeño pueblo […] La cinta presenta todos los vicios del poder y su correlación con el gobierno de manera que puede establecerse un equivalente entre la situación particular y la general. Se habla de corrupción, de ignorancia, de extorsión, de calumnias, de amenazas, de creación de chivos expiatorios, de asesinato, de infidelidad, de machismo, de complot, de avaricia, de abuso y de locura de poder, mientras que visualmente se muestra un supuesto linchamiento, balaceras, sugerencias de fornicación, prostitución y lenguaje obsceno. Clasificación C. (Expediente 281"99"/7197: Informe de Supervisión, 2 de diciembre de 1999).

Los informes de supervisión para esta cinta evitan el uso (y abuso) de adjetivos (des)calificativos, tan utilizados en la lectura de distintos grupos de supervisión a lo largo del periodo anterior. Bajo la sombra de la "nueva" Ley de cine, los informes en este periodo dan un vuelco sustancial hacia una evaluación carente de apabullantes y explícitas opiniones, tanto positivas como negativas, referidas a la calidad de las realizaciones fílmicas, aunque es posible descubrir argumentos en la interpretación de películas de la supervisión cinematográfica con base en evaluaciones de carácter moral que, si bien matizadas, están presentes en los informes.

Desde la interpretación del grupo de supervisores, el hecho de que los espectadores de esta cinta -que plantea "paralelismos entre el alemanismo y el salinismo, denunciando al neoliberalismo como inhumano"- efectivamente puedan interpretarla como una crítica al actual sistema político del país no se adjetiva de manera negativa, ni positiva (Expediente 281"99"/7197: Informe de Supervisión, 2 de diciembre de 1999). Incluso un informe de supervisión que apunta hacia las posibles intenciones tras la representación que *La ley de Herodes* hace del político mexicano -mediante el personaje de Vargas- evita el juicio moral explícito:

> Durante el discurso político final que hace el protagonista en el Congreso de la Unión, simulan a dos personas, Carlos Salinas de Gortari [ex mandatario del país], eso por el lenguaje corporal que hace, y a Ernesto Zedillo [entonces presidente] por utilizar una palabra que se le ha criticado fuertemente, "malosos"; eso hace pensar o imaginar que se burlan de nuestras figuras presidenciales. (Expediente 281"99"/7197: Informe de Supervisión, 2 de diciembre de 1999)

Así, el tenor descriptivo en casi la totalidad de los informes de supervisión apunta hacia una lectura de *La ley de Herodes* desprovista de juicios estéticos y en la cual los juicios morales, aunque presentes, son implícitos. Sólo un informe resalta los méritos de Estrada y su equipo creativo en esta "excelente crítica social": la cinta "maneja abiertamente" conceptos referidos a la política, asevera una supervisora, al tiempo que "no oculta la realidad en que se vive" (Expediente 281 "99"/7197: Informe de Supervisión, 3 de diciembre de 1999). En conclusión, es una sutil evaluación moral, de carácter más bien positivo, en torno a cómo representa *La ley de Herodes* la forma de hacer política característica del priísmo lo que sobresale en la interpretación del grupo de supervisores.

Aunque la *praxis* y el *ethos* de la clase política mexicana, principalmente del PRI, durante décadas habían sido denostados de muy diversas maneras por amplios sectores sociales, por razones de legitimación tales *praxis* y *ethos* (e incluso el *pathos* de este sistema político) nunca se construyeron, desde las élites, como parte del discurso oficial canónico de cómo éstas ejercían el poder. El paternalismo, el amiguismo y el compadrazgo, la impunidad, el autoritarismo y la doble moral no suponían elementos identitarios explícitos en los discursos públicos de la clase política mexicana, todo lo contrario: se combatían de palabra y se tachaban de "lacras" que muy seguramente estaban ya en proceso de desaparecer. En esta medida *La ley de Herodes* visibiliza los procederes y valores de un *statu quo* que, lógicamente, no se atrevían a enunciar de manera abierta sus propios voceros. Así, esta "denuncia de tipo político donde se ve la corrupción en diferentes niveles de gobierno", a pesar del "lenguaje especialmente fuerte" que utiliza, encuentra aceptación entre la mayoría de las y los supervisores debido a que se apega a lo que suponen es una representación verdadera del país y de los entretelones de su sistema político, una representación legítima y correcta dada la historia política mexicana y la realidad por la que entonces transitaba el país, tal como la entendían las y los supervisores (Expediente 281"99"/7197: Informe de Supervisión, 1 de diciembre de 1999). Precisamente este cometido realista de *La ley de Herodes* le vale la siguiente consideración:

> Es una película que muestra en todo su esplendor la forma y manera de hacer política en el país. Refleja la actuación del partido más antiguo, el Revolucionario Institucional, que por lo observado a través de su existencia ha fomentado el caciquismo, la corrupción, la mala interpretación de la Constitución y ha tomado la política como

> modus vivendi y no como una acción social, apoyado en la demagogia. Clasificación B. (Expediente 281“99”/7197: Informe de Supervisión, 3 de diciembre de 1999).

En suma, salvo tres informes que utilizan la palabra “crítica” -y dos que la adjetivan de “fuerte”- para referirse a *La ley de Herodes*, la supervisión cinematográfica no apunta hacia posturas morales explícitas en su lectura de la cinta, ni tampoco hacia elementos referidos a una evaluación, positiva o negativa, de su propuesta audiovisual o, al menos, no expresa tales posturas y elementos de manera frontal como sucedía en los periodos anteriores y como ciertamente sí lo hará la crítica de cine tras la exhibición en salas de esta película de Estrada.

Después del escándalo mediático que *La ley de Herodes* protagonizó en el Cuarto Festival de Cine Francés, Imcine planea el estreno (que resultó parcialmente) comercial del filme, aunque sin el permiso expreso de Estrada para hacerlo; además, la falta de publicidad en medios de comunicación y el hecho de que la película sólo se exhibiría, a partir del 3 de diciembre, en dos salas -una en la Cineteca Nacional y otra en el Centro Nacional de las Artes (CNA), parte de la cadena Cinemark- son motivo de una nueva andanada de declaraciones en prensa. Estrada denuncia que a la situación desventajosa para el estreno de su cinta se ha sumado un verdadero boicot contra ella: no se respetan los horarios de las funciones e incluso éstas se interrumpen repetidas veces sin razón aparente, el sonido es de mala calidad y se anuncia que las localidades están agotadas cuando no se han abierto siquiera las taquillas. Las reacciones de algunos asistentes a lo que se convertiría en una fugaz exhibición de la cinta son favorables:

> Aun con las condiciones adversas, *La ley de Herodes* ha sido bien recibida por los espectadores por decir las cosas como son y mostrar abiertamente las siglas del Partido Revolucionario Institucional (PRI), su juego político, el derramamiento de sangre por el poder y el robo a la nación, entre otros aspectos que la convierten, a todas luces, en una cinta incómoda. “Aquí puede verse cómo la maldad en este país tarde o temprano se premia”, comentó un espectador el sábado en el Cinemark CNA. “Es más que vigente y ayuda a concientizarse", opinó otro. “Ojalá y le dieran mayor difusión", pidió uno más que lamentó la función de las 22:05 horas, que todo el tiempo estuvo fuera de foco. Los asistentes celebraron además el humor de la película, su “tono ameno” y su carácter crítico. De boca en boca se ha hecho la promoción. Algunos se enteraron del filme por un pequeño anuncio en el periódico, y después de verla la recomendaron. (Israde, Yanireth. “La cinta *La ley de Herodes* será retirada de carteleras esta semana”, en *La Jornada*, 6 de diciembre de 1999)

El carácter realista de la cinta -su representación fiel, verosímil y además crítica de la forma de hacer política en México- según estas interpretaciones coincide

con la lectura de la supervisión cinematográfica y supone, en el mismo tenor de la evaluación de las y los supervisores, importantes méritos para *La ley de Herodes*. De ello se deriva que el prurito del realismo, como sucede en las lecturas privilegiadas de la gran mayoría de las cintas en el *corpus* de esta investigación, continúe siendo medida central para leer y juzgar un filme en los albores del siglo XXI.

Debido a que "el gobierno federal no quiere que la cinta se proyecte en el 2000", Estrada señala que una exhibición limitada -y encima saboteada- de *La ley de Herodes* es "un atentado" a sus "derechos autorales y patrimoniales": no sólo impide concretar las "atractivas ofertas" que varios distribuidores le habían hecho para explotar comercialmente el filme, sino que tales condiciones de exhibición buscan provocarlo de manera directa para entrar "en un largo litigio hasta que pase el periodo electoral"; en el mismo tenor, Pedro Armendáriz Jr. (quien interpreta a López, mentor de Vargas, en *La ley de Herodes*), declara que Imcine "está haciendo una maniobra intimidatoria pretendiendo que Luis Estrada reaccione e interponga una demanda", situación que el actor y también miembro de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas considera "arbitrario, tonto y antidemocrático" (Israde, Yanireth. "La cinta *La ley de Herodes* será retirada de carteleras esta semana", en *La Jornada*, 6 de diciembre de 1999).

Siguiendo esta línea de argumentación, el editorial del periódico La Jornada para el 6 de diciembre de 1999 discute las implicaciones de lo que interpreta como una clara intención censora de Imcine. El texto de la periodista y directora de dicho diario Carmen Lira Saade establece que el sistema político mexicano históricamente ha evitado "la divulgación" de "expresiones culturales, artísticas o periodísticas" que "juzga contrarias a sus intereses de perpetuación", lo cual vulnera, desde la perspectiva ideológica del periódico, uno de los mayores logros posibles en el largo recorrido del país hacia la próxima democracia: "el ensanchamiento de la libertad de expresión":

> Las recientes maniobras del Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine) para impedir la difusión masiva de la película *La ley de Herodes* […] acaso no sean, en estricto sentido, ilegales, pero constituyen un acto de censura de Estado doblemente inaceptable: por un lado restringen la libertad de expresión de un cineasta, y por el otro pretenden escamotear al público un producto que, en opinión de algunos burócratas gubernamentales, no merece ser publicitado ni divulgado. La comunidad cinematográfica nacional, a juzgar por la hostilidad oficial contra *La ley de Herodes*, enfrenta el peor de los mundos posibles: por una parte, el esquema neoliberal ha

> devastado al sector y lo ha convertido, en buena medida, en actividad de maquila para el cine extranjero […] lo menos que podría esperarse sería el respeto a la libertad irrestricta de los creadores, en concordancia con el absoluto respeto gubernamental a la libertad de los capitales. Sin embargo, parece ser que para el Imcine la libertad de expresión se termina en el momento en que una película recoge señalamientos críticos al PRI, como es el caso de *La ley de Herodes*, con lo que el organismo cinematográfico, en vez de actuar como una entidad del Estado, se comporta como un anexo del partido del gobierno […] al margen de las contradicciones del poder público, corresponde a la sociedad exigir que nadie decida por ella sobre lo que debe o no debe ver en el cine. ("Censura a tres semanas del 2000", Editorial de *La Jornada*, 6 de diciembre de 1999).

En efecto: la práctica de la censura oficial a manos de Imcine, a través de los procederes de Amerena y de la exhibición restringida de *La ley de Herodes*, se convierte en un hecho incontestado en la lectura de lo sucedido que realizan varios actores. De esta forma, los pronunciamientos públicos en los cuales se protesta abiertamente contra la "actitud ilegal" de Imcine y contra los "agravios" que han sufrido la cinta y su realizador se hacen visibles en la prensa escrita; como sucediera en el caso de *Rojo amanecer*, la comunidad artística condena la censura, apoya a Estrada y a su película y expresa su irrestricta defensa de la libertad de expresión:

> Bertha Navarro, productora de *Un embrujo* y miembro de la AMPI [Asociación Mexicana de Productores Independientes], considera que el sorpresivo estreno de *La ley de Herodes* constituye "una nueva forma de censura", pues "se lanza para perderla en el mercado". Julián Pastor [director de cine] opina: "Estoy francamente indignado por el manejo que le ha dado el gobierno al estreno de la película […] Este es un acto de censura encubierto. Debe haber gente del PRI que no quiere que se exhiba, pero ellos presumen de que hay libertad, si es así, tienen que asumirlo". Vicente Leñero, uno de los guionistas de *La ley de Herodes*, afirma que […] es una manera de censurar la película al exhibirla en pésimas condiciones." Isela Vega [imparable], la temible matrona del burdel [Doña Lupe] en *La ley de Herodes*, coincide en que este tipo de acciones promovidas por el Imcine sólo tienen un nombre: censura. "Necesitamos luchar para que se vea, porque es una película espléndida, está muy bien hecha y bien escrita; le gusta mucho a la gente y en algunas escenas se paran a aplaudir. Necesitamos el apoyo de la sociedad civil […] Defender esta película es algo vital, tenemos que lograrlo, porque la censura a la única que protege es a la familia oficial y ellos son sólo unos cuantos. Nosotros somos muchos." (Israde, Yanireth. "Se moviliza la comunidad cinematográfica en defensa de *La ley de Herodes*, filme de Estrada", en *La Jornada*, 7 de diciembre de 1999)

A la par que se publican en la prensa escrita este tipo de pronunciamientos y tras la salida de *La ley de Herodes* de las dos salas en que se proyectaba, Estrada llega a un acuerdo económico con Imcine conducente a lograr un estreno propiamente comercial de su película. Por intermediación de Rafael Tovar y de Teresa, entonces director del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) y de la actriz María Rojo, a la sazón presidenta de la Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados, Estrada se compromete a

devolver 850 mil pesos al Imcine correspondientes al 60% del monto total de la producción que había financiado dicho organismo de fomento cinematográfico. Tovar y de Teresa desestima las denuncias de censura oficial y asienta que el conflicto se debió a que "no existieron decisiones adecuadas entre Imcine y el director", al tiempo que Rojo establece que este "incidente" significa "un ejemplo de defensa del cine nacional en que todos los sectores se unieron en favor de esta película"; tras el arreglo, Estrada se convirtió en propietario absoluto del filme y pudo así definir por completo el futuro comercial de *La ley de Herodes* (Mendoza González, Jessica. "Indemnizará Luis Estrada a Imcine", en *El Universal*, 9 de diciembre de 1999).

La solución de la controversia entre Estrada e Imcine enmarca la salida de dicho organismo de Amerena y del Director de Apoyo a la Producción, Gustavo Montiel Pagés [4]: el primero es cesado de sus funciones discretamente y en su lugar se nombra al cineasta Alejandro Pelayo (que hasta entonces había estado a cargo de la Cineteca Nacional) como director de Imcine ("Pelayo Rangel, nuevo titular del Imcine", en *El Universal*, 11 de diciembre de 1999).

La ley de Herodes logra el estreno comercial el 18 de febrero de 2000 tal como quería su director: éste se realizó con más de 200 copias en toda la República Mexicana y sólo en el DF y zona metropolitana supuso la presencia del filme en más de 50 pantallas (desde Altavista, WTC, Manacar y Pericoapa, hasta Tláhuac, Bucareli, La Raza, Interlomas y Plaza Satélite, entre otras salas de las cadenas Cinemex y Cinépolis). El estreno de la película estuvo antecedido por una intensa campaña en medios cuyo eslogan publicitario *¿Por qué no quieren que la veas?* capitalizó tanto el pretendido intento de censura oficial como el posterior escándalo mediático, así como el hecho de que la cinta se podría ver sin censura, en la versión original de su director. Sin embargo, Estrada mismo declara que la controversia alrededor de su película "no fue nada benéfica", aunque sí "levantó mucha expectativa en varios sectores". "La censura puede venir disfrazada con muchas caras", continúa el realizador de *La*

[4] La carta de renuncia que Montiel Pagés dirige a Amerena lo acusa abiertamente de haber cometido "los actos que se consideran más reprobables en el ámbito de la cinematografía y del arte en general: la piratería y la censura. La exhibición arbitraria de la película constituye uno de los actos más violentos que en mi vida haya atestiguado contra una obra cinematográfica y su director. Se lesiona así tanto al cine como a quienes lo producen, a la cultura del país y a sus creadores" (Israde, Yanireth. "Se moviliza la comunidad cinematográfica en defensa de *La ley de Herodes*, filme de Estrada", en *La Jornada*, 7 de diciembre de 1999).

ley de Herodes, “no sé si la mía la tuvo abiertamente, pero tuvo el boicot y el sabotaje que son primos hermanos de la censura y de verdad que no fue nada agradable” (Mendoza González, Jessica. “Desea Luis Estrada quitarse la etiqueta de cineasta político”, en *El Universal*, 11 de febrero de 2000).

Con este telón de fondo, la mayor parte de la crítica de cine coincide en apuntar hacia los valores estéticos que encuentra en su lectura de *La ley de Herodes*: “una afortunadísima fábula”, establece el crítico Tomás Pérez Turrent, “absolutamente obligatoria e indispensable en estos tiempos, por su fuerza, su verdad y su carácter tan directo como subversivo” (“Cartelera Dominical”, en *El Universal*, 20 de febrero de 2000). Las actuaciones del reparto también le merecen elogios a la cinta, aunque algunas voces establecen su descuerdo con respecto a la desmedida promoción y *marketing* de la película. Bonfil comenta que el “fuerte dispositivo publicitario” de *La ley de Herodes*, “una comedia muy disfrutable”, distrae del verdadero cometido y tono de la cinta: el hecho de que es un “largometraje irritante y necesario” dada la crítica frontal que hace a los políticos mexicanos, principalmente los priístas:

> Hay que señalar de entrada que la originalidad de la cinta más reciente de Estrada es llamar las cosas por su nombre, sin refugiarse en las alegorías y subterfugios hasta hace poco inevitables debido a la censura comercial, la amenaza de ver enlatadas las obras, o la autocensura de guionistas y directores. Insistir en que la película sólo pretende ser divertida, como se hacía hasta hace unos días para esquivar la censura, equivaldría hoy a trivializar su aspecto más novedoso e interesante (la impugnación política directa) […] Evidentemente, la cinta irrita a la burocracia política por su cuestionamiento directo del autoritarismo y la corrupción, por su pesimismo radical y porque […] el público reconoce la actualidad y persistencia de las prácticas descritas. Esta crítica que enderezan los guionistas, entre ellos Vicente Leñero, incomoda todaví-a más por su recurso al lenguaje de la comedia popular, con lo que asegura en parte su impacto y eficacia […] Pero si la película resulta eficaz es sobre todo por la calidad de sus actores, de modo especial, por Damián Alcázar, Isela Vega (portentosa), Guillermo Gil y Pedro Armendáriz, y porque, novedad absoluta, instaura el choteo político (la caricatura mordaz) en paradigmas que el público identifica con facilidad, desde el tono de voz de Salinas hasta algunas expresiones de funcionarios en turno [el presidente Zedillo]. (Bonfil, Carlos. “*La ley de Herodes*, impugnación al autoritarismo”, en *La Jornada*, 18 de febrero de 2000).

Así mismo, Aviña caracteriza de “atrevida obra de gran nivel artístico” a la cinta de Estrada y señala que “no necesitaba tan escandalosa promoción” para atraer al público. Ello debido a que, según Aviña, “la polémica alrededor de su ‘enlatamiento’ ayudará en la taquilla” a este filme, el cual le merece el calificativo de “excelente trabajo” (Aviña, Rafael. “Rompe barreras *La ley de Herodes*”, en *Reforma*, 18 de febrero de 2000, p. 8E). De esta forma, la vinculación positiva del logro estético con respecto a la postura ideológica en la lectura de una

película hace que el empalme entre juicios artísticos y morales adquiere nuevos matices para la crítica de cine presente en este periodo.

Ya iniciadas las campañas políticas para las elecciones presidenciales de 2000, Paco Ignacio Taibo I explica a través de su columna "Esquina Bajan" quienes pudieron haberse beneficiado al impedir el estreno comercial de *La ley de Herodes*: "Instituciones, grupos interesados en el olvido, políticos que salieron favorecidos en aquel reparto tormentoso de favores en los cuales no faltó el reparto de sangre, gentes dadas al encubrimiento y la paz cadavérica […]" (Taibo I, Paco Ignacio. "La ley de Herodes", en *El Universal*, 13 de febrero de 2000).

Taibo I también reflexiona sobre la lógica de la censura oficial de películas y la aparente trivialidad de su implementación en el pasado. Como lo hicieran otros críticos de cine durante periodos anteriores, al referirse a "las oscuras maniobras para impedir que se proyectara el filme *La ley de Herodes*", una evidente estrategia para coartar la libertad de expresión, el escritor apunta hacia los diversos cambios políticos que se han dado en el país y asevera que dichas maniobras:

> […] nos llevan a recordar que nuestra historia estuvo plagada, siempre, de intentos de apagar las voces no conformistas en la cinematografía. Incluso películas que habían sido patrocinadas por instituciones gubernamentales fueron prohibidas cuando las circunstancias políticas cambiaban de signo. Estas prohibiciones, vistas desde el día de hoy, parecen ridículas, ya que favorecían intereses tan mezquinos y en ocasiones tan absurdos que no se entienden sin una lectura atenta de las circunstancias menores que importaban a los mandatarios en turno. Las cosas han cambiado y "La ley de Herodes" puede ser vista por quienes la quieren ver. Que es de lo que se trata. (Taibo I, Paco Ignacio. "El cine subterráneo", en *El Universal*, 18 de febrero de 2000).

En suma, los argumentos de una gran mayoría de los críticos de cine y de otros actores vertidos en la prensa escrita se centran en hacer visible tanto la valía artística de *La ley de Herodes* –aunada a comentarios positivos sobre su perspectiva ideológica, abiertamente política, y, por extensión, sobre el punto de vista moral que se le atribuye a la película- como el repudio al presunto intento de censurarla y la búsqueda de los verdaderos responsables de éste.

A contracorriente de las lecturas privilegiadas de la prensa escrita fincadas en los méritos de las propuestas estética, narrativa e ideológica que hallan en *La ley de Herodes*, el crítico de cine Jorge Ayala Blanco destroza la película en todo sentido: a su juicio, es una "alegoría megalómana que no se sostiene por ningún lado" y la califica de "estridente histérica crítica feroz no sólo

al alemanismo sino a la institución duradera intemporal del PRI" que también supone una "cabrona homilía anticlerical" al desenmascarar, aunque de manera forzada, "la doble moral del PAN". (Ayala Blanco, 2001: 469 - 470). Así mismo, Ayala Blanco resume los avatares del escándalo mediático en que se vio envuelta esta cinta de Estrada, al tiempo que apunta hacia su efectiva censura oficial, hacia las estrategias desplegadas para llevarla a cabo y las consecuencias de éstas. Como sucediera en periodos anteriores (concreta y curiosamente, en el mismo tenor de la lectura de la supervisión cinematográfica referida a la representación del pueblo en *El brazo fuerte*), la crítica de Ayala Blanco superpone juicios estéticos y morales a propósito de *La ley de Herodes*, del tema que aborda e incluso de sus propios realizadores:

> […] es una sociocaricatura moralina […] que jamás desmonta el macrofuncionamiento del sistema mexicano pero acaba convocando al eterno retorno de los alcaldes por dedazo, una negación formal de toda estética fílmica con fotografía horrenda / verdinegra / sucia / cochambrosa de Norman Christianson […] un exceso finisecular finmilenario aprovechando el río revuelto del cambio de sexenio, una sátira demoledora que aún nada ha logrado demoler (salvo a sí misma y a su censura y a su concepción de big business escandaloso y su posibilidad de ser visto por gente común), un homenaje a Jorge Ibargüengoitia que además del título plagiado (o te chingas o te jodes) añora la bobería socarrona de aquel inigualado humor corrosivo […] un rabioso desalmado explícito inconcebible exabrupto antipriísta financiado por el propio PRI-gobierno, una corrupta denuncia de la corrupción […] donde el pueblo vuelve a aparecer como pinche masa amorfa de indios sumisos / manipulados / linchadores / teporochos / decapitadores, un regusto patológico por el baño de sangre viscosa y el sacrificio / autosacrificio por fuego bíblico, una pieza tardía del falso cine militante en la onda masacrofílica del *Rojo amanecer* (Fons, 1989). Una película maldita instantánea desde el instante mismo de su rodaje y a huevo mediático desde sus idiotas retorcidas tentativas burocráticas de censura […] aprobar un guión para que te filmen otro en tus narices / prohibir / desprohibir / emberrincharse / exhibir de sopetón para quemar / sabotear funciones / ceder derechos de distribución-exhibición / festival de renuncias de funcionarios culeros y funcionarios-fusibles / Sube Pelayo sube / carrera comercial normalizada y exitosa. (Ayala Blanco, 2001: 469 - 470)

Precisamente el caso de *La ley de Herodes* reactiva los reclamos de la comunidad cinematográfica en la esfera pública para que se aprobara al fin la Iniciativa de Ley de la Industria Cinematográfica (ILIC) que desde 1998 se había estructurado tras años de trabajo y cabildeo. La ILIC, prologada por el Nóbel colombiano Gabriel García Márquez, suponía un esfuerzo de varios actores clave en la industria de cine mexicana –desde la diputada Rojo, la cineasta Marcela Fernández Violante y el guionista y director de cine Ugalde (artífice de *Intriga contra México*) hasta la Sociedad General de Escritores de México (Sogem), varios sindicatos de cine y la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica (Canacine)- por lograr condiciones más favorables de fomento,

financiamiento, distribución, promoción y exhibición del cine nacional en el marco del Tratado de Libre Comercio (TLC) que había entrado en vigor en 1994. Aunque se habían realizado sustanciales reformas en 1996 y 1999 a la Ley Federal de Cinematografía de 1992 todavía quedaba pendiente (entre otros temas) la cuestión de la clasificación de películas debido a que dicha ley aún no tenía un Reglamento que especificara de manera puntual la dinámica de la supervisión cinematográfica; de esta forma, la censura oficial parecía servirse de los escollos de la ley que la había erradicado para seguir implementándose. En este sentido, ciertos personajes del medio cinematográfico se declaran contrarios a la censura oficial en cualquiera de sus manifestaciones y a favor de una legislación que efectivamente respete la libertad de expresión en el cine y apoye la realización de cintas mexicanas de calidad:

> "¡Por supuesto que se exhibirán todas las películas!" aseguró María Rojo […] "Es inadmisible censurar las cintas. Así que no lo haremos ni por cuestiones políticas ni por tratar temas religiosos, mucho menos porque contengan palabras altisonantes […] Si el reglamento viene con alguna censura, por mínima que sea, lo impugnaré. Pues si lo permitimos, haremos de la nueva Ley Cinematográfica una ley retrógrada y nociva para la industria." [...] Jorge Fons [director de *Rojo amanecer*], quien se reunió hace dos meses en la Sociedad General de Escritores de México (Sogem) con gente de la Secretaría de Gobernación para hablar de la ley de cine, señaló que esta instancia le aseguró que no existiría ningún elemento de restricción para la libertad de expresión. "Lo que pasa es que esto ya tiene más de un año y la comunidad cinematográfica esta ansiosa porque salga el reglamento. Desconozco si estén surgiendo especulaciones, pero a mí, la gente de Gobernación me dio toda su confianza y toda la seguridad de que el nuevo reglamento no tendrá ningún punto que limite la libertad de expresión." (Morales, Emilio y Jessica Mendoza. "Cine sin censura", en *El Universal*, 29 de enero de 2000)

> La censura cinematográfica en México tiene que desaparecer, coinciden Damián Alcázar y Jesús Ochoa [actor que protagonizaría en 2001 *El segundo aire* de Fernando Sariñana]. Además, opinan que el Partido Revolucionario Institucional ha limitado el desarrollo de la industria fílmica. "Si censuran películas como *La ley de Herodes* es porque a alguien del gobierno le dolió" […] aseguró Alcázar. [Ochoa] consideró: "*La ley de Herodes* me encantó, es muy directa. Me recuerda a las historias de Rius. La censura muy velada se convirtió en una muy abierta." […] Tomó aire y agregó: "Sólo se están dando patadas de ahogado. La calidad no se puede detener y el nuevo cine está demostrando mucha calidad, en especial con los directores y los fotógrafos". ("Limita la política el desarrollo del cine", en *El Universal*, 2 de febrero de 2000)

La ley de Herodes sale de cartelera comercial hacia finales de abril de 2000, además de que se proyectó gratuitamente en la Plaza Mayor del Distrito Federal como parte del programa "Zócalo de Estrenos", organizado por el Instituto de Cultura de la Ciudad de México (ICCM), junto con otras películas

mexicanas ("Cine en la calle", en *El Universal*, 17 de febrero de 2000). [5] La cinta de Estrada recibió incluso publicidad por parte de Santiago Creel Miranda, político panista y entonces candidato a la Jefatura de Gobierno del Distrito Federal por la Alianza por el Cambio (PAN/Partido Verde). El panista sugiere a la perredista Rosario Robles (a la sazón mandataria capitalina) que *La ley de Herodes* y *Todo el poder* –película de Sariñana que narra las aventuras del héroe urbano Gabriel (Damián Bichir) en su lucha contra todo tipo de arbitrariedades y abusos- se continúen exhibiendo hasta julio de 2000, mes de las elecciones presidenciales. Creel Miranda asevera que tal medida coadyuvaría tanto a la promoción del cine mexicano como a la "democratización del país": a juicio del panista "ningún capitalino se debe quedar sin ver estas películas" porque considera indispensable que "en estas elecciones, tanto en las federales como en las del DF, nadie vote por el PRI. Es muy importante que este sistema corrupto, que fabrica pobres año con año, termine" (Ramírez, Bertha Teresa. "Creel, por la exhibición de *La ley de Herodes* hasta julio", en *La Jornada*, 6 de marzo de 2000). La recomendación cinematográfica de Creel Miranda se basa en el carácter realista que encuentra en el filme, dado que, en su particular lectura, *La ley de Herodes* apunta directamente hacia la necesidad de un cambio de régimen, ello en función del evidente desgaste del PRI en todos ámbitos:

> Mientras el Partido Revolucionario Institucional celebra su 71 aniversario, Creel afirmó que se trata de una película que refleja que el PRI ya caducó. "Es un aniversario para festejar la conclusión de un sistema, de una decadencia que está por todas partes no sólo en el cine, sino en la vida real". Aunque reconoció que una película siempre tiene algo de realidad y algo de ficticio, señaló que en este caso *La ley de Herodes* muestra una realidad que nadie puede negar: "Esa verdad radica en que el bienestar que los mexicanos aspiran no va a llegar con el PRI" […] Agregó que la película no debe juzgarse como propaganda política, en cambio, todos los electores deben observarla y reflexionar sobre su contenido, "hay que estarla viendo para recordar qué puede suceder si alguien vota por el PRI otra vez". (Simón, Angélica. "Proselitismo de Creel en el cine; invitaba a ver *La ley de Herodes*", en *El Universal*, 6 de marzo de 2000)

El cometido educador e incluso proselitista del cine se devela en esta declaración de Creel Miranda, a la cual subyace una concepción de la

[5] Mediante dicho programa, entre febrero y marzo de 2000 se exhibieron al aire libre en el Zócalo de la Ciudad de México el documental *Del no me olvido al no me acuerdo* de Juan Carlos Rulfo y los filmes de ficción *En el país de no pasa nada* de Maricarmen de Lara, *Crónica de un desayuno* de Benjamín Caan y *Rito terminal* de Oscar Urrutia. Ese mismo año, el ICCM también implementó el programa "Cinito lindo y querido" para difundir el cine mexicano e hispanoamericano en varias plazas y jardines de todas las delegaciones políticas del Distrito Federal y así promover la creación de públicos.

cinematografía como potente y efectiva modeladora de consciencias y prácticas, incluso aquéllas relativas a lo político y lo electoral.

Como sucediera en los casos de *La Viuda Negra* y de otras películas pretendido objeto de la censura oficial y pretexto para el escándalo mediático, *La ley de Herodes* recibe varios Arieles en la entrega del galardón realizada el año 2000. Nominado en 14 categorías, el filme de Estrada se lleva 10 premios, entre los que destacan: mejor película y mejor director; mejor guión a cargo del mismo Estrada, Sanpietro, León y Leñero; mejor actor para el Vargas de Alcázar, mejor coactuación masculina y femenina de Armendáriz Jr. y Vega, respectivamente. [6] La noche de la premiación, a escasas dos semanas de realizadas las elecciones federales, "la Academia conservó su autonomía", señala Estrada, mientras que Vega declara que *La ley de Herodes* "no se habría podido hacer en años anteriores porque ahora ya existe mayor apertura y espero que con el nuevo gobierno [federal panista] las cosas sigan así" (Mendoza González, Jessica y Salvador Franco Reyes. "Recupera el Ariel su credibilidad al premiar *La ley de Herodes*", en *El Universal*, 26 de julio de 2000). Tras estos reconocimientos institucionales a la película parecía que la censura oficial en México, efectiva y finalmente, se había ido "a chingar a su madre" como Vega deseara 17 años atrás.

5.2 LA SALVEDAD DE LA "REALIDAD" SOCIAL: ¿A FAVOR O EN CONTRA DE LA ADOLESCENCIA?

Evaluar de manera precisa el peso que tuvo la gran afluencia de espectadores (más de un millón en las primeras cuatro semanas de exhibición comercial) que vieron *La ley de Herodes* en el resultado de los comicios de 2000 es labor imposible. Lo cierto es que el ascenso al poder del primer presidente panista de México, Fox Quesada, producto de dichas elecciones, supone el inicio de la alternancia política que algunos esperanzados analistas denominan el triunfo de la transición hacia la democracia.

A pesar de este esperanzado contexto de cambio sexenal, *Y tu mamá también*, cinta de Alfonso Cuarón de 2001, supone -desde el punto de vista de sus propios realizadores- el primer caso de censura del gobierno foxista. La

[6] Los otros cuatro Arieles que recibió *La ley de Herodes* corresponden a: mejor actor de cuadro, Juan Carlos Colombo; mejor escenografía, a cargo de Salvador Parra; mejor maquillaje de Alfredo Mora y Felipe Salazar; y, finalmente, mejor vestuario, realizado por Ma. Estela Fernández.

película es el regreso de Cuarón a la industria mexicana de cine, ya que el director había realizado en Hollywood dos filmes -*La princesita* (*A little princess*, EUA, 1995) y *Grandes esperanzas* (*Great Expectations*, EUA, 1998)- con buenos resultados en taquilla y críticas bastante favorables.

Y tu mamá también, una película de matices documentales, resulta una suerte de *road movie* sobre la travesía que emprenden los mejores amigos Julio Zapata (Gael García Bernal) y Tenoch Iturbide Allende (Diego Luna), junto con la española Luisa Cortés (Maribel Verdú), hacia la playa Boca del Cielo. *Y tu mamá también* no es sólo un melodrama con visos cómicos sobre la amistad, los celos y la traición, la pareja y el sexo, sobre el paulatino distanciamiento entre Tenoch y Julio a medida que sus afinidades electivas –el primero un *junior* hijo de un subsecretario de estado y economista doctorado en Harvard y el segundo un muchacho de clase media cuya madre es secretaria en una compañía transnacional- los hacen tomar rumbos distintos. El filme realizado por Producciones Anhelo también apunta hacia el comentario social y político a través de una *voz en off* que hace las veces de narrador e interrumpe la historia de los *chalolastras* para contar "anécdotas cuyo objetivo es mostrar la realidad del México contemporáneo: su gente, sus costumbres, paisajes, la corrupción política y la desigualdad social" (González Vargas, 2006: 216).

Efectivamente: las viñetas narradas por el actor Daniel Giménez Cacho que se insertan en la historia principal de *Y tu mamá también* resultan una suerte de diagnóstico del México contemporáneo que los realizadores hacen mediante comentarios "al calce" de situaciones diversas referidas a la pobreza, la impunidad y la violencia, insertos que en opinión de Ayala Blanco son, por decir lo menos, bastante desafortunados:

> Se siente como chorreo de semen en la alberca cada vez que quitan el sonido ambiental para que entre la pésima voz del narrador truffautiano en off (locución de Daniel Giménez Cacho por fortuna inmostrable) que, tan inoportuno como mecánico, a través de intervenciones ineptamente escritas, va revelando un haz de trágicas historias alternas posibles (ese albañil atropellado en la vía rápida, esos campesinos detenidos arbitrariamente por un retén militar en la carretera), infelicidades acechantes (ese triste futuro como sirviente hotelero del pescador ya no más feliz) y el lado oscuro de las cosas cual convocatoria de una gravedad a huevo. Gravedad hechiza del paralelismo tipo la noveleta *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco entre la despreocupada vida íntima de los chavos y la apremiante vida mutable del país. (Ayala Blanco, 2004: 137)

De esta forma, la película no sólo representa los mundos encontrados de Julio y Tenoch, mediados por sus distintas clases sociales de procedencia, sino

también el pulso de México en los albores de la alternancia en el poder desde la particular perspectiva –aunque "superficial y banalizante", dice Ayala Blanco- de los hermanos Cuarón.

La cinta se estrena de manera comercial el 8 de junio de 2001 con más de 200 copias en toda la república, distribuido por la filial en México de la empresa estadounidense 20th Century Fox. Sin embargo, el escándalo mediático en que se ve envuelto *Y tu mamá también* no se refiere al debate sobre la correcta interpretación del retrato que el filme pinta sobre el país y sus habitantes, sino que parte de la clasificación C que la Dirección de Cinematografía efectivamente le otorgó a la película. [7] Así, a inicios del nuevo milenio y del primer gobierno federal panista las presunciones de censura oficial se reconstruyen de nuevo en el debate público en prensa, pero alrededor de otro supuesto mecanismo de prohibición cinematográfica: la clasificación realizada de manera legal por las y los supervisores de la Dirección.

Efectivamente: el discurso sobre la censura de películas –capitalizado en la visibilidad mediática que el escándalo a propósito de la censura da a éstas- se crea a partir de declaraciones públicas sobre la insatisfacción que distintos actores expresan con respecto al proceso de clasificación, no sobre la prohibición de filmes *per se* o sobre las sugerencias de cortes (ambas prácticas ilegales ya) para conseguir estrenos comerciales tardíos como sucediera en los periodos anteriores. Por ello, es posible hablar del escándalo mediático a propósito de una presunta censura oficial –de suposiciones sobre la puesta en práctica de ésta, relativa siempre a la clasificación fílmica- en términos de argucia publicitaria conducente a exponenciar las entradas en taquilla de una cinta dada. El hecho de que el Reglamento de la Ley Federal de Cinematografía recientemente se hubiera publicado (el 29 de marzo de 2001 en el Diario Oficial de la Federación, tras nueve años de promulgada la Ley), permitía la presunción de arbitrariedades en la determinación de clasificaciones debido a que los Criterios para la Clasificación de Películas Cinematográficas que el Reglamento estipulaba se publicarían en breve fueron efectivamente promulgados, pero hasta el 4 de abril de 2002.

[7] El expediente 281"01"/7128 correspondiente a *Y tu mamá también* no contiene Informes de Supervisión ni Autorización para Exhibición Comercial, por lo que no se puede reconstruir la lectura que del filme realizó el grupo de supervisores que la clasificó, ni tampoco una cronología (más o menos precisa) del paso de éste por la Dirección de Cinematografía.

Así, la guerra de declaraciones en prensa referidas a *Y tu mamá también* se centra en la inconformidad que Producciones Anhelo expresa reiteradamente con respecto a la clasificación de su filme, la cual incluso dio pie a que la casa productora demandara a Emilio Cárdenas Elorduy, entonces director de Cinematografía. Jorge Vergara Madrigal, empresario fundador de Grupo Omnilife [8] que inicia su carrera como productor de cine con esta cinta, estipula a la prensa escrita junto con Carlos Cuarón –hermano de Alfonso y guionista junto con él de *Y tu mamá también*- que el recurso legal que interpondrá se debe a "la censura que se le impuso a la cinta al clasificarla en categoría C":

> Dijeron que la cinta fue censurada por el gobierno de Vicente Fox por medio de la Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía, no por escenas de sexo, "sino porque unos chavos fuman mariguana durante la película". En el colmo de la incongruencia, la mojigatería y la hipocresía, la cinta fue clasificada en categoría C, para tratar de que los adolescentes no la vean, comentó el productor. "Demandamos libertad de expresión", dijo Carlos Cuarón, y propuso que RTC, en lugar de censurar, haga recomendaciones […] "porque la censura no educa y las recomendaciones sí". Dijo que no hay una reglamentación y no hay criterios definidos de RTC para "clasificar" las cintas. "Hasta ahora no hemos tenido respuesta de las autoridades de la Secretaría de Gobernación a nuestra solicitud de información del porqué clasificaron a *Y tu mamá también* en categoría C", explicó […] "Exigimos como ciudadanos el respeto y el derecho que tenemos, no sólo para estas cuestiones del cine, sino para todo lo que sucede a nuestro derredor […] Estamos recomendando que la película no se vea por el morbo, por las escenas de sexo, que comercialmente podríamos abusar y aprovechar muchísimo explotando el tema del sexo, pero es justamente lo que estamos atacando y evitando, y queremos que la gente vea y aprenda algo […] Si somos maduros para elegir presidente, gobernadores, nuevo partido y nuevo gobierno, somos lo suficiente [sic] maduros para elegir qué cine queremos y cual no queremos. Qué le queremos enseñar a nuestros hijos", dijo. Es incongruente que RTC censure la película con clasificación C, al no permitir llevar a los muchachos al cine, pero sí verla en su casa, con mucho más morbo, porque como está "prohibida". (Sosa Flores, David. "Para *Y tu mamá también*, el primer caso de censura del gobierno foxista", en *La Jornada*, 10 de junio de 2001)

De esta forma, Vergara Madrigal y Carlos Cuarón argumentan que el resultado del proceso de supervisión, dada su pretendida opacidad y arbitrariedad, atenta contra sus libertades fundamentales:

> "Tenemos un equipo de abogados que ya está preparando la demanda […] porque la clasificación asignada es un acto que atenta contra la libertad de expresión", indicó el director de Producciones Anhelo. Vergara precisó que la clasificación ejercida por los censores es una acción "anticonstitucional y me gustaría conocer los criterios establecidos para catalogar los filmes, porque están utilizando reglas que no existen. Creo que es una censura y un paternalismo equivocados". [El empresario] agregó que

[8] Grupo Omnilife es un corporativo de negocios variopintos fundado en Guadalajara en 1991 que se dedica, mediante distintas empresas, al desarrollo, producción y distribución de suplementos alimenticios, a la asesoría financiera, la renta de aviones, a las industrias editorial y de la construcción y a la investigación biotecnológica; a partir de su colaboración en 2001 con los hermanos Cuarón también comenzó a coproducir música en la disquera Suave y películas mediante Producciones Anhelo. Grupo Omnilife tiene presencia en casi toda América Latina, en Rusia y España, ésta última su distribuidora de productos para la Comunidad Europea.

> *Y tu mamá también* es una cinta para verse entre padres e hijos […] "No queremos que sea vista por morbo, porque eso evitaría una visión objetiva y disfrutable de la película." […] Carlos Cuarón dijo que la temática de *Y tu mamá también* puede ser fuerte y agresiva para México, "pero no para mí, ni para todos los que nos desnudamos cada día. Las drogas están por todos lados, en el filme solamente reflejamos una realidad del país". […] La Ley Federal de Radio, Televisión y Cinematografía sólo habla de calificar las películas, pero no sobre el criterio para hacerlo. Considerado entre el gremio cinematográfico como "un tipo de censura", la clasificación de películas es una medida oficial contenida en la Ley […] El caso más reciente sobre censura fue protagonizado por Damián Alcázar y Luis Estrada por la cinta *La ley de Herodes* […] Cabe señalar que también circuló el rumor sobre el aprovechamiento de la censura para impulsar la exhibición del filme. (Franco Reyes, Salvador. "Demandará Productor de 'Y tu mamá también' a RTC y Gobernación", en *El Universal*, 10 de junio de 2001)

El rechazo de Vergara Madrigal y Carlos Cuarón a un sistema de clasificaciones que denominan como injusto los lleva a organizar un "Foro contra la Censura" en Cancún, justo un día después del estreno de *Y tu mamá también* en salas comerciales, a través del cual buscan combatir "una actitud inmadura del gobierno" que supervisa películas, a su juicio, de manera errada. En dicho foro participan Vergara, Cuarón y el actor Luna, lo que más bien parece un acto publicitario de *Y tu mamá también* que un espacio de reflexión serio sobre el fenómeno (Sandoval, Francisco y Salvador Franco. "Inicia *Y tu mamá también* una cruzada contra la censura", en *El Universal*, 8 de junio de 2001).

A la sombra del escándalo mediático de *La ley de Herodes* y en medio de las omisiones legales en materia de supervisión cinematográfica, Vergara Madrigal y Carlos Cuarón equiparan sin mediaciones clasificación y censura oficial, mientras aventuran –dicen no saberlo a ciencia cierta- que *Y tu mamá también* fue autorizada sólo para adultos debido a las diversas escenas en que los personajes fuman mariguana. Empero, su consideración sobre las abundantes secuencias de actividad sexual -sugeridas, explícitas y/o referidas en los diálogos- entre Tenoch y su novia Ana Morelos (Ana López Mercado), Julio y su novia Cecilia Huerta Calles (María Aura), Julio y la novia de Tenoch, Tenoch y la novia de Julio, entre Tenoch y Luisa, después entre Julio y Luisa y, finalmente, entre Luisa, Tenoch y Julio (escenas éstas que culminan en un escarceo homosexual entre los protagonistas hacia el final de la cinta), no les parece argumento suficiente para que la película recibiera clasificación C, aunque si señalan la posibilidad –que Cuarón y Vergara mismos refutan enfáticamente- de que tales imágenes pudieran ser utilizadas como un gancho publicitario para promover *Y tu mamá también*.

En una evaluación de los argumentos que Vergara Madrigal y Carlos Cuarón aducen con respecto a la pretendida censura de *Y tu mamá también* resulta útil referir otra interpretación sobre el uso de estupefacientes y del lenguaje procaz, al igual que sobre la representación de la sexualidad de los *chalolastras*, que aparece en el filme. Es importante hacer notar, por un lado, que el consumo de drogas en la película podría suponer una moraleja normativa, una conclusión en la cual se desestima, en cierta medida, dicho consumo porque se apunta hacia algunas de sus consecuencias negativas; por el otro, el título de esta película alude a que Julio *también* tuvo relaciones sexuales con Silvia Allende (Diana Bracho, hija del director Julio Bracho), quien resulta ser la *mamá* de Tenoch. Ayala Blanco, quien advierte acerca de una "censura sutil" tras las clasificaciones, lo explica así:

> […] el continuo cínico delirante elogio ingenuo a la cultura adolescente del consumo de drogas se limitará a la decana euforizante embotante mariguana y alguna mención a importadas pastillas de éxtasis, con amigo negativo por ellas idiotizado […] el título mismo autocensura una frase abrupta del relato ("Y a tu mamá también, cuando me hizo una limpia", ya que no sólo me cogí a tu novia) y contrasta con la ostentosa franqueza verbal de la cinta, esa inofensiva fábula juvenil que fue tan injusta cuan paradójicamente autorizada sólo para adultos según el ansiado flamante reglamento foxista de cine 2001 para inaugurar su censurada interpretación timorata y homofóbica. Y tu mamá, ¿también censura tan sutilmente? (Ayala Blanco, 2004: 134)

Curiosamente, el comentario social y político incluido en *Y tu mamá también*, al igual que el hecho de que todos los personajes en esta película tengan apellidos de personajes relevantes en la historia mexicana (Cortés, Morelos, Iturbide y Allende, Zapata, Huerta y Calles) y, por consiguiente, pudieran evocar de alguna vaga manera sus idearios políticos o los mitos nacionales construidos a su alrededor, no son mencionados en lo absoluto como posible razón de la supuesta censura oficial. Sólo antes del estreno, Carlos Cuarón aludió hacia esta línea de lectura de los nombres de los personajes que construye *Y tu mamá también*. La película, explicó su guionista, "intenta ser una metáfora del México contemporáneo que está en busca de su identidad, que está al final de su adolescencia; por eso uno de los personajes es Tenoch Iturbide, como el emperador; el otro se llama Julio Zapata, y la actriz española Luisa Cortés, es el conquistador"; además, en un país donde *Aura* es pornográfica y el escritor Carlos Fuentes "inmoral", concluye Carlos Cuarón, la clasificación otorgada al filme de su hermano es un acto arbitrario, "es el paternalismo que dice 'no puedes ver esto'" (Caballero, Jorge. "*Y tu mamá*

también, una metáfora del México contemporáneo: Cuarón", en *La Jornada*, 30 de mayo de 2001). Conviene aquí hacer un paréntesis literario para remontarse un mes atrás y explicar el contexto en que Cuarón califica, de manera irónica, esta novela corta de Fuentes.

A mediados de abril de 2001 la maestra de literatura Georgina Rábago fue relevada de sus funciones en el segundo y tercer grados de secundaria del Instituto Félix de Jesús Rougier por realizar con sus alumnas la lectura de varios textos entre los que destacan cuatro de los *Doce cuentos peregrinos* de Gabriel García Márquez, el *Fausto* de Goethe, *La metamorfosis* de Kafka y la mencionada *Aura* de Fuentes. *Aura* narra, en segunda persona, la complicada labor del historiador Felipe Montero para ordenar los papeles del difunto Gral. Llorente y describe la relación entre Felipe y Aura, la fantasmal sobrina de la anciana Consuelo Vda. de Llorente que lo contrata para realizar el trabajo y le renta un cuarto en su oscura y desvencijada casa.

Una carta de inconformidad con respecto a la lectura de *Aura* que envía un padre de familia a la dirección de este Instituto católico es supuesta causante del despido de Rábago, entonces pasante de Literatura Dramática en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. La carta expresa "la incompatibilidad de la literatura de estos libros con la filosofía en valores éticos de esta escuela secundaria", argumenta que tales libros no son obligatorios en el Plan de Estudios oficial de la Secretaría de Educación Pública (SEP) para las asignaturas Español II y III y está firmada por el panista Carlos Abascal, quien era a la sazón secretario del Trabajo (Ravelo, Renato. "Maestra cesada presuntamente a instancias de Abascal", en *La Jornada*, 16 de abril de 2001).

Rábago declara a la prensa que tras recibir la queja de Abascal la directiva del Instituto le manifestó que *Aura* no era apropiada para "niñas", debido a que "les despierta intereses que ellas no tenían antes de dicha lectura", a pesar de que la maestra señala que la primera reacción de sus alumnas frente al libro, el cual "les gustó" y les pareció "interesante", fue de sorpresa porque "Aura y la viejita eran la misma" (Ravelo, Renato. "'Molesta' a Carlos Abascal que su hija leyera Aura, de Fuentes", en *La Jornada*, 16 de abril de 2001). Después de que los medios de comunicación cubrieran ampliamente los particulares del incidente, miembros de dos organizaciones civiles de padres de

familia expresan su apoyo al proceder de Abascal y comparten tanto su postura valorativa como su particular interpretación de *Aura*:

> […] el presidente de la Unión Nacional de Padres de Familia, Ricardo Esponda, afirmó que Carlos Fuentes […] es uno de esos "autores que la mercadotecnia ha encumbrado" […] Jorge Moreno, presidente de la Asociación de Padres de Familia del Instituto Félix de Jesús Rougier […] consideró que para las alumnas de esta secundaria católica no es conveniente la lectura de esta obra "de manera descontextualizada" […] "Hay suficientes libros escritos en la historia de la humanidad, tanto nacionales como internacionales, antiguos y modernos, que pueden cumplir con aquellos requerimientos que la Secretaría de Educación Pública considere pertinentes" […] las alumnas sólo comentaron las páginas que contienen la "parte más profundamente erótica de este libro", la cual según él confronta ciertos principios de la religión católica y puede "provocar un conflicto existencial" a las alumnas. Consideró que a los 12 o 15 años, las adolescentes no están preparadas para leer este libro porque "no tienen una conciencia crítica formada" […] Esponda señaló que es "derecho natural" respetar la participación y la opinión de los padres de familia en la educación de los hijos, sobre todo en temas debatibles referentes a los valores éticos, y llamó "intolerantes" a quienes han criticado a Abascal. (Herrera Beltrán, Claudia. "Carlos Fuentes, producto de la mercadotecnia, afirma la Unión Nacional de Padres de Familia", en *La Jornada*, 20 de abril de 2001).

El propio Fuentes reconoce el "pleno derecho" que Abascal tiene "de decidir sobre los libros que una de sus hijas lea", al tiempo que establece que el Secretario "no tiene derecho alguno de decidir sobre las lecturas y el currículum de una escuela secundaria" (Ravelo, Renato. "Es Abascal el que necesita leer a Cicerón y educarse: Fuentes", en *La Jornada*, 18 de abril de 2001). Tanto la Confederación Patronal de la República Mexicana (Coparmex) como la organización conservadora Cultura por la Vida salen en defensa de Abascal: Jorge Serrano Limón, presidente de esta última, establece que el secretario del Trabajo:

> […] ha sido víctima de una "conspiración publicitaria de desprestigio, calumniosa y mentirosa, con la finalidad de removerlo de su cargo", por parte de "un sector de la izquierda mexicana". Serrano Limón entregó a la prensa una lista de "enemigos del presidente de la República, Vicente Fox: liberales, abortistas y anticatólicos", que encabeza Carlos Monsiváis, "intelectual de izquierda" […] Dijo que si en algunas escuelas se lee a Carlos Fuentes o Monsiváis es porque "muchos maestros, formados en la UNAM, obligan a leer a sus alumnos a los mencionados autores" […] Debido a que los hijos no pertenecen al Estado, dijo Serrano Limón, la Secretaría de Educación Pública debe revisar los planes de estudio en las materias de literatura, en forma particular, para ampliar los horizontes de pensamiento y no circunscribirlo a una sola corriente. ("El titular del Trabajo, víctima de la izquierda: Serrano Limón", en *La Jornada*, 20 de abril de 2001)

Estos "enemigos de Fox", según Serrano Limón, son principalmente mujeres: desde funcionarias, activistas y políticas en todo el espectro ideológico -Rosario Robles y Sari Bermúdez, por ejemplo- hasta escritoras, académicas y periodistas como Margo Glantz, entre muchas otras. Así, las declaraciones a favor y en contra de Abascal se multiplican en la prensa escrita y aluden, por un

lado, al derecho que los padres de familia tienen de supervisar de manera cercana la formación y educación de sus hijos y, por el otro, al derecho que los maestros tienen de libertad de cátedra; de igual forma se cuestiona la arbitraria intromisión de Abascal en un ámbito de competencia, el de la educación, que en estricto sentido no le corresponde. En la víspera del estreno comercial de *Y tu mamá también* el escándalo mediático referido al caso *Aura* da cuenta de la tensión entre el ejercicio de ciertas libertades fundamentales y el control de la mirada de las y los adolescentes, presuntamente indispensable, bajo el argumento de cuidar y proteger su correcto desarrollo. El multicitado extracto de *Aura* que ocasionó la polémica a partir de la lectura que Abascal hizo de él se reproduce de manera íntegra a continuación:

> […] caes sobre el cuerpo desnudo de Aura, sobre sus brazos extendidos de un extremo al otro de la cama, igual que el Cristo negro que cuelga del muro con su faldón de seda escarlata, sus rodillas abiertas, su costado herido, su corona de brezos montada sobre la peluca negra, enmarañada, entreverada con lentejuela de plata. Aura se abrirá como un altar. Murmuras el nombre de Aura al oído de Aura. Sientes los brazos llenos de la mujer contra tu espalda. Escuchas su voz tibia en tu oreja: -¿Me querrás siempre? (Fuentes, 1991: 49)

Dado este horizonte de interpretación, Cuarón destaca las cualidades de *Y tu mamá también* y la caracteriza como un filme que se confeccionó para adolescentes, que busca pintar un retrato "realista" de ellos. El hecho de que un cine (supuestamente) realizado *ex profeso* para este sector poblacional no pudiera ser visto por dicho sector en salas comerciales mexicanas se construye como un argumento que hace del proceso de clasificación un equivalente inequívoco de la censura autoritaria. De igual forma, el debate sobre quiénes y cómo son realmente esos adolescentes mexicanos -la búsqueda de una especie de esencia común- y la necesidad de representarlos de manera fiel en el cine aparecen en la prensa escrita como parte de las justificaciones para refutar la clasificación C otorgada a *Y tu mamá también*. En este sentido, y en el contexto de un cambio sexenal que implicó un viraje hacia la derecha en la conducción política del país, las suposiciones sobre el carácter conservador de las decisiones de la Dirección de Cinematografía no se hacen esperar:

> En el país del "cambio", las regresiones, los espejos deformantes, los pasados más oscuros se repiten a diario […] El cine, como muchas otras expresiones artísticas y culturales, está siempre con la espada de Damocles esperando caer ante las reacciones no sólo de la gente que dirige la cultura en México, sino, ¡oh terror!, la que dirige cualquier secretaría a la que una manifestación cultural haya "ofendido". Las censuras con las que RTC inaugura el sexenio en la producción fílmica son dos películas hechas para adolescentes que éstos no podrán mirar sino es en la

> clandestinidad, con la "comprensión" de algún taquillero o en los videos pirata que desde luego empezarán a circular a la menor brevedad. *Y tu mamá también* y *Perfume de violetas* dirigidas respectivamente por Alfonso Cuarón y Maryse Sistach son los dos textos a los que RTC […] en un retorno a las cavernas evidente, ha dado la clasificación "C", es decir, sólo los adultos podrán entrar a una sala de cine donde se proyecte un texto cinematográfico que en primera instancia no fue concebido para esos destinatarios. Si en el sexenio anterior tuvimos *La ley de Herodes*, dicho que se cumplió sólo para los censores pues la movilización de muchos hizo que no se enlatara, ahora la institución inquisidora no veta abiertamente, pero clasifica para que los reales enunciatarios [¿sic?] del texto no la vean, lo que en alguna medida resta sentido a los muy buenos trabajos de Cuarón y de Sistach. ¿Qué razones habría para otorgar una clasificación "C" a cintas como las mencionadas? […] ¿Será que es de clasificación "C" un lenguaje que se escucha permanentemente, que es una herramienta cotidiana en la comunicación de los jóvenes? […] ¿Quizá a Cuarón se le pasó la mano haciendo explícito el sexo de dos jóvenes con una mujer poco mayor que ellos? ¿Tal vez es que se hace evidente una probada de homosexualidad como a la que la mayoría de los jóvenes son propensos en esa temprana edad de búsqueda de identidad sexual? […] Las respuestas pueden ser diversas pero en cualesquiera de los casos habría, por decir lo menos, un desconocimiento profundo de lo que los adolescentes son, una distancia brutal con esos seres que a diario demandan más educación, más apertura, más respeto a su inteligencia. ("Cine para adolescentes que ellos no verán", en *El Universal*, 14 de junio de 2001)

A propósito del próximo estreno comercial de su película *Perfume de violetas* –la historia de una amistad de consecuencias trágicas entre las adolescentes Jessica (Jimena Ayala) y Miriam (Nancy Gutiérrez), basada en un caso real de nota roja- Sistach cuestiona las decisiones de la Dirección de Cinematografía en materia de supervisión: para *Y tu mamá también*, establece la directora, "la restricción [clasificación C] que se puso le quita cerca de 300 mil espectadores", lo cual constriñe de manera considerable el espectro de público al que este tipo de películas para adolescentes podrá acceder. Precisamente Sistach promovió la resupervisión de su cinta [9] ya que originalmente le había sido otorgada clasificación C, una "ridícula disposición inicial" en palabras de la realizadora porque *Perfume de violetas* "no contiene escenas de violencia y/o sexo explícito" (Mateos Vega, Mónica. "A veces clasificar los filmes parece más una censura: Maryse Sistach", en *La Jornada*, 13 de junio de 2001).

Este filme de Sistach se había exhibido en el Quinto Festival de Cine Francés en Acapulco durante noviembre de 2000 y había participado en la selección mexicana de la Muestra Internacional de Cine de la Cineteca Nacional en marzo de 2001; incluso se había llevado cinco Arieles en la entrega del

[9] De acuerdo a datos de la Dirección de Cinematografía, "durante los últimos 20 años la RTC solamente ha recibido 17 solicitudes de reclasificación, de las cuales ocho han sido aceptadas, entre las cuales destacan la de la cinta *Perfume de violetas* que de clasificación C (para mayores de 18 años) pasó a B (adolescentes y adultos)" (Sandoval Alarcón, Francisco. "Tienen Cuarón y Vergara derecho para demandar", en *El Universal*, 10 de julio de 2001).

galardón de dicho año –cuya gran triunfadora fue *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000)- entre los cuales figuran el reconocimiento a Ayala como mejor actriz, a Arcelia Ramírez (Alicia, madre de Miriam en la película) por la mejor coactuación femenina y a José Buil en la categoría de mejor guión. Después de su triunfo en los Arieles, *Perfume de violetas* fue resupervisada con éxito (en términos de mercado), autorizada para adolescentes y adultos y estrenada de manera comercial el 22 de junio de 2001, con 160 copias en toda la república y distribución a cargo de las empresas Warner y Videocine.

Casi un mes después de las primeras declaraciones en prensa de los realizadores de *Y tu mamá también,* Producciones Anhelo efectivamente promueve una querella contra los "actos del Director de Cinematografía" en el Juzgado Quinto del Distrito en Materia Administrativa y exige que éste "rinda un informe con justificación en el término de cinco días" de las razones para otorgar clasificación C a *Y tu mamá también* (Expediente 281"01"/7128: Demanda emprendida por Rafael Zamorano Falcón, apoderado legal de Producciones Anhelo, contra el Director de Cinematografía, 3 de julio de 2001). De esta manera, Producciones Anhelo opta por la vía administrativa para lograr que el filme obtenga una clasificación más baja, la cual efectivamente le permitiría acceder a un público más amplio, proceso jurídico que el productor de la cinta convierte en una estrategia publicitaria al asentar, al menos en varias de sus declaraciones públicas, que *Y tu mamá también* estaba siendo objeto de la mirada censora oficial.

Como hicieran Jodorowsky y López Moctezuma con *Fando y Lis* en 1968, Alfonso Cuarón y Vergara Madrigal defienden el cometido educativo (y, en ese sentido, "moral") de *Y tu mamá también*. Productor y guionista establecen que su película "abre los ojos a la juventud con relación al uso de la mariguana y el sexo sin control" y que no sólo fue censurada debido a la clasificación para adultos que se le dio, sino que en algunas funciones de la misma también se "hostiga" a los espectadores que acuden, lo cual, a su juicio, agrava la difícil situación de exhibición de *Y tu mamá también*:

> […] mencionaron que le solicitaron por escrito a la Secretaría de Gobernación que diga quién o quiénes son los que clasifican las obras y el criterio en que se basan y al no haber recibido respuesta, optaron por el amparo federal sin que el juez de Distrito les haya respondido, lo que se les hace muy sospechoso. "El filme nos lo clasificaron en C, cuando en la televisión y en horario familiar transmiten telenovelas o series en donde se ven escenas de sexo, homicidio y drogadicción y nadie dice nada. Nos

> extraña que si estamos viviendo un sistema de apertura a partir del 2 de julio, algunas dependencias continúen trabajando como lo hicieran durante 71 años los gobiernos emanados del PRI", dijo Jorge Vergara […] "Hay quejas de exhibidores, ante el acoso de inspectores de RTC que a media función llegan y solicitan identificaciones oficiales, como la credencial de elector, a los asistentes para comprobar la edad y de no poder hacerlo los invitan a que abandonen la sala [10]. Lo que debería hacer el gobierno es evitar la desinformación respecto al uso y consumo de drogas a la vez que debería concientizar a la juventud del mal que les hace el uso de cualquier enervante", coincidieron productor y director. (Armenta Nuñez, Antonio. "Cuarón se decide por el amparo", en *El Universal*, 1 de julio de 2001)

Con la llegada del citatorio de la demanda de Vergara Madrigal a las instalaciones de RTC, la Dirección de Cinematografía expresa públicamente que, a pesar del derecho que *Y tu mamá también* tiene para embarcarse en un nuevo proceso de supervisión, el camino que tomó Producciones Anhelo para lograrlo no fue el adecuado. Cárdenas Elorduy declara a la prensa escrita que existen procedimientos en la propia dirección para dirimir el desacuerdo en torno a las clasificaciones, además de que Vergara Madrigal no tiene el estatus legal requerido para solicitar la resupervisión del filme, ya que quien puede hacerlo es el propietario de los derechos de autor de *Y tu mamá también*, es decir, la distribuidora 20th Century Fox. Cárdenas Elorduy explica así la labor de supervisión cinematográfica, desmiente las aseveraciones sobre la práctica de la censura oficial y aprovecha para aclarar las dudas de los Cuarón y de Vergara Madrigal:

> "Clasificar no es censurar", dijo. "En México no hay censura, porque la ley la prohíbe. Desde 1998 contamos con un nuevo cuerpo de clasificadores integrado por 14 personas, la mayoría profesionistas y padres de familia. El Congreso nos da esa facultad de asesorar a los padres sobre el contenido de las películas, porque nuestra labor no es una función de censura, es de clasificación, de orientación. Los parámetros que utilizamos para clasificar una cinta son universales a las legislaciones de otros países: consumo de drogas, lenguaje, violencia y sexualidad", apuntó […] Incluso, afirmó que todos los actores y realizadores de la industria "conocen perfectamente el reglamento" y el que parece no conocerlo "es el productor de la película: Jorge Vergara" […] Al preguntarle si al momento de realizar el trabajo hacen un conteo de imágenes sexuales o palabras altisonantes para clasificar la cinta, el funcionario aseguró: "que no se trata de un problema de cuantificación, sino de contexto, de intención". De hecho, la película de Cuarón *Y tú mamá también* "no obtuvo del todo su clasificación por el contenido sexual o por su vocabulario, sino principalmente por el consumo de drogas dentro de la historia", comentó. (Franco, Salvador y Francisco Sandoval. "Y tu mamá... ignora las normas de RTC", en *El Universal*, 9 de julio de 2001)

Aunado a lo anterior, Eduardo Echeverría, director general de 20th Century Fox en México, también reconoce que Vergara Madrigal y Carlos Cuarón hacen bien

[10] Lo cual supone una atribución legal de RTC que la Dirección de Cinematografía había implementado durante décadas, con mayor o menor regularidad y rigor, y que era una medida para hacer cumplir a los exhibidores las clasificaciones expedidas.

en pedir explicaciones y recibir respuestas, incluso en demandar a RTC, pero establece que la distribuidora a su cargo está "conforme y satisfecha" con la clasificación C en función de que "lo más importante es el éxito que ha tenido la producción y la buena aceptación entre el público" de *Y tu mamá también*, por lo que adelanta que no promoverá un nuevo proceso de supervisión para la película (Sandoval Alarcón, Francisco. "Tienen Cuarón y Vergara derecho para demandar", en *El Universal*, 10 de julio de 2001).

Una posible explicación al origen de la controversia entre Vergara Madrigal y la Dirección de Cinematografía puede hallarse en varios materiales existentes para el caso de *Y tu mamá también* en el archivo de tal entidad gubernamental. Si bien el arribo inicial del filme a la Dirección y su recorrido institucional por ésta no se pueden determinar con claridad dados los faltantes en dicho archivo (ver nota 7, supra p. 275), es plausible aventurar una hipótesis: el hecho de que Producciones Anhelo desconociera, en efecto, los procedimientos burocráticos de la Dirección podría haber causado obstáculos administrativos para llevar a término, de manera exitosa, un probable proceso de resupervisión de la cinta. Lo anterior se explica en función de que en el archivo aparece una petición para iniciar la supervisión de *Y tu mamá también*, fechada el 31 de mayo de 2001, que no cumplió con los requisitos establecidos por norma y que, incluso, podría tratarse en realidad de una solicitud de resupervisión.

En un oficio dirigido a Vergara Madrigal, Cárdenas Elorduy señala que los documentos correspondientes a *Y tu mamá también* fueron presentados indebidamente a la Dirección: la petición de supervisión (¿o de resupervisión?) fue enviada vía fax y después firmada en ausencia de Vergara Madrigal por Claudia Uribe quien no acreditó "su personalidad jurídica y atribuciones para promover a nombre de Producciones Anhelo" el trámite para la clasificación (¿o la reclasificación?) de la película, por lo cual "resulta improcedente dar curso" al mismo (Expediente 281"01"/7128: Oficio de la Dirección de Cinematografía dirigido a Producciones Anhelo, 12 de julio de 2001). Si el trámite "resulta improcedente" y la película ya se está exhibiendo en cartelera comercial, es factible que los documentos en cuestión no estén referidos a la primera supervisión de *Y tu mamá también* y sean más bien aquellos correspondientes a

un proceso de resupervisión el cual Producciones Anhelo ingresara a la Dirección, de manera errónea, como si de la supervisión inicial se tratara.

En este escenario, Cinematografía se embarca en la labor de aclarar lo sucedido frente a la Secretaría de Gobernación. La Dirección reconoce que debió "prevenirse al interesado para que subsanara la omisión" referida a los documentos de *Y tu mamá también* antes de que Producciones Anhelo promoviera la demanda administrativa en su contra, al tiempo que informa a Gobernación que "el interesado" ha iniciado ya un recurso de revisión a propósito de la clasificación de *Y tu mamá también* (Expediente 281"01"/7128: Oficio dirigido al Lic. Manuel de Jesús Becerra Godínez, Titular del Área de Responsabilidades del Órgano Interno de Control de la Secretaría de Gobernación, firmado por José Luis Solana Martino, Subdirector de Autorización y Clasificación de Películas, 3 de agosto de 2001). Aunque dicho recurso supone, de hecho, llevar a cabo un proceso de resupervisión no hay evidencia alguna en material de archivo a propósito de éste ni de la resolución final que la Dirección pudiera haber tomado con respecto a la posibilidad de una nueva clasificación para el filme de los Cuarón.

Y tu mamá también recibe críticas mayormente negativas en la prensa escrita: a pesar de las muy favorables condiciones de su exhibición –aunadas al escándalo mediático tras su estreno- esta película no es reconocida por sus méritos narrativos y es cuestionada por lo que algunos críticos interpretan como una perspectiva conservadora y moralizante hacia la que el final apunta: la muerte de Luisa debido al cáncer terminal que padecía, otra posible cara de una moraleja normativa presente en el filme. Sin embargo, la labor del laureado fotógrafo Emmanuel Lubezki (quien también trabajara con Alfonso Cuarón en las dos cintas producto de su incursión hollywoodense) es acreedora de importantes menciones:

> Una vez más, la principal falla está en el guión […] De nada sirve el supuesto viaje iniciático […] cuando la situación se atora en una versión chilanga de *Beavis y Butthead*, mezclado con la sociología del lugar común (Tenoch*,* claro, es hijo de un funcionario ratero) y una fantasía sexista digna de las cartas de los lectores de *Penthouse* a la redacción […] Eso deriva en una monotonía muy bien ejemplificada por la pobreza de los diálogos, instalada en una permanente coprolalia […] Lo raro del caso es el divorcio entre la estrechez temática de la cinta y la patente solvencia formal con que está resuelta. Hay incluso instancias sugerentes de lo que pudo haber sido. En varios momentos la cámara inquieta de Emmanuel Lubezki se aleja de sus protagonistas para enfocar otras situaciones (sirvientas llevándole tacos a la brigada de guaruras que esperan a sus patrones, por ejemplo) más interesantes en potencia. Es como si el realizador nos dijera: "podría contarles esta otra historia pero, ni modo,

> les tocó la del par de adolescentes mensos". Esas insinuaciones […] son reforzadas por la narración dicha en *off* con discreta ironía por Daniel Giménez Cacho, que hace apuntes al margen sobre movimientos estudiantiles o despojos ejidales. Sin embargo, cualquier asomo de intención crítica se ahoga por el mar de complacencia en que se sumerge *Y tu mamá también* […] Quienes elogian la película por su celebración del sexo al parecer abandonaron la proyección antes del epílogo. Después del previsible *ménage á trois* (con resultados predichos por la propia Luisa), viene la revelación telenovelesca que abruma a Tenoch y Julio con un sentimiento culposo de ruptura, luto y vergüenza. Para celebrar al sexo sería recomendable despojarse antes de la moralina. (García Taso, Leonardo. "Sólo con tu pajero", en *La Jornada*, 22 de junio de 2001)

En este sentido, Ayala Blanco (como es costumbre) arremete contra este filme de los Cuarón que califica, entre otras cosas, de "neocostumbrismo abrupto":

> [*Y tu mamá también*] es una carcajada congratulatoria por el destrampe de los chavos calenturientos, un urgente virilista falomaniaco destape mexicano con ayudadita peninsular (como si se tratara de otra Consumación de la Independencia "nuestra"), una fantasía wishful thinking de juniors huecos, una versión subdesarrollada tardía acomplejada gratuita de *Jules y Jim* (Truffaut, 1961) […] que retrocede con terror ante cualquier forma de transgresión erótica […] una comedia pornolight donde todo funciona graciosamente menos la mentalidad. (Ayala Blanco, 2004: 134)

De igual forma, el proceder legal de Producciones Anhelo contra la Dirección de Cinematografía y su insistente denuncia de la "censura" sufrida le vale a la productora cuestionamientos en prensa. "La autopromoción de la clasificación C y de la supuesta censura", asevera el crítico de cine Gustavo García, son improcedentes debido a que "ya no son tiempos en que se prohíben películas y ese ha sido un logro de todos que se ganó desde el salinismo" ("Incierto futuro del cine mexicano: Gustavo García", en *La Jornada*, 18 de junio de 2001).

A través del escándalo mediático y de un intenso dispositivo publicitario, este filme adquiere una visibilidad mediática relevante, la cual se refleja en resultados económicos y en asistencia del público: *Y tu mamá también*, "uno de los lanzamientos más grandes de la 20th Century Fox" en México durante 2001, convoca a más de 400 mil espectadores durante el fin de semana de su estreno (Franco Reyes, Salvador. "*Y tu mamá también* rompe récord en taquilla", en *El Universal*, 12 de junio de 2001). El filme de los Cuarón recauda 30 millones 154 mil 316 en sus primeros diez días en cartelera, más dinero del total que hicieran en taquilla otras películas mexicanas contemporáneas a ésta, como *Todo el poder* y *Amores perros*, que hasta entonces se situaban en los primeros lugares de audiencia e ingresos ("*Y tu mamá también* reunió más de 30 mdp en 10 días", en *La Jornada*, 19 de junio de 2001). Eventualmente *Y tu mamá también* se convertiría en la película mexicana más taquillera de 2001 ya que recaudó 41

millones 571 mil 669 pesos en las 23 semanas de duró su exhibición comercial, a la cual asistieron un millón 441 mil 884 espectadores. Pero la hegemonía estadounidense en las carteleras mexicanas seguiría incontestada dado el volumen de su producción, la efectividad de su distribución y exhibición y los gigantescos presupuestos empleados para publicitar sus cintas:

> Las diez películas mexicanas "taquilleras" que se exhibieron este año tuvieron ingresos de casi 156 millones de pesos y fueron vistas por más de 5 millones de personas, mientras los diez filmes "extranjeros", todos producidos en Estados Unidos y sólo tres en coproducción con otros países, duplicaron esa cifra: el ingreso fue de más de 360 millones de pesos y casi 13 millones de espectadores de acuerdo con datos de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica y del Videorama (Canacine). La cinta más taquillera tiene como protagonistas a un ogro y un burro: *Shrek* [el primero en una exitosa serie de filmes animados, a cargo de Andrew Adamson y Vicky Jenson], que recaudó 52.5 millones de pesos […] El número total de espectadores con base en "el taquillómetro" para 2001 en el Distrito Federal y la zona metropolitana es de 53.65 millones, de los cuales 12 millones 982 mil 940 corresponden a los que asistieron a las salas cinematográficas para ver las 10 películas extranjeras más taquilleras: *Shrek*, *Parque Jurásico III* [Joe Johnston], *El planeta de los simios* [incursión hollywoodense del veterano Tim Burton], *Lo que ellas quieren* [Nancy Meyers], *La momia regresa* [Stephen Sommers], *Los otros* [Estados Unidos/España/Francia/Italia, realizada por el español Alejandro Amenábar], *Límite vertical* [coproducción Estados Unidos/Alemania de Martin Campbell], *Pearl Harbor* [Michael Bay], *Harry Potter y la piedra filosofal* [Estados Unidos/Reino Unido, dirigida por Chris Columbus, primera parte de la popularísima saga] y *Atlantis: el imperio perdido* [de Gary Trousdale y Kirk Wise, cinta animada de los estudios Disney.] Las películas mexicanas más taquilleras, con 5 millones 552 mil 157 espectadores y 155 millones 795 mil 898 millones de pesos recaudados, fueron: *Y tu mamá también*, *El segundo aire* [Fernando Sariñana], *Perfume de violetas… nadie te oye*, *El espinazo del diablo* [Guillermo del Toro, coproducción España/México], *De la calle* [Gerardo Tort], *Serafín* [René Cardona III, también director de *Comando marino*], *Piedras verdes* [Ángel Flores Torres], *Inspiración* [Ángel Mario Huerta Cantú], *Atlético San Pancho* [Gustavo Loza] y *Demasiado amor* [Ernesto Rimoch] (Montaño Garfias, Ericka. "Duplicaron filmes extranjeros los ingresos recaudados por las cintas mexicanas en 2001", en *La Jornada*, 29 de diciembre de 2001)

Si bien *Y tu mamá también* no fue premiada por la crítica especializada mexicana en la entrega de los Arieles ni en aquélla de las Diosas de Plata para 2001, este filme recibió diversos reconocimientos en otras latitudes. La célebre *Mostra* de Venecia, por ejemplo, le otorgó ese año a los hermanos Cuarón el galardón al mejor guión, mientras que García Bernal y Luna compartieron el Premio Marcello Mastroianni al Mejor Intérprete Joven (Tovar, Luis. "Periquitos cagones", en "Cinexcusas" de *La Jornada_Semanal*, 16 de septiembre de 2001). *Y tu mamá también* fue exhibida en casi todas las capitales latinoamericanas y en varias ciudades europeas y de los Estados Unidos entre 2001 y 2002. La efectividad en la distribución de los productos fílmicos de la 20th Century Fox resulta así innegable y permite que un amplio espectro de público internacional también vea esta cinta mexicana. Sin embargo, las ventajas de la exhibición

global se topan con un punto de vista crítico, relativo a la representación fílmica de México, al comentario político y social y también a la moraleja normativa presentes en *Y tu mamá también*, en estas líneas de la escritora y ensayista Margo Glantz:

> Un éxito sospechoso, sin precedentes, el "espectáculo histórico" de las grandes promociones publicitarias: en los cines de la plaza Kendal, en Cambridge [Estados Unidos] se venden los boletos para la exhibición -en dos salas- de *Y tu mamá también* […] cuyo título original, sin traducción, ha recorrido las pantallas de Norteamérica […] observo las reacciones del público que se atraganta de palomitas y ríe a carcajadas con los chistes imbéciles que producen sin interrupción los dos protagonistas de la cinta mexicana, esos chistes que se disparan con impudicia en habitaciones miserables o frente a paisajes escogidos con la más mala leche para mostrar las lacras nacionales, la pobreza, la basura, el deterioro, pero también el intenso color local, la capacidad de goce del mexicano, su filosofía del relajo y una previsible y prescindible crítica del sistema político y los recientes cambios electorales que han permitido que México se convierta, ¡por fin!, en una democracia. Un tiempo de ocio total, la suspensión de todas las actividades productivas, la movida (por no decir la cogida) como la única preocupación vital. Pero, ¡cuidado! no nos engañemos, como se lee en los programas de mano distribuidos a la entrada del cine o en las reseñas periodísticas, debajo de ese aparente importamadrismo del director se esconde un profundo mensaje "moral", la muerte se agazapa, amenaza a la vez el gozoso cuerpo de la protagonista, la española Maribel Verdú, que morirá de cáncer, y la belleza libre y natural de las playas vírgenes de México, objeto próximo de voraz especulación. (Glantz, Margo. "Pensar un mundo global", en *La Jornada*, 25 de abril de 2002)

5.3 LA SALVEDAD DE LA RELIGIÓN Y LA SEXUALIDAD

Todos juntos hemos de remar a contracorriente, para que ésta no nos ahogue, pues la vulgaridad, lo que degrada, la obscenidad y la violencia amenazan con hundir a toda la sociedad; eso es lo que ahora priva en el cine […]
Felipe Arizmendi Esquivel [11]

Dice un refrán que las mentadas de madre son como las llamadas a misa: les hace caso el que quiere. Que así lo entienda la bola de retrógradas empeñados en decirle a los demás lo que está bien y lo que está mal.
Luis Tovar [12]

Carlos Carrera -cineasta que saltó a la fama en 1994 cuando le fue otorgada la Palma de Oro a su corto animado *El héroe* en el Festival de Cannes- se posiciona de nueva cuenta en el eje de la visibilidad mediática a través del largometraje que dirige en 2002: *El crimen de padre Amaro*. Este melodrama narra el trágico amorío entre el padre del título (Gael García Bernal, de nuevo) y la joven Amelia (Ana Claudia Talancón), una más de las adaptaciones cinematográficas realizadas por Leñero, esta vez de la novela homónima que el portugués José María Eça de Queiroz escribiera a finales del siglo XIX.

[11] Henríquez, Elio y Ericka Montaño. "*El crimen del padre Amaro* desprestigia a la Iglesia católica: Felipe Arizmendi", en *La Jornada*, 11 de agosto de 2002.
[12] Tovar, Luis. "Triunfo y derrota de la intolerancia", en "Cinexcusas" de *La Jornada Semanal*, 25 de agosto de 2002.

La supervisión de *El crimen del padre Amaro* supuso lecturas encontradas al interior de la Dirección de Cinematografía en cuanto a los distintos argumentos para otorgarle clasificación, mientras que en el espacio público estalló el escándalo mediático -como sucediera en periodos anteriores con *Nazarín* y *Nuevo Mundo*- dadas las peticiones de censura del filme, provenientes de actores católicos conservadores ciertamente ajenos al proceso de supervisión, situación a la que se aunó el escrutinio público de dicho proceso que propiciaran, a partir de 2001, *Perfume de violetas* e *Y tu mamá también*, presuntos casos de censura oficial bajo el apelativo de clasificación.

Como resultado de la polémica pública que generaron tales cintas y de que el Reglamento de Cine así lo establecía, la Secretaría de Gobernación a cargo del panista Creel Miranda anuncia a principios de 2002 la próxima expedición de nuevos lineamientos para la clasificación cinematográfica que buscarán "se elimine la subjetividad que prevalece en este rubro"; de igual forma, Gobernación manifiesta su interés porque el documento de los Criterios "se dé a conocer públicamente y muestre al público cómo se clasifican las películas" (Urrutia, Alonso. "Emitirán nuevos criterios para clasificar filmes", en *La Jornada*, 8 de febrero de 2002). De esta forma, el 4 de abril de 2002 se publican en el Diario Oficial de la Federación los Criterios para la Clasificación de Películas Cinematográficas [13], publicación antecedida por una importante tarea de consulta entre varios actores nacionales y extranjeros e investigación en la materia realizada por la Dirección de Cinematografía a través de seminarios, conferencias, mesas de trabajo y encuestas con distintos sectores del público. Los Criterios también establecen el irrestricto respeto al derecho de libertad de expresión de los creadores fílmicos: en términos de clasificación "RTC no hará juicios estéticos, técnicos o ideológicos de las obras cinematográficas", ya que el principal objetivo de este documento es "dar certeza jurídica y transparencia" a todos los sectores involucrados en la industria fílmica (Ochoa, Jorge Octavio. "Nueva clasificación de filmes, anuncian", en *El Universal*, 5 de abril de 2002).

Aunque la comunidad cinematográfica mexicana había reconocido en repetidas ocasiones la necesidad de que el proceso de supervisión de películas efectivamente hiciera transparentes sus procedimientos y puntos de partida, la

[13] De los cuales se hace una revisión amplia en el Capítulo III, al tiempo que se explica su función e impacto en la supervisión cinematográfica contemporánea.

recepción inicial de los Criterios entre algunos miembros de dicha comunidad fue adversa. El carácter de éstos fue tachado de "confuso y vago" e incluso "aberrante" (*dixit* Ayala Blanco); las descripciones de los contenidos para cada categoría fueron denominadas como "palabras que no dicen nada" y que, por ello, se pueden interpretar de múltiples formas y "se prestan a todo tipo de abusos"; así mismo, el hecho de que este documento oficial introdujera una nueva clasificación, la B15 que no se contempla en la Ley ni en su Reglamento, recibió el calificativo de "ilegal":

> […] hay que tener claro que "una cosa es ser adolescente y otra retrasado mental", señala la delegada de Coyoacán, María Rojo. Los criterios […] tienen una parte buena, agrega la actriz y una de las principales promotoras de la Ley de Cinematografía: "si se necesitan 18 años para ver películas con violencia, no sé qué cine gringo van a ver los mexicanos" […] Ugalde advierte que "posiblemente la censura política sea liberal, pero vamos a regresar a la censura religiosa y moral" […] En teoría, estas categorías "son para dar certidumbre jurídica, que los que hacemos películas sepamos a qué le tiramos. Si tuvimos problemas con *Y tu mamá también*, *Perfume de Violetas* y *Pachito Rex* [cinta de Fabián Hofman], a este paso Blanca Nieves podría recibir también la clasificación C por las escenas de horror con la bruja, o con Bambi, porque tiene una escena violenta cuando le matan a su mamá" […] La gerente de promoción de la distribuidora Altavista, Ana Lilia Altamirano, expresa que los criterios de clasificación sí afectan a la empresa "porque de eso dependen las entradas. A lo mejor hay películas que definitivamente no merecen la clasificación C, y eso nos corta un potencial de mercado increíble. Deberían revisar los lineamientos en los que se basaron para hacer los criterios, porque muchas veces son totalmente subjetivos". (Montaño Garfias, Ericka. "Califican de regreso al paternalismo la nueva clasificación de películas cinematográficas", en *La Jornada*, 6 de abril de 2002)

De esta forma, distintos actores sociales reflexionan sobre cómo impactará la implementación de los Criterios en sus esferas de competencia y se explicita que éstos influirán desde la creación hasta la exhibición de películas. Aunque el documento que especifica el quehacer de la supervisión establece la necesidad de hacer de la clasificación una labor objetiva ello resulta imposible. Toda lectura es subjetiva –desde la del grupo de supervisores alrededor de las cintas que clasifica hasta aquélla de quienes encuentran salvedades en los Criterios- por lo que apelar a la objetividad, sobre todo en la interpretación fílmica, es una empresa poco factible. Si bien el documento rector de la supervisión en materia de cine parte de un evidente punto de vista moral, a saber, el cuidado de la mirada de niñas, niños y adolescentes frente a materiales potencialmente dañinos para su correcto desarrollo, la interpretación de los Criterios adquiere también tintes ideológicos dado que a partir del arribo de Acción Nacional al gobierno federal varios actores políticos hicieron visible su adscripción católica, así como varios actores católicos hicieron visible su

adscripción política al comentar en los medios de comunicación acerca de todo tipo de situaciones y asuntos que, en sentido estricto, les eran ajenos.

Dado este contexto particular, la preocupación central vertida en la prensa escrita sobre el "espinoso" tema de la clasificación de películas orbita alrededor del cariz "de derecha" que algunas voces encuentran en el planteamiento de los Criterios, así como de los cuestionamiento sobre quiénes son los "censores" y con qué legitimidad trabajan. La posibilidad de que organizaciones conservadoras como A favor de lo mejor, Cultura por la Vida y Pro Vida hubieran tenido ingerencia en la confección del contenido de los criterios se alude en algunas declaraciones y se interpreta como una posible restricción a ciertas libertades presentes en un estado laico. De igual forma, los críticos de cine Bonfil y Ayala Blanco caracterizan al documento de medida paternalista y autoritaria, la cual restringe la libertad de acceso al cine, sobre todo aquélla de los más jóvenes; Bonfil cuestiona el hecho de que en la televisión se consienta, sin aparentes restricciones, la representación de prácticas sexuales y del consumo de drogas, al tiempo que para el cine existan lineamientos más duros:

> "Quién va a decidir lo que temáticamente es más fuerte. Hasta qué punto se va a juzgar el grado de violencia que puede ver un adulto de 18 o 60 años, o escenas de erotismo y sexo explícito". Se trata de "nuevas vestiduras para un viejo paternalismo", en medio de una doble moral que sí permite la transmisión de programas como Big Brother [14] u otros en los que se tocan temas de sexo y drogadicción. "Hay una contradicción de entrada porque por un lado hay una libertad absoluta a que la televisión abierta presente lo que quiera a todo tipo de públicos, y por otro el cine tiene que estar sujeto al mismo paternalismo de siempre que decide cuándo un adolescente puede asistir a películas como *Perfume de violetas*, que tratan temas que le incumben", y añade "los criterios muestran la ausencia de lineamientos racionales. Para manejar las clasificaciones sigue prevaleciendo un ánimo paternalista y una cosa culposa de no querer aparecer como censores". (Montaño Garfias, Ericka. "Califican de regreso al paternalismo la nueva clasificación de películas cinematográficas", en *La Jornada*, 6 de abril de 2002)

[14] Ante el inminente inicio de la primera temporada realizada en México de este *reality show* (un programa de concurso en el cual varias personas, extrañas entre sí, habitan una casa plagada de cámaras que los monitorean las 24 horas, la cual no pueden abandonar hasta ser "expulsados" mediante la decisión de los telespectadores por lo que el último participante en salir del confinamiento es el ganador), cuyo formato surgió en Holanda en 2000 y se exportó a todo el mundo con gran éxito, Serrano Limón exige a la Secretaría de Gobernación impedir el estreno dado que: "la niñez y la juventud mexicana no están en condiciones de observar por televisión, en horario normal y por canales abiertos, desnudos y actos sexuales, tal como sucede en países europeos" (García, Adriana. "Pide Provida a Creel cancelar Big Brother", en *El Universal*, 19 de febrero de 2002). Un año después y frente a la segunda temporada de Big Brother, Serrano Limón enfatiza el carácter nocivo de la emisión, por lo que de nueva cuenta solicita a Creel Miranda sea retirada del aire: "Es un programa que transmite antivalores y que está denigrando a la persona, porque trata a 13 personas como si fueran animales de laboratorio, donde con morbosidad son observados en todo: sus movimientos, actos y conversaciones." Los antivalores que Serrano Limón arguyó fueron: "la homosexualidad, el libertinaje sexual y la irresponsabilidad" (Valentín, Emilio M. "Exige Pro-Vida cancelen 'BB'", en *El Universal*, 6 de marzo de 2003).

Tras la discusión pública en torno al pretendido carácter conservador de los Criterios, Columbia Pictures, distribuidora del filme de Carrera, decide aplazar la *première* de *El crimen del padre Amaro* debido a la quinta visita a México del "Papa Viajero", Juan Pablo II, a finales de julio y principios de agosto de 2002 [15] con motivo de la canonización de Juan Diego, el indígena al cual se le apareció la Virgen de Guadalupe de acuerdo con la historia canónica de los milagros del Tepeyac (y que, a decir de algunos, parecía más bien un hombre blanco que un nativo de tierras aztecas en las imágenes impresas para el acto oficial). A pesar de esta decisión de Columbia, la promoción del filme inicia más de un mes antes de la fecha reprogramada, en agosto, para su estreno. La distribuidora estipula en la prensa escrita su intención de que la publicidad de la cinta no sea "escandalosa o provocativa": "sabemos que el tema es controvertido y que viene el Papa", continúa la distribuidora, por lo que "nos hemos esforzado para que [la promoción] no ofenda a nadie". (Franco Reyes, Salvador. "Cuidan publicidad para no ofender", en *El Universal*, 28 de julio de 2002). Tanto Columbia como el propio realizar de *El crimen del padre Amaro* apelan a la madurez del público mexicano y al hecho de que en el país, si bien predominantemente católico, aún existe la libertad suficiente como para decir qué tipo de cine ver:

> "Este tema nunca se había tocado en el cine, salvo *La Viuda Negra* de (Arturo) Ripstein. La historia tiene una vigencia sorprendente, porque después de un siglo las debilidades del clero han salido a la luz pública […] La película le va a molestar a un sector, pero no es una cinta sobre la Iglesia, simplemente se muestra la caída moral de un sacerdote de 24 años, sus relaciones con el narcotráfico y la forma en la que se enamora de una joven de 16 años" […] Respecto de la posible clasificación que RTC le otorgue al filme, Carrera afirmó: "Es probable que sea B-15, pero RTC aún no dice nada. La clasificación es un tipo de censura, pero el Secretario de Gobernación Santiago Creel dijo que ésta ya no existiría más." […] El egresado del Centro de Capacitación Cinematográfica expresó que la cinta que tuvo un costo de más de un millón y medio de dólares, puede ser uno de los éxitos comerciales del año, "porque la gente está regresando a ver cine nacional y la industria está en un momento muy interesante". (Franco Reyes, Salvador. "Carrera justifica su crimen", en *El Universal*, 27 de junio de 2002)

En medio de especulaciones sobre qué clasificación recibirá, el filme de Carrera llega a la Dirección de Cinematografía en junio de 2002 y tras un mes de iniciado el proceso de supervisión recibe el permiso oficial conducente a su estreno en salas comerciales (Expediente 281"01"/7135: Autorización para

[15] La primera plana de *La Jornada* del 31 de julio de 2002 reza: "¿Y el Estado Laico?" sobre una fotografía en la que se ve al presidente Vicente Fox besando el anillo papal de Karol Wojtyla.

Exhibición Comercial no. 09908B15, 11 de julio de 2002). La lectura de las y los supervisores, en un tenor mayoritariamente descriptivo y en referencia constante a los elementos de los Criterios, arroja 13 informes de los cuales 10 argumentan las razones de la clasificación B15 y 3 aquéllas de la C. La mayoría de los informes reconoce que los temas que desarrolla *El crimen del padre Amaro* –la ruptura del celibato entre los sacerdotes y el aborto; el narcotráfico, la guerrilla y las ligas de ambos con la Iglesia Católica- podrían resultar incómodos especialmente para quienes profesan el Catolicismo. Si bien tales temas son "de gran actualidad", apunta una supervisora, también "invitan a la controversia", a pesar de que "las referencias" en *El crimen del padre Amaro* "a narcotraficantes no detallan ni uso ni consumo de drogas", por lo cual recomienda clasificarla en B15 (Expediente 281"01"/7135: Informe de Supervisión, 28 de junio de 2002).

La lectura privilegiada que el grupo de supervisores realiza de *El crimen del padre Amaro*, como sucede con todas las cintas durante este periodo, no se asienta en la valoración estética y/o moral directa y explícita: sólo un informe califica "el tono y la narrativa" en esta cinta de Carrera como "buenos", ello debido a que "se permite distinguir el carácter de los personajes, así como las consecuencias de sus actos" a pesar de que en *El crimen de padre Amaro* "existen escenas que podrían molestar o incomodar a ciertos sectores de la sociedad" (Expediente 281"01"/7135: Informe de Supervisión, 28 de junio de 2002). Dichas escenas se refieren principalmente a la representación del clero que este filme construye y es alrededor de ella que tres informes establecen argumentos para clasificarlo en C, argumentos que develan una lectura cuyo asiento son, por un lado, las especificaciones de los Criterios referidas al desarrollo de las y los adolescentes y, por el otro, ciertos valores católicos en sentido estricto, como el respeto a sacerdotes y el prurito de éstos para ser ejemplo de una vida recta y justa. Así, *El crimen del padre Amaro* en la interpretación de una supervisora retrata de manera frontal:

> […] la cantidad de hipocresía, mentiras y engaños por parte de personas que tienen la obligación de enseñar con un buen ejemplo la moral y las normas de conducta que deben existir en nuestra sociedad para beneficio de la colectividad. Errores humanos si, pero doblemente errores por ser cometidos por quien la sociedad considera líderes morales o espirituales. La película pone en duda la congruencia, honorabilidad y honestidad de un representante de cualquier religión. Es importante recalcar que un sacerdote es para muchos un líder moral o espiritual, un ejemplo a seguir y un vocero de lo que es justo entre lo bueno y lo malo. No todos los menores de 18 años tienen el juicio suficiente para que la película no afecte su desarrollo moral y espiritual.

> Clasificación C. (Expediente 281“01”/7135: Informe de Supervisión, 27 de junio de 2002)

Las alusiones a los “errores” en que caen los personajes de la película se refieren a lo que sucede con tres de ellos: el padre Natalio Pérez (otra encarnación de Damián Alcázar), quien apoya a los guerrilleros de su comunidad de la sierra, aún ante la amenaza de excomunión de sus superiores; el padre Benito Díaz (Sancho Gracia, papel originalmente pensado para el español Rabal de *Nazarín*, pero que su muerte negó), amante de su ama de llaves, La Sanjuanera (Angélica Aragón), receptor de *narcolimosnas* y oficiante en los bautizos de los hijos de los capos; e incluso el propio Amaro, quien al conocer que Amelia espera un hijo de él la acompaña a practicarse un aborto. En este sentido, *El crimen del padre Amaro* es interpretada como una “crítica bastante fuerte a sacerdotes y funcionarios de la Iglesia” debido a que éstos son corruptos y “no muestran sentimientos de culpabilidad por lo que hacen”, evaluación moral que debiera restringir el público de la cinta: “aunque muy real”, apunta una supervisora, dado el tema “controvertido y complejo, sugiero clasificación C” (Expediente 281“01”/7135: Informe de Supervisión, 28 de junio de 2002). Así, en la conclusión de la historia que narra *El crimen del padre Amaro* el padre Natalio es excomulgado y se integra de manera definitiva al grupo insurgente entre cuyos miembros había hecho labor pastoral; el padre Benito termina en silla de ruedas a raíz de la golpiza de que es objeto y el padre Amaro oficiando la misa de cuerpo presente de Amelia, quien muere debido a un aborto mal realizado: el final de la película, entonces, supone el ascenso de Amaro en la jerarquía eclesiástica, gracias a su “crimen”, a pesar de que otros personajes si “pagan” por sus trangresiones.

Precisamente la discusión sobre la presencia o ausencia de una moraleja normativa evidente y explícita, como asientan los Criterios para determinar sus clasificaciones, aparece en la interpretación que realizan las y los supervisores. Para una minoría de ellos/as, en el entendido de que las “acciones negativas no muestran las correspondientes consecuencias” y el horror detallado de varias escenas en *El crimen del padre Amaro* “puede provocar un sentimiento de repulsión constante entre los espectadores”, el filme definitivamente no es apto para públicos jóvenes (Expediente 281“01”/7135: Informe de Supervisión, 27 de junio de 2002). Sin embargo, el argumento contrario se impone en el balance

final del filme: éste se puede clasificar en B15 debido a que la resolución del final de *El crimen del padre Amaro*, sobre todo para el personaje de Amelia, supone una evidente lección moral y a que la cinta no es explícita en su representación de la desnudez y del ejercicio sexual:

> Se sugieren relaciones sexuales, se sugiere un aborto, se observa el fanatismo religioso […] en cuanto al aborto, se muestran las consecuencias negativas de éste cuando la chica muere a causa de una hemorragia por someterse a esta práctica […] La clara crítica contra el clero puede herir susceptibilidades, la Iglesia podría protestar por eso. Lo cierto es que la película causará polémica aún si no contiene escena alguna que amerite clasificarla en C. (Expediente 281"01"/7135: Informe de Supervisión, 27 de junio de 2002)

> Considero que aunque la temática pudiera agredir a quien practica el catolicismo y causar gran polémica también podría ser un tema de debate entre los jóvenes y sus padres. Es muy grave el hecho de que los sacerdotes violen el catecismo de la Iglesia Católica, que son los 10 mandamientos y el pilar de la religión. Amaro: no matarás (aborto), no cometerás actos impuros, no desearás a la mujer de tu prójimo, no levantarás falsos testimonios ni mentirás […] sugiero la clasificación B15 en la que se puede desarrollar cualquier tema, puede haber escenas sexuales implícitas en un contexto no degradante, las escenas sexuales no son frecuentes ni de larga duración, la desnudez es esporádica y sin acercamiento a genitales en un contexto no humillante […] (Expediente 281"01"/7135: Informe de Supervisión, 27 de junio de 2002)

De esta manera, el bagaje católico de la supervisora que suscribe este último dictamen, al igual que su apego a los Criterios, es evidente. La lectura mediada por las directrices que éstos determinan, una lectura con base en los supuestos morales sobre los cuales se erigen los Criterios, parte entonces de una perspectiva valorativa cuyos argumentos rotan, como sucede en todos los periodos de este estudio, en la órbita del cuidado de la mirada joven, necesitada de guía y control. Aunque "el carácter imparcial de RTC frente a la clasificación" y el hecho de que ir al cine es "una decisión personal" que se ve facilitada en México por "la libertad de elegir qué queremos ver" (Expediente 281"01"/7135: Informe de Supervisión, 28 de junio de 2002), la supervisión cinematográfica realizada desde los Criterios aún comporta la perspectiva de la defensa de lo moralmente correcto que la caracterizara en periodos anteriores, salvo que en este periodo la definición de lo moralmente correcto está contenida precisamente en el documento de los Criterios, al tiempo que no se puede desligar, como se ha observado a lo largo de este trabajo, del horizonte valorativo propio de las y los supervisores.

Finalmente, la presencia de símbolos de la religión católica en *El crimen del padre Amaro* también merece comentarios en la lectura privilegiada de la supervisión cinematográfica. La secuencia en que Amaro cubre a Amelia con el

manto azul de una de las vírgenes de su parroquia y aquélla en que la beata Dionisia (Luisa Huertas) alimenta con una hostia a un gato aparecen como escenas que podrían resultar "ofensivas" para los católicos:

> Si bien es cierto que se utilizan algunos símbolos religiosos para narrar la historia y justificar comportamientos de los personajes, no considero que se pretenda insultar, humillar, denigrar o agredir a los devotos católicos y mucho menos a sus valores religiosos. Como cuando una mujer solitaria, trastornada y fanática religiosa pretende curar a uno de sus amados gatos dándole a comer una hostia consagrada, su intención no es burlarse del sacramento. Aunque la película puede herir y no gustar a un grupo social, creo que la libertad de expresión que existe en este país permite tratar este tipo de temas. Clasificación B15. (Expediente 281"01"/7135: Informe de Supervisión, 28 de junio de 2002)

Las referencias al manto y a la hostia no son entonces causal de clasificación C desde la lectura del grupo de supervisores, pero una interpretación confrontada de las escenas referidas, así como del tono y de los temas que aborda *El crimen del padre Amaro*, es precisamente la que detona el escándalo mediático. En efecto: la pugna en prensa por la correcta lectura del filme comienza entre su realizador y diversos actores católicos y conservadores, al tiempo que se alimenta con pronunciamientos a favor y en contra de la película de Carrera, entre los que se encuentran aquéllos de apoyo a la libertad de expresión suscritos por la comunidad artística y cinematográfica, como ocurriera con los casos de *Rojo amanecer* y *La ley de Herodes*. Así mismo, las declaraciones sobre el carácter de la censura fílmica –negada por unos y exigida por otros- y sobre la caracterización de la supervisión de cine son también parte del escándalo mediático alrededor de *El crimen del padre Amaro*.

Por un lado, la clasificación B15 que RTC le otorgó a esta película de Carrera asentó, desde la lectura de Imcine, el compromiso de la supervisión cinematográfica con un ejercicio transparente y justo de sus funciones: "no hay motivos para que se prohíba la exhibición de *El crimen del padre Amaro*", establece Alfredo Joskowicz, director de esta dependencia, debido a que el país "vive otros tiempos donde la censura ha quedado en el olvido"; así mismo, frente al rumor de que algunos grupos católicos e incluso la jerarquía eclesiástica habían presionado a la Secretaría de Gobernación para que vetara al filme, Joskowicz aventura que ni tales grupos ni el propio clero han influido de manera alguna en el devenir de la película de Carrera y que, tal vez por "prudencia", la distribuidora esperaría a que el Papa retornara al Vaticano para comenzar a

proyectarla en salas (Ponce, Ramón. "*El crimen del padre Amaro* no fue censurada", en *El Universal*, 18 de julio de 2002).

Por el otro, varias organizaciones civiles católicas efectivamente orquestan una campaña de desprestigio contra la cinta a través de medios electrónicos. Desde julio de 2002, una página de Internet (http://usuarios.lycos.es/lacartita, hoy extinta y entonces promovida por la agencia limeña de noticias ACI Prensa, fundada en 1980 y compuesta por laicos católicos) establece que *El crimen del padre Amaro* "pone en duda el celibato sacerdotal; da por hecho las *narcolimosnas* y acusa de abortistas a los sacerdotes", tras lo cual exhorta a los cibernautas, sobre todo a los y las creyentes, a impedir que la cinta se estrene en México mediante acciones concretas:

> [El sitio concluye] "Evita la exhibición de la película anticatólica *El crimen del padre Amaro*" y pide enviar cartas al secretario de Gobernación, Santiago Creel. La responsable de la publicación es Laura Mejía Bañuelos y entre las firmas de quienes apoyan esta campaña se encuentra Falange Mexicana, cuyo texto expresa, entre otros: "También nosotros nos unimos (sic) a esta afrenta grave contra nuestra religión. Ya es hora de levantar la voz contra los enemigos de Dios y la patria, la sangre cristera corre por nuestras venas" [Así mismo, el sitio] argumenta que el dinero utilizado para el rodaje de la película es del Estado mexicano y advierte: "No permitas que con tus impuestos se ataque a la Iglesia católica". (Montaño Garfias, Ericka. "*El crimen del padre Amaro* no es un ataque contra la Iglesia católica: Carlos Carrera", en *La Jornada*, 23 de julio de 2002)

Frente a esta campaña virtual de desprestigio, Carrera declara a la prensa escrita que las impresiones sobre su película son incorrectas: como sucediera décadas atrás con la lectura de Paz y García Riera a propósito de *Nazarín*, *El crimen del padre Amaro* no es, a juicio de su realizador, un filme que combata directamente los valores de la Iglesia Católica y, por extensión, del Catolicismo; así mismo, Carrera apuesta por el derecho a la libertad de expresión y creación, como hicieran los hermanos Cuarón, una carta fuerte para defender a la película de sus aguerridos opositores:

> ¿Crees que la cinta es una agresión a la Iglesia? "No. Creo que los autores son libres de exponer lo que quieran. Por ejemplo, está el guión que hicieron Jean Claude Carrière y Luis Buñuel [correspondiente al filme de Buñuel *La vía láctea*, realizado en 1969], donde el personaje principal vende su alma al diablo y al vendérsela se convierte en Papa […] Hasta este tipo de manifestaciones son válidas, son parte de la libertad de expresión y en el caso de *El crimen del padre Amaro* no veo por qué la molestia" […] El cineasta reconoce que la polémica antes de un estreno es buena publicidad, como ocurrió con *La ley de Herodes*, *Y tu mamá también* y *La habitación azul* [filme de Walter Doehner], pero considera que *El crimen del padre Amaro* no necesita este tipo de ayuda: "Espero que la película se sostenga sola. Es una historia para el cine y que, independientemente del tema que aborda, está bien contada, es interesante, intensa, fuerte, y creo que eso debería ser suficiente; además, tenemos un

> reparto muy conocido que puede llamar mucho público" […] Por conducto de Eva San Martín, coordinadora de Prensa de Columbia, la empresa subrayó […] que toda "mención de la película a favor o en contra genera mayor conocimiento e interés público". (Montaño Garfias, Ericka. "*El crimen del padre Amaro* no es un ataque contra la Iglesia católica: Carlos Carrera", en *La Jornada*, 23 de julio de 2002)

Si bien Carrera -quien también realizara *spots* televisivos, a través de su productora Cucamonga, para la campaña presidencial de Fox en 2000- argumenta que *El crimen del padre Amaro* no requiere de la polémica para promocionarse, su declaración apunta hacia el hecho de que el escándalo mediático es factor importante para lograr buenas entradas en taquilla. En el mismo tenor, la distribuidora Columbia Pictures señala el carácter benéfico –en términos de mercado- de la visibilidad en medios de comunicación de *El crimen del padre Amaro*, aunque sea debido a que algunas voces católicas la condenan.

El escándalo mediático alrededor de la cinta de Carrera se multiplica y alimenta en la víspera de su estreno a través de las declaraciones públicas que contienden sobre su correcta lectura referida tanto a los valores morales que despliega el filme como a su representación de sacerdotes y obispos. A este respecto, el entonces arzobispo de Morelia, Alberto Suárez Inda, es uno de los primeros miembros de la jerarquía católica en expresar públicamente su desagrado frente a *El crimen del padre Amaro*:

> […] el contenido de la historia ataca a la Iglesia Católica en lo más sagrado de su fe [y es] una obra cargada de odio hacia nuestra Santa Iglesia […] la cinta pretende desprestigiar la imagen sacerdotal, pero además "mucho más grave y definitivamente intolerable es la forma sacrílega en que ofende al Santísimo Sacramento de la Eucaristía, a la Inmaculada Virgen María, a las Sagradas Escrituras, los Sacramentos del Bautismo y la Reconciliación". (Roque Madriz, Ignacio. "Arzobispo condena la película", en *El Universal*, 9 de agosto de 2002)

Varios actores católicos, al tiempo que interpretan la película como una afrenta real y peligrosa al Catolicismo en su conjunto, también discuten el lugar de la censura y la práctica de ésta en el México contemporáneo. Monseñor Ramón Godínez, obispo de Aguascalientes y a la sazón presidente de la Comisión Episcopal de Educación y Cultura, asevera que la Iglesia Católica "no interviene en materia de cine" y que su labor no es censurar películas, sino simplemente establecer parámetros de lectura fílmica de acuerdo con la perspectiva de valores propia de la religión católica; así mismo, el arzobispo se deslinda de la campaña de desprestigio contra la cinta que promueve Mejía Bañuelos, campaña que, según Godínez, fue iniciada por "organizaciones de

católicos laicos que tienen el derecho de intervenir" y de expresar su opinión en función de su compromiso con el fomento de una vida alineada a los preceptos de la religión que profesan (Montaño, Ericka y Martín Diego. "La Iglesia no censura, sólo da líneas doctrinarias, afirma el Episcopado", en *La Jornada*, 29 de julio de 2002). Pero estos pronunciamientos de Godínez muy pronto serán la excepción con respecto a la férrea postura de la gran mayoría de los representantes del clero católico que poco a poco irá apareciendo en la prensa escrita, e incluso el propio arzobispo cambiará el tono de sus primeras declaraciones sobre *El crimen del padre Amaro*.

En el mismo tenor de quienes buscaban a los responsables de la censura de *La ley de Herodes*, algunos sectores de la jerarquía católica buscan a los verdaderos artífices del descrédito público de la Iglesia que seguramente están detrás de la realización del filme de Carrera:

> […] el vicepresidente de la CEM [Conferencia del Episcopado Mexicano] y obispo de la diócesis de León, Guanajuato, José Guadalupe Martín Rábago, consideró que la película del cineasta mexicano tiene la intención de "prolongar" el desprestigio de la Iglesia católica, mientras el vocero de la diócesis, José Luis Mesa, se manifestó por que las autoridades prohíban todo espectáculo que atente contra la moral y las buenas costumbres, como "la película, que no he visto". Entrevistado tras el servicio religioso dominical, el vicepresidente de la CEM sugirió que detrás de la película hay "grupos interesados por causar daño a la Iglesia". Indicó […] "lo que he visto a través de la prensa es que es una película que tiene contenidos ciertamente agresivos, impactantes, muy negativos hacia la Iglesia católica y en particular hacia los sacerdotes. Indudablemente preocupa que se haga una campaña negativa sobre la Iglesia católica […] El prelado se preguntó por qué se filmó "precisamente ahora; ¿qué intención hubo en ofrecer al pueblo mexicano esta clase de películas cuando hemos estado bombardeados por una serie de escándalos que, sabemos, han repercutido de manera negativa (en la Iglesia)?". (Montaño, Ericka y Martín Diego. "La Iglesia no censura, sólo da líneas doctrinarias, afirma el Episcopado", en *La Jornada*, 29 de julio de 2002)

Los "escándalos" protagonizados por la jerarquía católica, referentes a denuncias y demandas legales por presuntos actos de pederastia no sólo en México sino también en otros países, suponen un horizonte de lectura desde el cual se interpreta el filme. A pesar de que éste no aborda directamente la pederastia, dado que la imagen de la Iglesia Católica había sufrido fuertes reveses a partir de las revelaciones públicas de casos de abuso sexual imputados a sacerdotes y otros representantes del clero a nivel internacional, una cinta de ficción como *El crimen del padre Amaro* ciertamente no abonaba a que dicha institución religiosa limpiara su nombre en la opinión pública.

Como parte de la campaña en contra de la película, Pro Vida - organización católica, pretendidamente "ultraconservadora" y "de derecha",

fundada por Serrano Limón- publica un desplegado en varios diarios capitalinos. El texto establece que *El crimen del padre Amaro* incurre en actos anticonstitucionales al atacar la fe de "otros". Pro Vida insta a todo creyente a no ver el filme una vez que sea estrenado dado que resulta totalmente contrario a los valores del Catolicismo: en opinión de Rocío Gálvez, entonces presidenta de Pro Vida:

> [*El crimen del padre Amaro*] "atenta directamente contra las leyes mexicanas, porque se ataca la religión católica y nuestras creencias". Aseguró que sus "analistas" ya vieron la cinta y "observaron puntos realmente preocupantes, incluso blasfemos, como el hecho de que una hechicera da la comunión a su gato, que el sacerdote (Amaro, interpretado por Gael García Bernal) antes de tener relaciones la compara (a Amelia, protagonizada por Ana Claudia Talancón) con la Virgen de Guadalupe y se cubren con el manto para tener relaciones. Estos son algunos de los puntos que detectamos, pero realmente vemos que es un material ofensivo para los católicos". (Montaño Garfias, Ericka. "Refuta Carlos Carrera la *embestida* de Pro Vida contra *El crimen del padre Amaro*", en *La Jornada*, 1 de agosto de 2002)

Carrera nuevamente se apresta para combatir la lectura errada de su película y declara a la prensa escrita que es "grave" etiquetar a *El crimen del padre Amaro* de "obra sacrílega", como si se viviera en "la era de la Inquisición"; así mismo, el director se pregunta si Pro Vida realmente vio la película completa –las latas de ésta sólo había pasado por la Dirección de Cinematografía- o si únicamente revisó el sitio en la red de la misma dado que encuentra ciertos añadidos en la interpretación que la organización civil realiza de ella:

> "No creo que hayan tenido acceso a la película porque el gráfico principal de la campaña no es el Sagrado Corazón de Jesús, que sólo aparece en la página de Internet. Dicen que Juan Pablo II tiene simpatía por las *narcolimosnas* y eso no sucede en la película. La hechicera no es tal. Es una beata. La comunión al gato, explica, es parte de sus ritos. La actriz (Luisa Huertas) y yo hicimos una historia compleja de una mujer de vida licenciosa. Después quiere hacer penitencia. Se la pasa encerrada y entiende mal los ritos del catolicismo. Entre éstos usa una hostia para tratar de curar al gatito." Amaro se enamora de Amelia, pero en ninguna parte le dice que "es más bella que la Virgen de Guadalupe, sino que es más bella que la virgen y punto. Es más, si dijera Virgen de Guadalupe cuál sería el problema. No sé si hayan visto *Tizoc* [película quintaesencial de la Época de Oro realizada en 1956 y dirigida por Ismael Rodríguez] porque ahí pasa algo parecido" […] Reitera: "No hay razón para el escándalo". (Montaño Garfias, Ericka. "Refuta Carlos Carrera la *embestida* de Pro Vida contra *El crimen del padre Amaro*", en *La Jornada*, 1 de agosto de 2002)

En un contexto hostil de recepción, Carrera no es el único que sale en defensa de su película: la actriz Talancón declara que *El crimen del padre Amaro* se realizó "sin intención de dañar a nadie y dando prioridad al sentido artístico" de las imágenes, al tiempo que establece que el "realismo sorprendente" del filme podría asustar a algunos sectores del público (Ponce, Ramón y Salvador Franco. "Una cinta sólo para amplios criterios", en *El Universal*, 7 de agosto de

2002). Ernesto Gómez Cruz (actor que encarna al Obispo mentor de Amaro) reconoce que el director de *El crimen del padre Amaro* ha manejado con "discreción, inteligencia y muchísimo cuidado" las acciones y declaraciones en contra del filme, el cual ciertamente "toca fibras sensibles de la Iglesia Católica" (Bernal, Mario y Alberto Castillo. "Alabado sea Carrera", en *El Universal*, 9 de agosto de 2002).

Glantz se une a las voces de la comunidad artística mexicana que se suman a la defensa del próximo estreno de *El crimen del padre Amaro* y reflexiona en la prensa escrita sobre los motivos del intento virtual para desprestigiar la película en el contexto particular en que saldrá a la luz, al igual que sobre la correcta apreciación de la obra literaria en que está basada:

> Estamos viviendo una época singular, una época de […] santos, nuevos santos (¿indios o santos?, ¿verdaderos o blancos?) […] nuevas formas de democracia, nuevos ¿cambios? […] Usando todos los métodos de la posmodernidad se hace una campaña no muy inocente de censura, una campaña que desde Internet y otros medios prohíbe (¿o sólo pospone?) la exhibición de una película basada nada menos que en una novela del maravilloso escritor portugués católico -si católico- José María Eça de Queiroz, *El crimen del padre Amaro* […] ¿Y qué se aduce para prohibirla? Que es sacrílega, que atenta contra las buenas costumbres, que es pecaminosa […] ¿No lo es Big Brother y en general muchos otros programas de televisión, como por ejemplo casi todos los *talk shows*? […] ¿Por qué tanto escándalo contra una novela que hace más de cien años tuvo que soportar la censura hipócrita de sus contemporáneos y de la Iglesia portuguesa? ¿Por qué reanudar la polémica? Porque es un ejemplo perfecto escrito de algo que se ha exhibido ampliamente y ha puesto en entredicho la moralidad de muchos sacerdotes católicos. [Eça de Queiroz] además de haber escrito novelas que conmocionaron a sus lectores por su maravillosa escritura, pusieron el dedo en la llaga porque denunciaban las lacras de su sociedad: el adulterio, el incesto y los crímenes que sacerdotes como el padre Amaro cometían contra sus feligreses. Y no se puede tachar a Eça de irreligioso: para muestra bastan varios botones, sus numerosas y milagrosas, por lo bien escritas, *Vidas de santos*: *San Fray Gil*, *San Cristóbal*, *San Onofre*. (Glantz, Margo. "¿De qué crimen se acusa al padre Amaro?", en *La Jornada*, 1 de agosto de 2002)

Una semana antes del estreno comercial de *El crimen del padre Amaro*, las posturas conservadoras al respecto de éste se radicalizan, movilizan todo tipo de recursos para efectivamente censurar el filme o limitar la asistencia a salas y, con ello, tales posturas se hacen aún más visibles en el espacio público. Serrano Limón, al frente de la organización Cultura de la Vida, declara que demandará ante la Procuraduría General de la República (PGR) a varias de las personas tras el filme: la cambiante lista de potenciales demandados de Serrano Limón, que publicaran los diarios día a día con adiciones y sustracciones, incluye a Creel Miranda, secretario de Gobernación; Sari Bermúdez, nueva presidenta de Conaculta; al director del Imcine, Joskowicz; al entonces director de RTC,

Manuel Gómez Morin e incluso a Alfredo Ripstein, uno de los productores del filme, por haber apoyado "un atentado y provocación contra los católicos". *El crimen del padre Amaro*, denuncia Serrano Limón, es una "burla irónica y es sacrilegio" porque "pisotea las creencias más sagradas de los fieles", motivos suficientes para comenzar a repartir más de 200 mil volantes en templos católicos con la consigna de no ver la película de Carrera, una acción para demostrar su desacuerdo ante la permisividad estatal en materia fílmica. (Franco Reyes, Salvador. "Desata el padre Amaro polémica; aún no se estrena", en *El Universal*, 7 de agosto de 2002). Serrano Limón entremezcla juicios morales y argumentos legales en la justificación de su demanda, ya que estipula que ésta encuentra asiento en que *El crimen del padre Amaro*, desde su particular interpretación, contraviene varios artículos de distintas legislaciones vigentes, como la Ley Federal de Cinematografía que establece el "interés social" de la producción cinematográfica nacional dado que "expresa la cultura mexicana" y contribuye a fortalecer "los vínculos de la identidad nacional entre los diferentes grupos que la conforman" (Ley Federal de Cinematografía, Artículo 14).

A través de la organización Católicos Unidos por México se inicia la difusión de los volantes de Serrano Limón: en éstos se asevera que *El crimen del padre Amaro* promueve "la desintegración familiar, la prostitución, el narcotráfico, la lujuria, el aborto y el sacrilegio, entre otros males", por lo que estas misivas invitan a los y las creyentes a iniciar una "novena al Sagrado Corazón de Jesús mediante el rezo del Santo Rosario como acto de reparación y desagravio por lo presentado en la película" (Franco Reyes, Salvador y Alejandro Torres. "Ruegan por él", en *El Universal*, 8 de agosto de 2002). Nuevamente la lectura conservadora de esta película argumenta la condición "ofensiva" de la misma en función de que *El crimen del padre Amaro*, a partir de esta interpretación, supone una postura moral confrontada con aquélla del Catolicismo, postura que presuntamente fomenta prácticas preniciosas y corruptoras y que son construidas y adjetivadas a partir del horizonte de los propios valores católicos.

El boicot organizado por estas organizaciones católicas frente al próximo estreno del filme de Carrera si bien no supuso una medida que asegurara efectivamente que grandes sectores del público se abstuvieran de ir al cine a verlo, sí contribuyó con el posicionamiento en medios de comunicación de *El*

crimen del padre Amaro. Al respecto del vínculo entre censura, escándalo, supervisión y taquilla Pérez Turrent establece en una entrevista que:

> […] la cinta dirigida por Carlos Carrera se podría convertir en la película mexicana más taquillera del año, ante el posible escándalo de organizaciones católicas y de Provida. "Los más recientes intentos de censura han terminado por beneficiar a las cintas y poner en ridículo a las llamadas comisiones de 'supervisión'." Añadió que antes la censura se centraba en temas de índole sexual, a diferencia de ahora "que les preocupa más el aspecto político". El guionista de *Canoa* mencionó a *Rojo amanecer*, *La ley de Herodes* e *Y tu mamá también*, como los casos más recientes de censura. (Franco Reyes, Salvador. "Desata el padre Amaro polémica; aún no se estrena", en *El Universal*, 7 de agosto de 2002)

En oposición a las declaraciones iniciales de monseñor Godínez, algunos miembros prominentes de la Iglesia Católica mexicana establecen su completa desaprobación del filme e incluso sugieren a las autoridades competentes la necesidad de impedir la inminente exhibición pública y masiva del mismo. En razón de que transgrede no sólo los valores católicos sino la propia Constitución del país, Felipe Arizmendi Esquivel (obispo de San Cristóbal de las Casas), Juan Sandoval Íñiguez (cardenal de Guadalajara) y Norberto Rivera Carrera (cardenal primado de la Ciudad de México) hacen visible su punto de vista moral e ideológico, cercano a aquél de Pro Vida en cuanto a los argumentos esgrimidos para exigir la censura oficial de *El crimen del padre Amaro*:

> [Arizmendi Esquivel] aseguró que "al permitir ese tipo de cintas, se violan las leyes civiles que nos rigen" y "quienes defienden el libertinaje en las costumbres, como una forma de legitimar su conciencia y su quizá licenciosa forma de vida, van a querer hundirnos con sus comentarios diciendo que estamos contra la libertad de expresión" […] Arizmendi insistió: "Después de los días tan cargados de gracia que vivimos con la visita del santo padre Juan Pablo II, amenazan vientos contrarios y olas de desprestigio contra la Iglesia católica" con la exhibición de *El crimen del padre Amaro* […] Sandoval Íñiguez […] sostiene que el filme se hizo con dinero del Estado y por lo tanto del pueblo: "Ya dije (...) que el gobierno no tiene por qué pagar películas. Lo que nos hace falta es infraestructura en carreteras, escuelas, hospitales, universidades, electricidad, energía, etcétera" […] Se refiere además a la posibilidad de que el largometraje haya sido concebido por enemigos de la Iglesia y confió: "Ojalá que nuestras autoridades muestren capacidad de discernimiento y sentido común, y no permitan que esa película se exhiba en público". Agrega que *El crimen del padre Amaro* va en contra del artículo sexto constitucional, que garantiza la libertad de expresión siempre y cuando no atente contra los valores morales. (Henríquez, Elio y Ericka Montaño. "*El crimen del padre Amaro* desprestigia a la Iglesia católica: Felipe Arizmendi", en *La Jornada*, 11 de agosto de 2002)

El escándalo mediático alrededor de *El crimen del padre Amaro* se reproduce y mantiene a través de declaraciones diarias a la prensa escrita. Así, Arizmendi Esquivel insiste en que la película desprestigia a la Iglesia Católica, se une al reclamo de Sandoval Íñiguez sobre la proveniencia oficial de los recursos con que se realizó y solicita a los fieles, como hiciera la campaña virtual contra el

filme, “envíen cartas a las autoridades para que suspendan la proyección de la cinta” o que, por lo menos, “se abstengan de verla”; el obispo de San Cristóbal incluso pide la renuncia de los funcionarios detrás de la producción y exhibición del largometraje (“Solicita a fieles boicotear *El crimen del padre Amaro*”, en *El Universal*, 11 de agosto de 2002). Sólo un día después, la postura oficial de la jerarquía eclesiástica aparece en la prensa escrita a través de las declaraciones de Luis Morales Reyes, presidente de la CEM. En un comunicado firmado por Morales Reyes y Abelardo Alvarado, secretario de ésta, bajo el argumento de que “la libertad de expresión no autoriza a denigrar a personas e instituciones generalizando hechos o situaciones de excepción”, como sucede en el filme de Carrera a juicio de la CEM, éste es claramente “ofensivo y una burla de los símbolos religiosos”, por lo que la decisión de los feligreses de verlo o no será personal, a pesar de que:

> Morales Reyes aseguró que el alto clero ha solicitado al presidente Vicente Fox y al secretario de Gobernación, Santiago Creel detengan el estreno de la cinta *El crimen del padre Amaro* […] sostuvo que el gobierno federal ha caído en la incongruencia y consiente posibilidad de una nueva persecución contra la Iglesia, al apoyar económicamente y permitir la producción y proyección de la citada película. En este sentido, el vicepresidente de la CEM, José Guadalupe Martín Rábago y el cardenal Norberto Rivera coincidieron con Morales Reyes, al señalar que la Iglesia se podría enfrentar a una situación de persecución ante estos temas […] Morales Reyes sostuvo que el gobierno de Fox Quesada es incongruente debido a la manera tan especial en que el Presidente recibió al Papa hace dos semanas, pero que ahora, a través del Imcine, financia la producción de la cinta […] el cardenal Norberto Rivera sostuvo, al final de la misa dominical, que esto demuestra que en el país hay dos tipos de laicismo: El “ateo, intolerante y persecutor de la Iglesia y el que se autodefine como imparcial, que practica un Estado no confesional y tolerante. Esperamos que de esas corrientes gane la mejor”. (Ochoa, Adriana, Sergio Jiménez y Xóchitl Álvarez. “Enoja película a jerarquía católica”, en *El Universal*, 12 de agosto de 2002)

Contra las declaraciones sobre el hecho de que el Estado -es decir, Imcine- hubiera financiado en su totalidad esta película, la dependencia establece mediante desplegados en varios diarios de circulación nacional que el monto total de producción para *El crimen del padre Amaro* ascendió a 18 millones de pesos, de los cuales Alameda Films (productora principal de la cinta [16]) “solicitó un apoyo a Foprocine por 3.5 millones de pesos, contando ya con más de 80 por ciento del costo total de la película”; así mismo, Joskowicz

[16] De hecho, para producir *El crimen del padre Amaro* se conjuntaron los recursos financieros y humanos de varias instancias, instituciones, empresas y particulares, no sólo aquéllos provenientes de Imcine, a través de Foprocine, que pidió Alameda Films. La ficha técnica del filme estipula la colaboración de: Ibermedia European Community Program, Gobierno del Estado de Veracruz, Artcam International, Blu Films, Cinecolor, Cinecolor Argentina, Cinecolor México, Videocolor Argentina, Wanda Visión, Alfredo Ripstein y Daniel Birman Ripstein.

enfatiza que en todos los proyectos fílmicos en que participa el Imcine, se "ha hecho patente un absoluto respeto a la libertad de expresión", dado que la dependencia "considera que ninguna película por sí misma puede representar una inquisición judicial o administrativa contra los derechos de terceras personas" (Franco Reyes, Salvador. "Desata el padre Amaro polémica; aún no se estrena", en *El Universal*, 7 de agosto de 2002).

Pero no sólo fueron organizaciones conservadoras y miembros del clero católico quienes mostraron su inconformidad con respecto a la exhibición comercial de *El crimen del padre Amaro*: la Unión Nacional de Padres de Familia (que en 2001 se uniera a las voces que consideraron a *Aura* de Fuentes una lectura impropia) califica al filme de "basura" y advierte que se reunirá en RTC con Gómez Morin, "para ver de qué manera podemos establecer castigos más severos contra estas películas", dado que el largometraje de Carrera es, a sus ojos, ofensivo no sólo para la Iglesia, sino también para las familias mexicanas; en el mismo tenor, Diego Fernández de Cevallos, entonces senador panista, adjetiva a *El crimen del padre Amaro* de "porquería" en razón de que "no hay derecho a agredir a los católicos": a pesar de reconocer que en México la censura oficial es inexistente y de que se debe respetar la Ley en toda materia, Fernández de Cevallos declara a la prensa escrita que la película "no genera más que asco, repudio y enojo" en su representación lesiva de "la eucaristía y [de] un símbolo tan grande como es el de una Virgen" ("Divide padre Amaro", en *El Universal*, 13 de agosto de 2002).

El actor García Bernal responde a las declaraciones del senador Fernández de Cevallos y señala que quienes se han molestado con la cinta sólo están mostrando su "doble moral": refiriéndose directamente al panista, el propio "padre Amaro" asevera que los inconformes "son personas muy incongruentes consigo mismas y con sus creencias", al tiempo que propone otra interpretación de la trama de la película que protagoniza y comenta sobre la censura estatal, la supervisión cinematográfica y el escándalo mediático:

> "Porquería calificaría sacar, cual perros, a 400 niños de la calle que vivían en la Basílica de Guadalupe para que llegara el Papa; eso es una auténtica porquería; calificar a la película así, pero ¿bajo qué argumentos? […] Al filme le pondría el calificativo de emotivo; es una historia de amor en ese punto intermedio entre la fe y el amor; lo que me dolió de la película fue esa incapacidad de amar, el momento en que el padre Amaro comienza a manipular a esa niña". Acerca de la polémica que ha levantado la cinta menciona: "Son visiones personales. *El crimen del padre Amaro* al final es una historia de amor tragiquísima. Esa polémica que se ha generado la hacen

> las personas que no representan un núcleo sustancioso de la población, que se creen dueños de la verdad, que critican algo sin conocer, inclusive demandan" […] -¿Cuál crees que sea el riesgo de que existan elementos de la ultraderecha en la comisión que clasifica las películas? -Creo que es importante que se representen todos los sectores de la sociedad; es importante que estén estos grupos, aunque pienso que las personas a las que ellos representan no estén de acuerdo con las barbaridades que dicen; ese fue el gran problema de RTC. Ahora ya se sabe que la censura está en Gobernación; la alternativa debería ser que una asociación civil las censure con las leyes necesarias". (Caballero, Jorge. "La polémica sobre *El crimen del padre Amaro*, creada por personas incongruentes: Gael García", en *La Jornada*, 14 de agosto de 2002)

Otro histrión cuestiona a las voces conservadoras en contra de *El crimen del padre Amaro* y para hacerlo también esgrime el argumento de la "doble moral": Luis Felipe Tovar adelanta que las críticas actuales frente a esta cinta –y las críticas futuras frente a otros filmes del mismo carácter y/o temática que el de Carrera- buscan "censurar a los que evidenciamos la corrupción que existe en diferentes medios sociales", declaración en la cual el actor también refiere el "próximo estreno" de *La virgen de la lujuria*, largometraje de Arturo Ripstein que protagoniza Tovar y que es, a su juicio, "extraordinario" (Hernández Cerda, Elizabeth. "México es un país de doble moral: Luis Felipe Tovar", en *El Universal*, 22 de agosto de 2002).

Mientras la fecha del estreno comercial de *El crimen del padre Amaro* se acercaba, las declaraciones en su contra, como ya venía sucediendo, trascendieron el ámbito de lo fílmico, lo moral y lo legal para situarse, de manera frontal, en aquél de la política. Las voces que objetaran, aunque indirectamente, el posicionamiento de actores conservadores en la opinión pública durante el debate sobre los Criterios, encuentran una paradójica justificación dados los pronunciamientos abiertamente críticos hacia el gobierno foxista, algunas de sus instituciones y hacia el estado mexicano en su conjunto provenientes de miembros del clero católico y realizados a propósito del contenido del filme de Carrera:

> […] la preocupación de la Iglesia es que hay otras películas con el mismo tinte que el año pasado recibieron financiamiento gubernamental [por parte de Imcine]. De hecho *La virgen de la lujuria* y *Al rescate de la Santísima Trinidad* [de José Luis García Agraz y cuyo título comercial se fijó como *El misterio del Trinidad*] son otras películas que esperan turno para ser exhibidas […] Ramón Godínez, aseveró que todos aquellos que vean la película [*El crimen del padre Amaro*], incluso por morbo, incurrirán abiertamente en pecado […] Por su parte, el arzobispo de Morelia, Alberto Suárez Inda, sostuvo que la exhibición de la cinta podría fracturar la relación del Estado con la Iglesia católica […] Sandoval Íñiguez, apuntó que la Iglesia está siendo sometida a una nueva persecución, "inédita", la cual no producirá mártires pero sí dejará desprestigio sobre los sacerdotes, "a los que se les quita su credibilidad y figura pública para que la voz que levantan en nombre de Cristo no tenga relevancia […] puedo decir que las

> fuerzas más oscuras del ateísmo y la antirreligión se han reorganizado e incrustado en las instancias públicas, sobre todo en los medios de comunicación y en la administración, para desde ahí estar golpeando constantemente a la Iglesia, la religión y la fe del pueblo católico". Sandoval consideró que en ese ambiente de posmodernidad "se dio el cambio en México a partir del 2 de julio de 2000, cambio que todos pensamos mejor hacia un México más democrático, más integrado, más igualitario y próspero, pero a veces pensamos que la libertad se nos está volviendo libertinaje, que la ley no se respeta, que los grupos y los individuos van por sus intereses particulares, pasando por los intereses generales" […] Representantes del clero regiomontano señalaron que con la exhibición se viola el artículo tercero de la Ley de Asociaciones Religiosas y Culto Público, el cual señala que el Estado no podrá establecer ningún tipo de preferencia o privilegio en favor de religión alguna, como tampoco en favor o en contra de ninguna Iglesia ni agrupación religiosa. Y critica que *El crimen del padre Amaro* fue apoyada con fondos del gobierno. Sin embargo, no hacen referencia a los recursos públicos del gobierno federal y del Distrito Federal con los que se financió parte importante de la reciente visita de Juan Pablo II. (Román, José Antonio. "CEM: la cinta *El crimen del padre Amaro* ofende a la Iglesia; fracturaría la relación con el Estado", en *La Jornada*, 13 de agosto de 2002)

En efecto: la posibilidad de que se exhibieran en México otros filmes nacionales calificados (potencialmente) como "ofensivos" de los valores católicos y de que se siguiera promoviendo desde el Estado un tipo de cine de carácter "antirreligioso" aparece en la prensa como un riesgo creciente de acuerdo a ciertas voces católicas.

A pesar del alud de peticiones de censura a cargo de tales voces, la Secretaría de Gobernación establece que *El crimen de padre Amaro* sí se exhibirá comercialmente en la fecha planeada. A través de otro panista, José Francisco Paoli Bolio, subsecretario de Desarrollo Político en Gobernación, la secretaría advierte que:

> […] no cederá a las presiones de la Iglesia católica ni modificará los criterios de exhibición cinematográfica, basados en la ley, para que el clero apruebe o no la exhibición de películas con temas religiosos […] "La Secretaría de Gobernación no es un pastor de conciencias, de almas. Es un órgano del Estado que clasifica las cosas, que informa de qué se tratan. Hay una ciudadanía madura que debe decidir si asiste o no a ver películas. Es una responsabilidad de cada uno y de los distintos grupos, no de la secretaría", resaltó […] Paoli Bolio afirmó que la cinta no podrá ser retirada porque está autorizada su exposición y clasificada. "La Secretaría de Gobernación -subrayó- escucha todas las posiciones, pero no acepta presiones en la toma de sus decisiones." (Méndez, Enrique. "Paoli: Gobernación no cederá a las presiones de la Iglesia", en *La Jornada*, 15 de agosto de 2002)

Así, finalmente llega el temido día del estreno comercial de *El crimen del padre Amaro*: el 16 de agosto de 2002 arriba la película a las pantallas en salas de varias ciudades de la República con el número inédito de 400 copias. Dicho número de copias la convirtió en "la película mexicana con mayor distribución en la historia del cine nacional" porque, de acuerdo a Columbia, "nos comenzaron a llamar solicitándonos" la cinta, frente a lo cual la distribuidora fabricó 100 copias

más de las 300 que originalmente se habían contemplado para su lanzamiento comercial (Caballero, Jorge. "Aumenta a 400 el número de copias para la exhibición de *El crimen del padre Amaro*", en *La Jornada*, 15 de agosto de 2002). El público literalmente se volcó a las salas para ver este filme de Carrera; como estipulan Cinemex, Cinemark y Cinépolis, las tres grandes cadenas de exhibición en México que programaron la película, "el éxito en preventa" de *El crimen del padre Amaro* "es sólo comparable con el estreno de dos películas que rompieron recientemente los récords de taquillas: *El Hombre Araña* [de Sam Raimi, primera en la exitosa saga que llevó al cine el popular comic] y *El ataque de los clones* [primera precuela del siglo XXI de la setentera *guerra de las galaxias*, dirigida por su creador Lucas]" ("El padre Amaro rompe récords", en *El Universal*, 16 de agosto de 2002). Los diarios reportan llenos totales de las salas y localidades agotadas debido a "una gran curiosidad por parte del público, el cual desea saber más sobre esta obra que generó apasionadas defensas de sus adeptos y violentos ataques por parte de sus detractores", aunque en algunas ciudades, la publicidad de *El crimen del padre Amaro* no fue desplegada en ningún medio de comunicación y lo único que apareció, por ejemplo, en los cuatro cines de Querétaro que la exhibieron fue el nombre de la cinta en las marquesinas ("Exitosa en gran parte del país", en *El Universal*, 17 de agosto de 2002).

Creel aprovecha este exitoso estreno para declarar muerta y enterrada a la censura cinematográfica (y, de paso, a cualquiera de sus expresiones) dado que el gobierno de Fox es defensor de todas las libertades, desde la religiosa hasta la de expresión:

> "Eso debe entenderse con toda claridad porque será la política que ejerza esta administración a lo largo del sexenio. No habrá censura alguna por la manifestación de ideas, sean políticas, culturales, artísticas, religiosas o de cualquier naturaleza. Que quede muy claro: la censura ha terminado en este país y esperemos que sea para siempre." Reveló que en días pasados invitó a la jerarquía católica a ver la película, en las instalaciones de Gobernación, y discutir sobre los asuntos que preocupan a los obispos y cardenales. Sin embargo, sólo acudió el secretario del Episcopado, monseñor Abelardo Alvarado, y el padre Mario Ángel Flores, presidente de la Comisión de Cultura y Educación del Arzobispado de México con quienes Creel analizó el filme […] "Para nosotros era fundamental que se estableciera que la moral política del gobierno es la ley, y nada más. No hay más moral política para este gobierno que la aplicación estricta de la ley, que a eso nos debemos como gobierno legítimo." ("El padre Amaro rompe récords", en *El Universal*, 16 de agosto de 2002).

Y Serrano Limón aprovecha para expresar su inconformidad con respecto a la actuación del secretario de Gobernación, narrar cómo sucedieron los hechos

desde su perspectiva y adelantar que combatirá las cintas que desarrollen temas parecidos:

> "Estoy muy triste porque una película de esa magnitud necesita del escándalo para venderse". Escándalo que usted ayudó a agrandar. ¿No cree que le correspondería una comisión de las ganancias que está teniendo *El crimen del padre Amaro*? "Lo que hicimos fue defendernos de agresiones y burlas a nuestra madre la Virgen, a los sacramentos, a las Sagradas Escrituras" […] "Estoy totalmente decepcionado de Santiago Creel. Es un hipócrita. Días antes de la llegada de Su Santidad vio la película esa, dio su autorización para que se exhibiera pero dijo que se tendría que estrenar hasta que se fuera el Papa. Y con hipocresía se fue a presentar ante el Santo Padre, y a la misa de canonización en la Basílica. Como católico y como político tiene doble cara" […] Dice que ha recibido agresiones, insultos, pero que ya prepara un boicot a los cines si estrenan otras películas del corte de la que no menciona por su nombre. (Samaniego, Fidel. "Soy un hombre fiel a la Iglesia, no 'mocho'", en *El Universal*, 21 de agosto de 2002)

Tras el estreno comercial de *El crimen del padre Amaro*, y ante la posibilidad de que efectivamente se orquestaran sabotajes mediáticos contra otros filmes similares, el apoyo de algunas voces a la cinta de Carrera se hace de nuevo presente en la prensa escrita. El guionista Robles (actor central en el escándalo mediático referido a la presunta censura oficial de *Rojo amanecer* ocurrido en el periodo anterior de este estudio) envía a la dirección del periódico La Jornada esta misiva:

> *Señora directora:* Profundamente indignados, quienes conformamos el Taller de Escritores Cinematográficos El Garfio, A.C., lamentamos las declaraciones condenatorias e intolerantes de miembros panistas del Senado, del alto clero católico y de asociaciones civiles de derecha en contra de la cinta *El crimen del padre Amaro.* Asimismo externamos nuestra solidaridad con los cineastas Carlos Carrera, Vicente Leñero y Alfredo Ripstein, a quienes exhortamos a seguir trabajando en proyectos tan valientes y provocativos como hasta ahora. El cine es un espejo de nuestro mundo, aun si éste es un "mundo de porquerías"; las libertades de creación y de expresión son sustento fundamental de la cultura en México. No permitamos la represión de las ideas. ("Hacer películas no es un crimen", en "Correo Ilustrado" de *La Jornada*, 16 de agosto de 2002)

Ante la excelente recepción del filme de Carrera en términos de asistencia a salas y, por lo tanto, de recaudación en taquilla, Ayala Blanco se hace una pregunta que él mismo responde a través de una larga lista de posibilidades mediante las cuales reflexiona sobre los mecanismos y la utilización publicitaria de la visibilidad mediática para este caso:

> ¿Cómo se obtiene en 2002 un escándalo prefabricado que rompa los récords de taquilla de todos los tiempos para una película mexicana haciendo 3.1 millones de dólares sólo en su primer fin de semana de exhibición a nivel nacional? Microcosmos simbólico de la podredumbre del sistema mexicano, eficacísimo marketing brutal, campaña adversa por Internet sin precedentes […] invención de beligerantes núcleos fervorosos inexistentes en el colmo de la indignación (los Neo-Cristeros SIC), exhibición selectiva a retrógrados personajes pararreligiosos-clave […] provocación a los sectores más retrógrados de la fanaticada, juego con fuego orquestado en temeraria connivencia con el cine estatal, aplazamiento de estreno por visita papal […]

> sainete con mares de publicidad gratuita aunados a onerosas inserciones pagadas en los medios, batalla bajo la bandera del progresismo […] apoteótica exhibición masiva nacional sin precedentes mediante cuatrocientas copias (ocho veces más que las de *El hombre araña* de Raimi, 2002) y patente derrota de todos los condenatorios intentos de altos prelados por lograr su prohibición, evidenciando una merma actual en el poder de nuestro clero sobre el gobierno y conciencia de sus feligreses. (Ayala, 2004: 145)

En un tenor distinto al de Ayala Blanco (aunque también en contra de lo que ambos suponen son los vicios tanto del sistema político y del clero católico como de la industria cinematográfica en México), el crítico de cine Luis Tovar discute el contenido de *El crimen de padre Amaro* desde una lectura tanto temática como estética y explica así el impacto del escándalo mediático en la extendida presencia en pantalla de la cinta, la cual contrasta con otras dos películas en el *corpus* de esta investigación:

> A una semana de su estreno, el quinto largometraje de Carlos Carrera sigue mostrando la enorme distancia que media entre el público y muchos de sus supuestos líderes [a quienes les] salió al revés su intento de sabotaje […] Gracias a esa histeria y a la cobertura mediática que hizo de los exabruptos y de sus réplicas una bola de nieve que nadie pudo ni quiso parar, *El crimen del padre Amaro* alcanzó un nivel de expectativas superior al del último escándalo cinematográfico -*La ley de Herodes*- […] Si ya la vieron [es decir, la cinta de Carrera] habrán notado que, en cuanto a los asuntos estrictamente religiosos, no hay mucho de qué indignarse […] En ese sentido, mucho más fuerte fue *La viuda negra* (1977) de Arturo Ripstein, que tardó seis años en ser exhibida. Lo que debe haberles caído mal es el retrato de una realidad que, visto el escándalo suscitado, ha de ser más real de lo que Carrera y Leñero se imaginaron: nexos de la Iglesia católica con el narcotráfico; párrocos amartelados con mujeres devotas; descalificación y ostracismo para quienes no piensan y actúan como se espera que lo hagan -en la cinta, excomunión para un cura que defiende en serio la opción por los pobres-; protección y complicidad con autoridades civiles; impunidad en la comisión de actos criminales -por ejemplo el aborto, ese grave "delito"-; en pocas palabras, el ejercicio del poder […] Carrera es dueño del oficio; cuenta su historia con economía de recursos y buen ritmo, no se le cae la tensión dramática, redondea la mayoría de las secuencias -en algunas al editor le falló el pulso-, y sigue obteniendo lo que necesita de su elenco. Me podrán linchar sus fans, pero por momentos a Gael parece faltarle volumen histriónico, aunque quizá sea que Sancho Gracia, Luisa Huertas, Angélica Aragón, Ernesto Gómez Cruz y sobre todo Damián Alcázar hicieron un trabajo sin fisuras. (Tovar, Luis. "Triunfo y derrota de la intolerancia", en "Cinexcusas" de *La Jornada Semanal*, 25 de agosto de 2002)

Ayala Blanco, de igual modo, traza vínculos entre *El crimen del padre Amaro*, *La Viuda Negra* y otra cinta objeto de esta investigación, *Nuevo Mundo*: para el crítico e historiador, el filme de Carrera es una suerte de continuación de ciertos temas que tratan los de Ripstein y Retes y su lectura de *El crimen del padre Amaro* –paralela a la de Tovar- es muy elogiosa de sus numerosos aciertos (a pesar de señalar sus fallas), llegándolo a comparar con *Nazarín* en lo que toca al tratamiento de la religión sin involucrar a Dios, sino a la idea humana de éste:

> […] es una mezcla explosiva de la antigua Santísima Trinidad tabú del cine mexicano: sexo / religión / política […] una fábula didáctica y ultrademostrativa aunque sin moraleja […] una pequeña gran película con esmeradas cualidades artesanales, una

> construcción fílmica llena de irregularidades narrativas y caídas de tensión sin mayores búsquedas vanguardistas […] un inopinado reciclaje o inteligente secuencia tardía de ciertas olvidadas audacias anticlericales del cine echeverrista e inmediatamente después […] vociferante patraña de las apariciones guadalupanas en el *Nuevo Mundo* de Retes en 1976 / silicona ama de llaves Chichela [sic] Vega oficiando misa y clérigo pueblerino fornicador de *La viuda negra* con nalguitas flácidas de Mario Almada al gusto del Ripstein de 1977 […] una extravagante y patética pieza cumbre del mejor cine con tema religioso que jamás involucra a lo sagrado en sí a semejanza del *Nazarín* galdosiano-buñuelesco […] (Ayala Blanco, 2004: 143 – 144)

De esta forma, la positiva lectura que realizan del filme de Carrera estos dos críticos de cine se construye en explicitar la valía de sus méritos artísticos y de la postura "anticlerical" que despliega, la cual supone un punto de vista claramente ideológico y, por extensión, moral que le merece aciertos según los juicios de Ayala Blanco y Tovar. Precisamente el realismo en la representación del clero mexicano que despliega *El crimen de padre Amaro* también es un argumento conducente a explicar tanto su correcta realización como las razones detrás del escándalo mediático en que se ve envuelta, sobre todo en la interpretación de Tovar.

Mientras *El crimen del padre Amaro* se convertía en un verdadero fenómeno de taquilla en todo el país, otra película que trata, al menos en su título, el tema de la religión vinculado con la sexualidad causó una muy buena impresión entre el jurado de la Muestra Internacional de Cine de Venecia:

> La escandalosa y obsesiva lujuria, genialmente descrita en el filme del veterano cineasta mexicano Arturo Ripstein, *La virgen de la lujuria*, sorprendió este sábado en el festival de Venecia, que la incluye entre las posibles ganadoras del nuevo premio San Marco […] "Es una historia de pasiones no correspondidas", cuenta Ripstein, quien mezcla en 140 minutos el fetichista amor de Ignacio (el actor Luis Felipe Tovar), el solitario mesero del [Café] Ofelia, por Lola (la española Ariadna Gil), prostituta española a su vez obsesionadamente enamorada de un luchador que la desprecia. Acusado de ser un filme escandaloso, por su lenguaje crudo, por las relaciones sadomasoquistas y destructivas que se entrelazan, la película ha sido definida por el crítico del diario italiano *La Repubblica*, Paolo D'Agostini, como "un ejemplo de virtuosismo" por su decorado, por la composición de las imágenes, por la dirección de los actores. ("Se perfila *La virgen de la lujuria*, de Ripstein, como ganadora en Venecia", en *La Jornada*, 1 de septiembre de 2002)

Efectivamente: esta cinta de Ripstein (coproducción entre España, México y Portugal), como sucediera con *Y tu mamá también* en 2001, se lleva una mención de la Mostra, evidencia de "la fórmula mexicana de vencer con películas irreverentes y bien hechas" ("Laureó Venecia al director Arturo Ripstein", en *La Jornada*, 9 de septiembre de 2002).

Dada la visibilidad mediática que empieza a adquirir *La virgen de la lujuria*, Serrano Limón cumple su promesa de continuar la batalla contra la

transgresión de valores que suponen los filmes “anticatólicos”. El director de Cultura por la Vida declara al periódico *Reforma* que la campaña contra *El crimen del padre Amaro*, a pesar de no haber alcanzado su objetivo principal (sino todo lo contrario), sí había logrado otros “efectos positivos”, como el hecho de que en *La virgen de la lujuria* se eliminaran del guión “las cuestiones religiosas” y así este filme “prescindiera de escenas sacrílegas”; de igual modo, Serrano Limón refrenda su postura de que lamenta que Carrera y Ripstein “necesiten del escándalo y de la ofensa para poder vender sus películas” en razón de que estos directores, según su opinión, no son capaces “de llevar a la gente a las salas con buen cine” (Luna, Gamaliel. “Según Pro Vida censura Lujuria”, en *Reforma*, 10 de septiembre de 2002, p. 1E).

De manera inmediata, el actor Tovar declara que la pretensión de Serrano Limón de haber incidido en las decisiones que se tomaron sobre el guión de *La virgen de la lujuria* es completamente falsa y asegura que Pro Vida “no pudo cortar de la cinta escenas ofensivas a la moral religiosa porque no las tiene” (Lazcano, Hugo. “Nuestra virgen ni es lujuriosa”, en *Reforma*, 11 de septiembre de 2002, p. 1E). También el propio Ripstein refuta las aseveraciones de Serrano Limón al decir que “no cortó ni un cuadro” de *La virgen de la lujuria*: el director especifica que sí padeció la censura, pero no a manos de grupos conservadores o católicos en los últimos años, sino en la década de los setenta cuando por orden de Margarita López Portillo su cinta *El Santo Oficio* fue prohibida; tras esta declaración, Serrano Limón sólo atina a decir que había recibido “información falsa” sobre la pretendida censura previa de *La virgen de la lujuria* (Lazcano, Hugo y César Huerta. “‘Jamás he dado un guión’: Ripstein”, en *Reforma*, 12 de septiembre de 2002).

A pesar de que se realizó en 2002, *La virgen de la lujuria* llega de manera oficial a la Dirección de Cinematografía tres años después para dar comienzo al proceso de supervisión conducente a proyectarse en salas mexicanos (Expediente 281/05/7216: Solicitud de Autorización para Exhibición Comercial, firmada por Guadalupe Ferrer, directora de Imcine, dirigida a la Secretaría de Gobernación, 13 de octubre de 2005). Las razones para aplazar largamente el lanzamiento en México de esta cinta de Ripstein son diversas, aunque el factor económico parece ser decisivo en la tardanza. Aunque la cinta –un guión de la pareja del director, Paz Alicia Garciadiego, que adapta libremente al cine la

novela corta *La verdadera historia de la muerte de F.F* de Max Aub, escritor español republicano exiliado en México- se estrenó en España en septiembre de 2002, en Portugal en enero de 2004 y en Francia en marzo del mismo año, *La virgen de la lujuria* tiene que esperar hasta 2006 para lograr su estreno comercial mexicano dado que éste, en opinión de Ayala Blanco, resultaba "incosteable e irredituable": "saldrían más caros el precio de las copias y la campaña de lanzamiento que mantener el producto enlatado y en bodega" (Ayala Blanco, 2006: 54).

Como lo adelantara la prensa escrita tras la exhibición de la película en Venecia, la lectura privilegiada del grupo de supervisores se centra en describir la representación de las prácticas sexuales de los protagonistas de *La virgen de la lujuria*, en apuntar hacia el consumo de drogas al cual alude el filme y en su utilización repetida del "lenguaje procaz". El tenor característico de la supervisión contemporánea –la descripción casi sin adjetivos desde una perspectiva que evade el comentario abiertamente estético- está presente en la gran mayoría de los informes, los cuales enlistan las escenas y tópicos cuyo contenido sitúa a este filme, según la interpretación que las y los supervisores hacen del documento de los Criterios, en distintas clasificaciones:

> Se tocan temas como la prostitución, el alcoholismo y la drogadicción. Se menciona el consumo de opio y se muestran consecuencias negativas por consumo del alcohol. Se muestran escenas sexuales sugeridas, masturbaciones masculinas veladas y cuerpos parcialmente desnudos. El lenguaje contiene groserías y referencias sexuales. Se sugiere que la clasificación sea B15. (Expediente 281/05/7216: Informe de Supervisión, 3 de noviembre de 2005)

De los 7 informes existentes para esta película de Ripstein, dos argumentan la posibilidad de estrenarla para adolescentes mayores de quince años en razón de que "no contiene escenas sexuales" sino "únicamente insinuaciones y provocaciones" que emplean la desnudez de manera "esporádica"; así mismo, el hecho de que parte de la trama del filme -la paulatina destrucción de Lola dada su adicción al opio- apunte hacia una moraleja normativa que desincentiva tanto el consumo de drogas como los servicios sexuales remunerados, comportamientos alternos a lo legal, es causal de clasificación B15: el personaje "dedicado a la prostitución" lleva una vida "que poco a poco va en decadencia" y cuya "inestabilidad" hace las veces de correctivo moral para el público (Expediente 281/05/7216: Informe de Supervisión, 4 de noviembre de 2005). El balance final en la supervisión de *La*

virgen de la lujuria arroja la clasificación C que establecen 5 informes debido, principalmente, a las recurrentes escenas de masturbación a cargo del mesero Ignacio Jurado, al igual que al lenguaje "malsonante" utilizado durante la cinta:

> Hay uso del lenguaje procaz y sexualidad en varias escenas donde se muestra al protagonista que se masturba, ya sea viendo fotos de desnudos femeninos o chupando un guante negro […] El tema y contenido son fuertes, por lo que sugiero clasificación "C". (Expediente 281/05/7216: Informe de Supervisión, 3 de noviembre de 2005).

Salvo esta mención a la temática que trata *La virgen de la lujuria* caracterizada como "fuerte", un claro juicio moral, sólo otro más de entre la totalidad de los informes propone una lectura en términos estéticos, la cual se entremezcla con la evaluación moral en el sentido de que la opinión general sobre la película, a ojos de una supervisora, es desfavorable:

> [*La virgen de la lujuria*] sugiere que el protagonista se masturba y hay consumo de opio. Se recurre al uso del lenguaje altisonante con connotaciones sexuales en diversas partes de la historia. Desde mi punto de vista, me pareció una película poco atractiva, lenta y tediosa, por lo que considerando esto y su contenido en imágenes y temática sugiero clasificación "C". (Expediente 281/05/7216: Informe de Supervisión, 3 de noviembre de 2005).

En efecto: el uso de ciertas palabras calificadas como vulgares -"panocha", "nalgas" y "chichis", las cuales emplea el mesero Nacho varias veces mientras organiza su colección de cromos pornográficos- es uno de los argumentos constantes en los informes que proponen la clasificación sólo para adultos. Así mismo, a juicio del informe citado en las líneas anteriores, dado que *La virgen de la lujuria* no es un filme fácilmente apreciable, la justificación de asignarle clasificación sólo para adultos se basa en una evaluación negativa referida a la narración que despliega esta cinta. En tanto película "aburrida", es recomendada para un público adulto.

Resulta interesante la ausencia total en la lectura de la supervisión cinematográfica de comentarios referidos a la parte propiamente política de la trama que narra *La virgen de la lujuria*. El centro dramático de la película –la devoción obsesiva que Nacho siente por Lola y que ella no corresponde, sino que aprovecha para abusar de él en distintas formas- se encuentra orbitado por el relato de los refugiados españoles en México que asisten al Café Ofelia en el Puerto de Veracruz y planean matar al Gral. Francisco Franco, nombrado jefe del gobierno español en 1938 tras la derrota de los republicanos en la guerra civil española y que se mantuvo en este cargo hasta 1973, dos años antes de su

muerte. *La virgen de la lujuria* describe los planes para liquidar al *generalísimo*, aunque éstos se llevan a cabo mediante un acto simbólico y lúdico: la reescritura de la historia en que se embarca Gimeno *el Mikado* (Juan Diego), fotógrafo español exiliado en México, quien escenifica el asesinato de Franco y emplea a Nacho en el papel de magnicida para la fotografía correspondiente.

Las razones de esta ausencia en los informes de supervisión pueden deberse al prurito de los Criterios en términos de no realizar juicios ideológicos explícitos al momento de clasificar cualquier filme. Sin embargo, el hecho de que esta parte de la historia sea menor con respecto a lo que narra *La virgen de la lujuria* también podría ser motivo de que no mereciera, en opinión de las y los supervisores, mayor alusión; en palabras de Ayala Blanco:

> […] Nacho, sabiendo que sólo saldrá de su situación de franco desprecio cuando los refugiados y su prostituta paisana lo valoren, luego de la inmersión en un fumadero de opio, decide matar a Franco, aunque sólo sea en forma virtual y alucinatoria […] el filme sólo describe, circunscribe e inscribe una relación sadomasoquista adobada con absurdos históricos que impiden cualquier verdadero flujo de fluidos vitales. (Ayala Blanco, 2006: 55)

Finalmente, existen dos elementos más, hasta este momento inéditos en la lectura privilegiada de la supervisión cinematográfica, que aparecen en la interpretación de *La virgen de la lujuria*: las posturas de la cinta sobre el racismo y la misoginia como justificación de su clasificación C. Si bien para uno de los filmes en el *corpus* de esta investigación (*Nuevo Mundo*) una supervisora refiere que el sometimiento de los indígenas podría resultar "ofensivo" a partir de algunas lecturas y que en varias de las películas en este estudio se incluyen escenas potencialmente "degradantes" de las mujeres en general -desde una perspectiva que se precie en defender los derechos a la no violencia y a la equidad-, un informe en el expediente de *La virgen de la lujuria* señala que en ciertos diálogos e imágenes se "menosprecia a la raza indígena" y "se abofetea a una mujer", lo cual apunta, en la lectura de la supervisora que lo suscribe, hacia la necesaria clasificación C dado que los Criterios estipulan como punto de partida para la supervisión el fomento a y cuidado de los derechos humanos (Expediente 281/05/7216: Informe de Supervisión, 3 de noviembre de 2005); así mismo, el argumento contrario –"la humillación de una mujer hacia un hombre en dos ocasiones"- también es causal de autorización sólo para adultos por las mismas razones (Expediente 281/05/7216: Informe de Supervisión, 3 de noviembre de 2005). De esta forma, el respeto a la dignidad humana y su

correlato en la representación fílmica se erige, por primera vez, como un valor esencial en la lectura privilegiada de la supervisión de películas durante este periodo.

Después de un mes de haber llegado a la Dirección de Cinematografía, *La virgen de la lujuria* recibe el permiso oficial para estrenarse en salas mexicanas (Expediente 281/05/7216: Autorización para Exhibición Comercial no. 11036C, 4 de noviembre de 2005), pero sólo tres pantallas en la Ciudad de México -Cinépolis Diana, Cinemex Insurgentes y Lumiere Reforma- proyectan este filme de Ripstein. *La virgen de la lujuria* no encontró eco en la crítica cinematográfica y los pocos textos publicados en prensa sobre ella supusieron opiniones encontradas alrededor de sus valores estéticas. Pérez Turrent elogió en su columna "Cinecrítica" los "efectos muy originales" de *La virgen de la lujuria* y el hecho de que su "reparto impresionante y guión delirante" hacen de este filme una buena realización, aunque dificil de comercializar masivamente (*El Universal*, 8 de octubre de 2006); por otro lado, Ayala Blanco, mediante su característico estilo, llamó a *La virgen de la lujuria* una "acartonada reconstrucción cafetera y bataclanesca añoranza de un México retorcidamente pretérito" (Ayala Blanco, 2006: 54).

La exhibición reducida de la cinta en salas comerciales (que también se proyectó en la Cineteca Nacional en abril de 2007) se debe, en palabras de su propio director, a que sus productores "desaparecieron del planeta", por lo que el público de *La virgen de la lujuria*, como aquél de otras películas realizadas por Ripstein, "es la piratería":

> "Esta película quedó como tantas otras mías: huérfana. Ya me habitué, no me queda más remedio que haberlas hecho y ya. Hago películas para que no las vea nadie; es una pesadilla, aunque no necesariamente, porque entonces no habría nadie que me repele […] Soy uno de los cineastas en México a quien no le han estrenado un sinnúmero de películas, desde *La mujer del puerto* (que se estrenó en todos lados menos aquí) y el documental *Los salvajes del tiempo*, entre otras. Todo mundo ha oído hablar de mí, pero no han visto mis películas. Esto pasa porque vivimos en México. Voy a exigir un recuento de espectador por espectador y boleto por boleto[17] ", asegura

[17] La petición de Ripstein de contar "boleto por boleto" es una clara referencia a la exigencia de Andrés Manuel López Obrador, entonces candidato a la presidencia por la Coalición por el Bien de Todos (conformada por el Partido de la Revolución Democrática, el Partido del Trabajo y Convergencia), al conocerse los resultados preliminares de las elecciones presidenciales de 2006: voto por voto, casilla por casilla. Tras el triunfo -que muchas voces calificaron de fraudulento, dudoso y amañado- del candidato del PAN, Felipe Calderón Hinojosa, López Obrador instó a la resistencia civil y a exigir el recuento de los sufragios en un proceso electoral que se decidió con base a una diferencia mínima de votos y que estuvo plagado de irregularidades. (Zárate, Arturo."Baja diferencia entre Calderón y AMLO a 0.64%", en *El Universal*, 4 de julio de 2006).

> en entrevista […] "Vivimos en un mundo mediático […] si no estás en la televisión no existes […] y el cine que hago jamás va estar en salas; para éstas sólo va a existir *Spiderman* y sus secuelas. Será sólo por el sitio de internet *You tube* o en sesiones peligrosas […] Ahora todo está determinado por campañas formidables, por cosas complacientes, pero sigo rodando porque meterse de director de cine es uno de los trabajos más divertidos del mundo […"] (Olivares, Juan José. "'Hago películas para que nadie las vea', confiesa Arturo Ripstein", en *La Jornada*, 6 de octubre de 2006)

Efectivamente: por un lado los constreñimientos del mercado y por el otro las posibilidades de difusión alternativa a través de otras plataformas de exhibición, suponen dos fenómenos que determinan el devenir de la industria fílmica en México en tiempos recientes. De igual forma, el hecho de que "más de 200 películas realizadas en los últimos ocho años" no encontraran distribuidor que las llevara a una corrida comercial supone el gran problema del cine mexicano: el trabajo pendiente no radica en la producción, sino en "asegurar el estreno de los filmes y su permanencia en las salas nacionales" (Huerta, César. "Vuelven a apostar por el cine mexicano", en *El Universal*, 7 de octubre de 2006). Aunque la producción cinematográfica nacional, tras la debacle de 1997, se había incrementado año con año, la distribución y exhibición de cintas mexicanas en un mercado alineado a los designios –estilísticos, comerciales, ideológicos- de Hollywood, como apunta Ripstein, resulta el gran problema de la industria fílmica en México. El último caso en el *corpus* de esta investigación también ejemplifica la restricciones de mercado que se imponen a dicha industria en un estado neoliberal, al igual que las implicaciones comerciales de la clasificación, y supone el cierre de este capítulo.

5.4 OTRAS SALVEDADES MÁS SUTILES: CONSIDERACIONES DE MERCADO Y CLASIFICACIÓN

El destino de *Japón*, opera prima de Carlos Reygadas, coincide en varios puntos con aquél de *La virgen de la lujuria*. Ambas cintas fueron muy bien recibidas en distintos festivales internacionales de cine, pero batallaron para encontrar distribuidoras y salas en las dos cadenas de exhibición más importantes de México –Cinemex y Cinépolis- debido a que, de acuerdo con algunas posturas, no eran filmes fácilmente comercializables. La percepción fuera del país de *Japón* y *La virgen de la lujuria* en tanto representantes del "buen cine mexicano" e incluso del "cine de arte" se contrapuso, por un lado, a una evaluación mayormente negativa de las mismas a ojos de la crítica nacional y, por el otro, a la falta de promoción y exhibición amplias en México.

En un mercado interno que favorecía (y favorece aún) la explotación de filmes cuyos temas son menos "complejos" y sus tratamientos más "accesibles" –como resultan las varias entregas en las sagas de *Piratas del Caribe*, *Harry Potter*, *Matrix*, *El Señor de los Anillos*, *El hombre araña* y *Batman*, por mencionar sólo una ínfima cantidad de películas estadounidenses con respecto al total de las estrenadas entre 2003 y 2006 en México- aquéllas de Reygadas y Ripstein no fueron consideradas como productos potencialmente lucrativos. De igual forma, la inexistencia de escándalos mediáticos que posicionaran a *Japón* y a *La virgen de la lujuria* en un lugar privilegiado de visibilidad también puede explicar la baja recaudación que obtuvieron en la taquilla nacional, la cual se vincula lógicamente al mínimo número de salas comerciales en que se proyectaron y al reducido lapso que permanecieron en cartelera.

Japón, una coproducción entre México, Alemania, Holanda y España realizada en 2002, fue estrenada en la edición 32 del Festival Internacional de Cine de Rótterdam, llevada a cabo en enero del mismo año, lo que le valió una invitación para participar en la prestigiosa Quincena de Realizadores del Festival de Cannes, ciudad francesa donde se exhibió a mediados de mayo de 2002. Reygadas mismo confiesa su asombro ante la invitación y reconoce que el proyecto de *Japón*:

> "no interesó a los productores privados mexicanos, e incluso a los públicos, porque es muy diferente a lo que se ve normalmente en las salas del país", y atribuye esa falta de interés a que "le tenemos miedo a todo lo que no nos hayan dicho que sí vale la pena. Le tememos a lo desconocido, sobre todo si no tenemos la confirmación del exterior de que eso vale artísticamente. En México se confía en las cosas después de que en el extranjero han dicho que sí funciona" […] Japón, "que no es una película comercial en esencia y que no está diseñada con el propósito fundamental de ganar dinero, pero que sí puede ser buen negocio", aún no tiene fecha de estreno en México, aunque ya están en pláticas para encontrar un distribuidor. (Garfias, Ericka. "En México se confía en el cine luego de que triunfa en el extranjero: Carlos Reygadas", en *La Jornada*, 17 de mayo de 2002)

Este filme de Reygadas que narra el viaje y la estancia de un hombre citadino sin nombre y con intenciones suicidas, interpretado por Alejandro Ferretis, hacia un poblado rural donde conoce a la anciana Asen (Magdalena Flores, una actriz no profesional) recibió la Cámara Dorada, una mención especial por parte del jurado del Festival de Cannes, el cual la caracterizó como una película audaz, original, controlada y muy confiada de sí misma (Malcolm, Derek. "Japon", en *The Guardian*, 21 de mayo de 2002). Si bien el crítico García Tsao califica de "atípica" a la película en relación con el cine mexicano,

contextualiza las razones de esta favorable recepción europea de *Japón* y establece lo que, a su juicio, son desaciertos formales, con un innegable correlato ideológico, en la realización de Reygadas:

> *Japón* no es […] la revelación que algunos críticos extranjeros han anunciado, sino la confirmación de cómo el *pintoresquismo* exótico sigue funcionando a la hora de vender cine de arte tercermundista a los europeos; en este caso, el engaño se consiguió gracias a una pausada y contemplativa mirada a algunos desolados paisajes montañosos -la fotografía en formato ancho de Diego Martínez Vignatti es su mayor acierto-, sumada a un tono de falsa trascendencia sobre el despertar espiritual de un hombre. Por cierto, el enigmático título se refiere a la idea del sol naciente, es decir, a la renovación. (García Tsao, Leonardo. "Cine mexicano al gusto europeo", en *La Jornada*, 18 de mayo de 2002)

En el mismo tenor que García Tsao, Pérez Turrent deconstruye el encanto de los críticos europeos frente al filme en su columna "Cinecrítica" mediante la oblicua comparación de éste con dos películas de dos cineastas reconocidos mundialmente por sus arriesgadas propuestas estéticas y narrativas: *El sabor de la cereza* de Abbas Kiarostami (Irán/Francia, 1997) y *Stalker* de Andrei Tarkovski (Unión Soviética, 1979). Y *Japón*, desde su lectura, no sale bien parado:

> *Japón* pertenece al género de filme monstruo sin categoría determinada que se apodera del festivalero en la mañana temprano y le da, al menos por algunos días, la impresión de haber descubierto petróleo estético, allí donde otros han visto un charco de agua sucia como para morirse de aburrimiento. Dos horas 10 minutos de divagaciones vegetativas entre los cactus, bajo el cielo plomizo de un cañón en el norte de México, sabor de cereza (o de tacos) entre los cabrones borrachos que sudan el mezcal y la estupidez prehistórica de un Stalker deshidratado o desdichado viudo sin consuelo en el país sin nombre de los volcanes invertidos y cargados de metafísica. *Japón*, como todos nosotros, no va a ningún lado […] el éxito de crítica es completo, por lo menos la no mexicana, aquí habemos cuatro, por lo menos y fuera de quien esto escribe, les pareció una denigrante vacilada. (Pérez Turrent, Tomás. "Jornada de desperdicio", en *El Universal*, 19 de mayo de 2002).

Así, *Japón* transita por varios festivales internacionales de cine –desde Edimburgo, Estocolmo y Karlovy Vary hasta Toronto, La Habana y Río de Janeiro- a través de los cuales se logra vender para su exhibición en cuarenta país (Rangel, Ivette y Norma Marín. "Espera que premios den público a Japón", en *Reforma*, 22 de noviembre de 2002, p. 4E) y tras este periplo llega a la Dirección de Cinematografía para ser supervisada a inicios de 2003 (Expediente 282"03"/7169: Solicitud de Autorización para Exhibición Comercial firmada por Gussi, S.A de C.V, 17 de marzo de 2003). La lectura del grupo de supervisores se articuló en 4 informes, tres de los cuales argumentan las razones de la clasificación C, mientras que uno las de su estreno para adolescentes mayores de 15 años y adultos.

La evaluación de este singular informe que sitúa a *Japón* en B15 se construye en función de que interpreta que el filme, a pesar de la complejidad que le atribuye, no supone una transgresión de los valores centrales propuestos por los Criterios, además de que la cinta de Reygadas propone una clara moraleja normativa:

> […] considerando que la narrativa es complicada, que se requiere de cierta madurez […] no sólo para el entendimiento de las escenas sino de la trama de este film en donde se sugiere una situación edípica, por un lado, y por el otro se muestra a un hombre que se quitará la vida, para lo que se muestra un arma, misma que se pone en el pecho sin hacer uso de ella […] no podemos considerar la desnudez del hombre, ni la relación sexual como eróticas, ni de larga duración, el contexto no es degradante ya que la mujer permite dicha situación, por lo que sugiero clasificación B-15. (Expediente 282"03"/7169: Informe de Supervisión, 25 de marzo de 2003)

En efecto: dado que el hombre no lleva a cabo su plan suicida y que la relación sexual que sostiene con Asen se da en un contexto que, a ojos de este informe, supone respeto mutuo, el espectro de audiencia para *Japón* podría ser más amplio. El valor de la dignidad humana que se arguye como medida de lectura en *La virgen de la lujuria* también se encuentra en la lectura privilegiada que la supervisión realiza a propósito del filme de Reygadas.

De manera paradójica, el digno tratamiento de estos "temas fuertes" en la cinta de Reygadas –desde el intento de suicidio del protagonista y su consumo de mariguana, hasta la relación sexual que sostiene con Asen- es también justificación para situarla en clasificación C; en contraste con el informe anterior, la evaluación de los tres informes restantes señala que "la complejidad de la película requiere un alto nivel de juicio y discernimiento el cual sólo tienen los mayores de edad", razón por la cual se debe restringir el público de *Japón* (Expediente 282"03"/7169: Informe de Supervisión, 25 de marzo de 2003).

Si bien los informes de supervisión mantienen el tenor descriptivo que los caracteriza desde la publicación de los Criterios, el hecho de que *Japón* sea definido como "cine de autor" o "cine de arte" inevitablemente introduce un nivel estético en la evaluación del grupo de supervisores que se presenta a través del empleo del calificativo "complejo" (y de las palabras derivadas de éste) referido a la propuesta visual y a las estrategias narrativas desplegadas en la película. De esta forma, *Japón* "crea un lenguaje por medio de atmósferas" que va "más allá de las palabras", como asevera una supervisora, cuya "estética es un vehículo para la filosofía existencialista" pero debido a que existen secuencias en que se

"decapita a una paloma herida", se presenta el "cadáver de un caballo destripado" y se "estrangula a medias a un cachorro de perro", al igual que escenas explícitas de sexo y masturbación, *Japón* se hace acreedora de la clasificación C (Expediente 282"03"/7169: Informe de Supervisión, 25 de marzo de 2003). En este sentido, la lectura de la supervisión introduce un elemento más, hasta entonces inexistente, en la evaluación de cintas: el valor y correspondiente respeto que merecen las formas de vida animal.

Lo anterior evidencia la manera en la cual la supervisión contemporánea expande el horizonte moral desde el que parte su lectura de filmes: el hecho de que su noción de "dignidad" abarque no sólo a los seres humanos supone un punto de partida valorativo distinto al desplegado durante décadas, un punto de partida que repiensa y reconfigura, por un lado, los límites de aquello que puede verse y no en pantalla y, por el otro, quiénes son sujeto de qué derechos. Tal como sucediera en los ochenta con las críticas de la supervisión frente a la violencia gráfica que mostraron cintas como *Intrépidos punks* y *La vengaza de los punks*, a inicios del nuevo milenio el carácter perjudicial de otro tipo de violencia aparece como justificación de exhibición limitada. En función de que el correcto desarrollo de la mirada joven está en juego en la clasificación cinematográfica, la consideración de que la representación de la crueldad contra los animales puede suponer una influencia nociva que es necesario invisibilizar, al menos a los ojos de la infancia y la adolescencia, apunta hacia una perspectiva moral mucho más incluyente y amplia en su concepción de valores de aquélla desplegada en décadas pasadas.

En efecto: la protección de niñas, niños y adolescentes, una constante en la lectura privilegiada de la supervisión, a la luz de los informes correspondientes a *La virgen de la lujuria* y a *Japón* apunta hacia el hecho de que si bien la supervisión parte de posturas morales que tratan de limitar el acceso que este grupo poblacional tiene a materiales definidos como inapropiados o transgresores, dichas posturas se centran en lo que se puede definir como una visión progresista sobre la equidad de género y sobre el valor de una vida digna en la cual también tienen cabida todo tipo de animales. [18] En suma, debido a que

[18] En este sentido, *Japón* fue objeto de escrutinio en el Reino Unido cuando la British Board of Film Classification (BBFC) condicionó su estreno comercial a la censura de dos escenas: aquélla de la paloma y la del perro. A juicio de la BBFC, tales escenas eran contrarias a la legislación británica en materia del

el grupo de supervisores parte de un horizonte de lectura distinto en el cual otros valores resultan relevantes, lo que de transgresor se le imputa a *La virgen de la lujuria* y a *Japón* adquiere connotaciones distintas a la transgresión adjudicada a los filmes del *corpus* durante los periodos anteriores en este estudio.

Tras menos de un mes en la Dirección de Cinematografía, *Japón* recibe su permiso oficial para estrenarse en salas mexicanas (Expediente 282“03”/7169: Autorización para Exhibición Comercial 10120“C”, 27 de marzo de 2003). La cadena Cinemex, por intermediación de la casa productora Mantarraya Films, exhibió la película de Reygadas a partir del 4 de abril de 2003 y ésta logró permanecer más de tres semanas en cartelera, a pesar del “rechazo de los críticos mexicanos” y de los reportes de que en algunas funciones parte del público abandonó las salas, situación frente a la cual su director asevera que “la trama es dura y no aporta complacencias a los lugares comunes de la cinematografía nacional; busca tocar, hacer sentir, pues ‘el que siente, entiende’ […] *Japón* provoca sensaciones contradictorias y es posible que hasta el desagrado, pero nunca la indiferencia” (Romero, Miranda. “*Japón* se llama así porque quise evocar al sol naciente: Reygadas”, en *La Jornada*, 20 de abril de 2003).

Dicho rechazo de la crítica de cine mexicana se expresó desde la exhibición de *Japón* en el Festival de Cannes y su argumento central supuso una lectura del filme que encontró en él exotismo, truculencia y preciosismo innecesarios. Sin embargo, Teresa del Conde, reconocida historiadora del arte, se refiere a lo que construye en su lectura como aciertos estéticos de *Japón* y asevera que el filme no es un producto apto para venderse de manera masiva en el mercado mexicano, sino todo lo contrario:

> *Japón* dista de ser una película comercial. Fue filmada en 16 mm y luego convertida a 35 mm. Es uno de los filmes más intensos, interesantes y originales que yo haya visto en los últimos meses y el mejor de los *low budget films* que he visto en años. Ojalá encuentre el público que se merece. Fue filmada en Ayacalzintla, Hidalgo, y no cuenta con actores profesionales, aunque resulta que los dos principales: el pintor depresivo y la anciana, realizan sus respectivos papeles de maravilla. La música de Shostakovich, Bach, Benjamín Britten, etcétera, y un arreglista formidable, están a la altura del guión y de la fotografía. (del Conde, Teresa. “Japón por Reygadas”, en *La Jornada*, 15 de abril de 2003)

---

combate contra la crueldad hacia los animales, por lo que fueron retiradas, con el consentimiento del propio director, antes de la exhibición del filme en varias ciudades inglesas (Acosta, Jesús. “Escenas de *Japón* transgredían las leyes inglesas”, en *Reforma*, 13 de marzo de 2003, p. 9E).

Las contadas voces nacionales que interpretaron *Japón* como una cinta merecedora de elogios también se hallaron en la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas: este filme de Reygadas recibió en la entrega de los Arieles de 2004 la estatuilla plateada a la mejor ópera prima y al mejor guión cinematográfico original, además de las nominaciones a que se hicieron acreedores Alejandro Ferretis, Magdalena Flores, Diego Martínez Vignatti y el propio Reygadas en las categorías de mejor actor, mejor actriz, mejor fotografía y dirección, respectivamente. Así, *Japón* se legitima a ojos de cierto sector de la crítica nacional en tanto obra de arte y no sólo desde la lectura que la crítica extranjera realiza del filme.

Poco después de la entrega de los Arieles, Alfonso Cuarón declara a la prensa escrita que su ahora reconocido colega Reygadas había sido objeto de la censura estatal: dado que el más reciente filme de éste último, *Batalla en el cielo*, no fue presentado en el Festival Internacional de Cine de Venecia de 2004, a pesar de contar con una carta de aceptación del propio Festival, el director de *Y tu mamá también* asevera la existencia de "censura preventiva", una suerte de censura previa, aplicada a Reygadas; de igual forma, Cuarón abunda sobre el hecho de que Reygadas no recibe apoyo oficial por parte de las instituciones de gestión fílmica mexicanas como Imcine porque, a su juicio, el cine que realiza es transgresor de las convenciones y aborda temas que el gobierno mexicano no quiere ver en pantalla ("Denuncia Cuarón censura contra cinta de Reygadas", en *La Jornada*, 4 de septiembre de 2004).

Tras estas acusaciones, Sari Bermúdez, titular del Conaculta, se apresta a combatirlas. Asegura que Imcine se caracteriza por dar recursos a "proyectos de excelencia", refiere la manifiesta "lucha por la libertad de expresión que se ha dado de una manera enfática en esta administración" y promete "conciliar diferencias [con Reygadas] y ver cómo podemos ponernos de acuerdo para trabajar mejor con nuestros creadores" (Olivares, Juan José. "No existen censuras preventivas a contenidos de filmes: Sari Bermúdez", en *La Jornada*, 10 de septiembre de 2004).

El incidente no pasa a mayores porque Bermúdez y Reygadas se reúnen hacia finales de 2004 e Imcine adquiere los derechos de exhibición de *Batalla en el cielo* a inicios de 2005: Reygadas mismo declara al diario *La Crónica* que la dependencia apoyará la presentación de su cinta en la edición de ese año del

Festival de Cannes, la cual también será distribuida en Estados Unidos a instancias de Imcine (Licona, Sandra. “Imcine compró derechos de Batalla en el cielo”, en *La Crónica*, 2 de mayo de 2005).

De esta forma, la puesta en cuestión de las directrices con las cuales Imcine otorga recursos y de la transparencia en el proceso apunta hacia el hecho de cuán importantes son para el cine mexicano los recursos gubernamentales. En el contexto de una producción cinematográfica nacional costosa que se angosta en el cuello de botella que suponen la distribución y exhibición de cine en manos de grandes cadenas de capitales generalmente extranjeros, sin los recursos de Imcine sería imposible llevar a buen puerto infinidad de proyectos. La disputa entre Bermúdez, Cuarón y Reygadas pone el dedo en la llaga y, necesariamente, apunta hacia el problema más acuciante del cine mexicano contemporáneo que desde 1998 apuntara la ILIC: los dictados de un mercado sujeto a intereses globales que premia la explotación segura de grandes producciones hollywoodenses a expensas de los inciertos filmes nacionales cuyo carácter de “cine de arte” les resta público y, consiguientemente, entradas en taquilla.

Así, la existencia de una suerte de censura económica, si bien de procedencia ubicua, aunque asentada de manera firme en distintos momentos de la producción, distribución y exhibición cinematográficas y ciertamente desligada de consideraciones políticas en estricto sentido, más no de poder, se revela como una limitación palpable para el cine mexicano a inicios del nuevo milenio. Una limitación que, en el fondo, siempre ha estado presente, con distintos matices, desde que Emilio *el Indio* Fernández declarara: el cine mexicano soy yo (Tuñón, 1998a: 437).

CONCLUSIONES GENERALES.
LAS LECTURAS PENDIENTES

PUNTO DE PARTIDA

Un análisis general de la reconstrucción de los discursos de la censura y el escándalo cinematográficos permite esbozar conclusiones sobre la efectiva ocurrencia de tales fenómenos a lo largo de distintos periodos y sobre los mecanismos a través de los cuales se han actualizado en diversos contextos. Así mismo, dicho análisis clarifica los vínculos que se pueden trazar entre ambos fenómenos en términos de las lógicas de sentido bajo las que operan, las cuales también permiten descubrir las particularidades de la censura y el escándalo fílmico para cada periodo específico del estudio. En términos de los argumentos que los distintos lectores privilegiados construyen en su interpretación de las 32 cintas del *corpus* es posible discutir el papel y la significatividad de cuatro ejes centrales que permean sus discursos a lo largo de toda la temporalidad de esta investigación: diversas nociones de los conceptos ley, moral, estética y realidad. De tal manera, las conclusiones del estudio se estructuran en dos vertientes fundamentales: la primera, referida al engranaje empírico entre censura y escándalo, entendidos como fenómenos, y la segunda con relación a los quiénes, cómo, cuándo y por qué de los discursos construidos alrededor de dichos fenómenos.

Las dos vertientes en que se organizan estas conclusiones se entienden como un esfuerzo analítico para comprender las complejas dinámicas, fundamentos e incluso razones de la censura y el escándalo fílmicos porque, como he apuntado a lo largo de este trabajo, los discursos y las prácticas alrededor de éstos son dos caras de una misma moneda. Aunque estipulo dichas vertientes de reflexión diferenciadas, discursos y prácticas están estrechamente unidos y se imbrican de manera íntima, por lo que haré constante referencia a ambos en los tres apartados siguientes: el primero referido a los mecanismos de la censura y el escándalo; el segundo alrededor de una lectura histórica de tales mecanismos y de las lógicas de sentido tras ellos; y el tercero sobre los argumentos que los lectores privilegiados configuran en sus discursos sobre la censura y el escándalo cinematográficos.

Así, las conclusiones de esta investigación cobran vida al reflexionar sobre la censura y el escándalo en tanto prácticas y discursos, en tanto

conceptos analíticos y fenómenos empíricos al mismo tiempo, y al apuntar, como hice también en la introducción, hacia las lecturas pendientes –aristas, preguntas, indagaciones futuras- que es posible plantear en función de la reconstrucción propuesta en los dos capítulos anteriores. Por último, es importante señalar que los tres apartados que presento a continuación también amplían la evaluación de las hipótesis, en términos de su adecuación o no de cara a los hallazgos en la investigación, evaluación con la cual inició esta tesis.

MECANISMOS: LAS DINÁMICAS DE LA CENSURA Y EL ESCÁNDALO

Uno de los intereses fundamentales para esta investigación ha sido documentar dos fenómenos que son huidizos dadas sus propias características y cuya efectiva ocurrencia empírica, por consiguiente, resulta complejo determinar. La opacidad de la censura y la extrema visibilidad del escándalo hacen de esta empresa una labor compleja, o hasta imposible, a la luz de los materiales que se han conservado tanto en la prensa escrita como en el archivo que consulté. La inexistencia de información, por un lado, y el exceso, por el otro, dan cuenta de esta imposibilidad.

En primera instancia, debido a las ausencias documentales referidas a algunos de los filmes del *corpus* cuyos expedientes están extraviados en el Archivo de la Dirección de Cinematografía, aseverar inequívocamente que tales filmes, en un momento dado, fueron objeto de censura oficial es arriesgado. Si bien para casos en los cuales no existe expediente (al menos en el acervo que trabajé), como *Rosa Blanca* y *La fórmula secreta*, la hipótesis de que el ejercicio de una férrea censura desde el Estado haya borrado cualquier evidencia de su proceder censor y de los discursos que pudiera haber construido para justificar la prohibición es tan plausible como la conjetura de que, siguiendo la leyenda urbana que ronda a estas cintas, hayan sido *enlatadas* en efecto. De igual modo, para casos como *Los hijos de Sánchez* e *Y tu mamá también* que carecen de informes de supervisión -e incluso para *Viridiana*, cuyo expediente no incluye ninguno fechado en 1963, año en que se estrenó de manera comercial en México por primera vez- aventurar cuales fueron los argumentos de una lectura privilegiada desfavorable al interior de la Dirección de Cinematografía que, en teoría, pudiera haber iniciado el despliegue de los mecanismos de la censura oficial resultaría infundado. Por otro lado, dado el importante cúmulo de

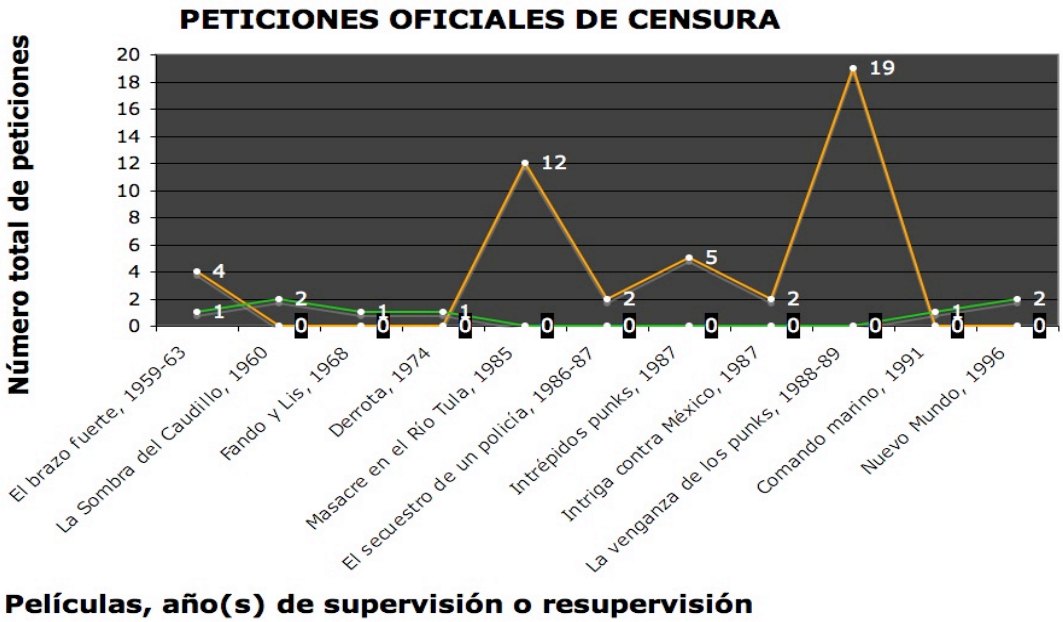
materiales en prensa relativo a declaraciones variopintas sobre los filmes del *corpus*, delimitar cuáles de éstas estructuran un efectivo escándalo mediático y, sobre todo, cómo lo hacen supone otra tarea complicada.

En función de la singularidad de cada caso concreto, construir paralelos entre el distinto acontecer de las películas objeto de censura y pretexto de escándalo es una labor que se debe realizar de manera cuidadosa y que, me parece, encuentra asiento en una lectura histórica de los sucesos. De lo anterior se deriva que no haya patrones claros con respecto a los mecanismos generales de la censura y que éstos no puedan plantearse únicamente en términos de causa-efecto: lo que sucedió en algunos casos refuta lo ocurrido en otros, lo que funcionó en un caso ciertamente no se implementó en otro. De esta forma, de inicio abordaré dos mecanismos concretos y visibles de la censura oficial: *las peticiones oficiales de censura* y *las sugerencias de cortes* para después engarzar estas prácticas con la ocurrencia del escándalo y, posteriormente, referirme a las continuidades y rupturas en los discursos de la censura y el escándalo que un acercamiento histórico devela.

Para discutir los mecanismos y lógicas de la censura oficial, me concentraré en lo que arrojan los propios informes de supervisión –al igual que otros documentos de archivo y, en menor medida, haré referencia a materiales de prensa- para las 32 cintas del *corpus*. Así, la Gráfica 1 establece el primer mecanismo formal previo a la puesta en práctica de posibles *enlatamientos*: aquél que corresponde a *las peticiones oficiales de censura*. Éstas se agrupan en dos categorías: las que provienen del propio grupo de supervisores que clasificó una película dada y aquéllas que provienen de otros actores que, mediante cartas y misivas, hacen llegar a la Dirección de Cinematografía argumentos conducentes a solicitar de manera expresa, contundente a veces, que dicha película no sea exhibida de manera comercial en salas mexicanas bajo ningún concepto.

Si bien una solicitud de este tipo no necesariamente implica que la prohibición se lleve a cabo, las peticiones de censura fueron un mecanismo a través del cual se buscó implementar dicha práctica durante el largo periodo entre 1950 y 1992 en que la Ley Federal de Cinematografía de 1949 facultó este ejercicio censor. Ya que a lo largo de tales décadas la decisión final de permitir o impedir la exhibición de una cinta recayó –al menos legal y formalmente- en el

arbitrio del director o directora de Cinematografía en turno, apelar por la censura de un filme no equivalía, de manera inequívoca, a su efectiva prohibición. Sin embargo, tales peticiones de censura permiten descubrir que, al menos en el papel, los indicios sobre la implementación formal de ésta son escasos. La emergencia de solicitudes expresas de prohibición para únicamente *once* de las 32 películas incluidas en el *corpus* de esta investigación da cuenta de ello. De esta forma, es factible que en aquello de lo cual, por incontables razones, no quedó registro alguno se encuentren importantes claves, si bien invisibles, para determinar con absoluta certeza cuáles cintas, bajo qué argumentos, cuándo y cómo fueron *enlatadas*.



Gráfica 1. Peticiones oficiales de censura
La serie que corresponde a la línea verde supone el número total de documentos enviados a la Dirección de Cinematografía para solicitar que un filme no se exhibiera comercialmente; la serie amarilla supone las peticiones de las y los supervisores, presentes en los informes de supervisión de cada caso, para que un filme no se exhibiera comercialmente.

La gran mayoría de las peticiones oficiales de censura parten de los distintos grupos de supervisores de la Dirección, cuyos miembros constantemente, a título personal y al abrigo de sus atribuciones legales, construyeron al explicar los motivos por los cuales un filme dado no debiera ser estrenado de manera comercial. El trabajo de la supervisión cinematográfica, como lo entendía la ley, era precisamente limitar o impedir la proyección de filmes "inconvenientes" desde su propia lectura privilegiada: no es extraño pues, que de un total de 52 peticiones, 44 correspondan a los y las supervisores. Consecuentemente, a partir de 1992, año en que desaparece la posibilidad de

censura oficial en términos legales, ya no existen peticiones expresas de prohibición ni solicitudes de cortes en los informes de supervisión redactados para las cintas del *corpus*. Entre 1985 y 1989, durante el periodo que llamo *regresiones al autoritarismo*, es cuando se dieron más peticiones de censura al interior de la Dirección –un total de 40- para impedir el estreno comercial de filmes caracterizados como demasiado violentos, imprecisos o abiertamente erróneos en cuanto a la visión que muestran del país y de sus instituciones fundamentales, así como explícitos en términos sexuales y, por ende, inmorales y subversivos dado que suponían representaciones potencialmente corruptoras de los espectadores: los casos de *Masacre en el Río Tula*, *Intrépidos punks* y *La venganza de los punks* son ilustrativos al respecto.

Actores sociales externos a la Dirección –sindicatos de cine como el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) y la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana (la STyM del STPC de la RM), asociaciones de actores como la Asociación Nacional de Actores (ANDA), miembros en activo y retirados de las fuerzas armadas (del Ejército y de la Marina mexicanas) y organizaciones civiles de corte católico- buscaron prohibir filmes a través de cartas y oficios enviadas a distintos funcionarios públicos, sobre todo a los directores de Cinematografía y de RTC y a los secretarios de Gobernación en turno. A través de argumentos conducentes a impedir la exhibición comercial de los filmes, estos actores enfatizaron el carácter "pirata", es decir, ilegal –*El brazo fuerte*, *Fando y Lis* y *Derrota*- o abiertamente "denigrante" -en términos de la representación de pasajes de la historia de México como ocurre con *La Sombra del Caudillo* y *Nuevo Mundo*- de las realizaciones en cuestión. Empero, sólo existen *ocho* peticiones formales de censura en este tenor durante la amplia temporalidad de seis décadas que comporta este estudio.

Es interesante apuntar hacia el hecho de que el número de peticiones oficiales de censura con respecto a cada caso concreto varía en proporción directa a su origen. En efecto: por un lado, cintas como *La Sombra del Caudillo*, *Fando y Lis* y *Comando marino* que no se hicieron acreedoras de argumentos conducentes a su censura oficial en los informes de supervisión, sí son objeto de misivas de actores fuera de la Dirección para impedir su estreno comercial; por

el otro, al tiempo de que durante el lapso entre 1985 y 1989 se incrementan los informes de supervisión que arguyen a favor de la prohibición de filmes, las peticiones de censura externas a la Dirección desaparecen por completo. El *único* caso de los 32 revisados para esta investigación cuya lectura privilegiada, desde dentro y fuera de Cinematografía, expresamente se postula por la censura oficial es *El brazo fuerte*.

Dado este panorama, el mecanismo de la censura oficial que se implementó más ampliamente entre 1950 y 1992 fue aquél de *las sugerencias de cortes*. Salvo contadas excepciones, para casi todos los filmes del *corpus* en algún momento u otro durante sus procesos de supervisión y/o resupervisión se han propuesto modificaciones a la edición presentada en la Dirección e incluso a los guiones sujetos a escrutinio antes de realizar cualquier película. La existencia de la censura previa, aquélla de la que fueron objeto los proyectos cinematográficos y que suponía la obligación de presentar el guión de éstos a Cinematografía como requisito para iniciar toda filmación, apunta hacia la extendida práctica de transformar escenas y diálogos para adecuarlos a una idea de corrección en todo sentido. La eliminación de ciertas secuencias "problemáticas" en cintas ya realizadas con la finalidad de obtener un permiso oficial de exhibición comercial fue un mecanismo que también se implementó para todas las cintas de la Gráfica 1, con dos excepciones: *La Sombra del Caudillo* y *Fando y Lis*, cuyos informes no apuntan hacia sugerencias de cortes.

En los casos de *Nuevo Mundo*, *Intrépidos punks*, *El secuestro de un policía*, *La venganza de los punks* e *Intriga contra México* este *quid pro quo* entre productores cinematográficos y autoridades de la Dirección permitió, tras contestados y, a veces, largos procesos de supervisión y sucesivas resupervisiones, que fueran estrenadas de manera comercial. Las salvedades en la lectura de la supervisión de tales filmes se agruparon en la mutilación de escenas violentas, de desnudos y de aquéllas correspondientes a actividades ilícitas (como el tráfico y consumo de drogas), salvo en el caso de *Intriga contra México* en el cual la supervisión sugirió cortar secuencias de claras implicaciones políticas e ideológicas, como las relativas a la sucesión presidencial, a la lealtad que el ejército de debe al ejecutivo y a la división de poderes. Aunque para otras dos cintas en el *corpus* también se estipuló la necesidad de realizar cortes, ya que no existen peticiones concretas de

prohibición a propósito de éstas no se construyó, *ex profeso*, un discurso de censura en torno a ellas. Estas cintas son: *Nazarín* y *El juicio de Arcadio* en las cuales también se arguye que para poder ser exhibidas a un público amplio deben eliminar las imágenes relativas a la actividad sexual y a la desnudez, sobre todo referidas al cuerpo femenino.

Existen películas en el *corpus* que, con base en lo hallado en materiales de archivo, no califican en sentido estricto como casos de censura oficial. La acepción tradicional de ésta en términos de la prohibición institucional de una cinta en su totalidad desde el Estado con base en su pretendido carácter inmoral o subversivo permite delimitar el espectro de ocurrencia de dicho tipo de censura. De tal forma, cintas que no se hicieron acreedoras a peticiones expresas de censura -de actores dentro y/o fuera del ámbito de la Dirección, las cuales quedaran archivadas- ni a sugerencias de cortes cuya evidencia por escrito se encuentre en el Archivo de Cinematografía entran en esta categoría: *Los Olvidados*, *La Montaña Sagrada*, *El Fiscal de Hierro*, *Rojo amanecer* y *Santa Sangre*. Las primeras dos películas (junto con *Viridiana*) detonaron debates públicos en la prensa escrita que alegaron sobre su contenido "denigrante" en la representación de México, sus habitantes e instituciones y por ello, desde ciertas lecturas, se expresó la necesidad de prohibirlas, de que terceros podían solicitar de manera legítima y con sustento legal la actuación de la censura oficial contra ellas; sin embargo, no existen materiales en archivo al respecto. Así mismo, el hecho de que estas cinco películas no correspondan a casos de censura estrictamente oficial no las exime de haber sido objeto de otros tipos de censura y pretexto para el escándalo mediático, como evidencia *Rojo amanecer*, e incluso de haberse visto involucradas en rumores sobre su presunta prohibición a manos del Estado.

Mención aparte merecen tres filmes –supervisados durante el periodo que denomino *el discurso ambivalente*- que comparten un destino común dadas las ausencias documentales para determinar su devenir con precisión y que, por lo tanto, resultan casos complicados de categorizar. Para *Las apariencias engañan*, *La Viuda Negra* y *Deseos*, un largo *impasse* entre el mismo año de producción, 1977, y el inicio oficial de su proceso de supervisión en 1983 -el cual fue, a simple vista, expedito- podría apuntar hacia su efectivo *enlatamiento*, pero no existen pistas documentales sobre éste en archivo. Paradójicamente, el

estreno comercial de estos tres filmes en 1983 resultó, a partir de varias interpretaciones, parte de una "segunda ola" de *desenlatamiento* de películas mexicanas alguna vez invisibilizadas. Aunque en la prensa escrita mucho se especuló sobre la prohibición oficial de estos tres filmes es arriesgado aceptar de manera aproblemática que fueron condenados desde el Estado a la desaparición e invisibilidad durante cierto tiempo debido a varias razones.

Por un lado, al menos las evidencias presentes en los informes de supervisión suponen una lectura privilegiada muy favorable para *Las apariencias engañan* y *La Viuda Negra*: ninguna de estas cintas ameritó sugerencias de cortes en su calidad de "cine de arte". Dicha lectura fue compartida por la crítica especializada a la luz de los galardones a que se hicieron acreedoras ambas películas en la entrega de los Arieles de 1984. Por el otro, a pesar de la interpretación adversa de *Deseos* en la supervisión de 1983 que, curiosamente, tampoco comportó sugerencias de cortes, una lectura elogiosa de sus méritos estéticos, a ojos de un sector de la crítica de cine, le permitió al filme recibir una Diosa de Plata en 1984 por su fotografía, calificada de excelente.

En este sentido y en función de evidencias documentales, los indicios del discurso de censura confeccionado para estas tres películas resultan fragmentados e incluso ambiguos: para *Las apariencias engañan* en dos informes de supervisión se establece que el filme llegó a la Dirección en 1979 y para *Deseos* en un informe se estipula que la cinta había estado prohibida desde 1978, datos que no se pueden corroborar debido a que no están acompañados de otros documentos (como solicitudes previas de supervisión, por ejemplo) que efectivamente apunten hacia la ocurrencia de estas presuntas censuras; mientras que en el caso de *La Viuda Negra* no se construye un discurso de censura como tal, ni existen documentos que apunten hacia pistas concluyentes a partir de las cuales se pueda inferir el *enlatamiento* en esta película.

La última categoría posible para las cintas del *corpus* se refiere a aquéllos casos en que los mecanismos de censura discutidos anteriormente no operaron dado que, por ley, ya habían sido prohibidos. Así mismo, las cintas que se encuentran en esta situación demuestran el vínculo estrecho y manifiesto entre censura oficial (o, más bien, entre los alegatos públicos que la dan por sentada) y el escándalo mediático. Para *La ley de Herodes*, *Y tu mamá también* y *El crimen del padre Amaro* –cuyos procesos de supervisión y exhibición comercial

sucedieron durante el periodo que llamo *transiciones hacia el mercado*- censura y escándalo parecieran fenómenos indisociables, aunque no exista evidencia documental de que estos tres filmes fueron efectivamente prohibidos de manera estatal. De esta forma, la existencia de nutridos escándalos mediáticos para ellos permite discutir, por un lado, las ligas entre censura y escándalo y, por el otro, la descripción de los mecanismos generales y específicos de este último.

En primera instancia, aunque es poco acertado determinar ligas causales definitivas entre censura y escándalo, para estas tres cintas –y también para el caso de *Rojo amanecer*- los alegatos públicos de censura dieron pie al escándalo. Así, una pretendida prohibición oficial, o las sospechas del mero intento de llevarla a cabo, detonó el escándalo mediático. Definido como un ir y venir de declaraciones en torno al estatus de un filme que se caracteriza como censurado, el escándalo mediático, al reproducirse en medios de comunicación, construye la visibilidad extrema a propósito de tal filme: así opera lo que denomino la *fórmula censura-escándalo*.

Una pretensión de censura, entonces, ocasiona escándalo a través del cual la invisibilidad de películas que aún no se han proyectado en salas comerciales de cine (porque aún están en proceso de supervisión o incluso en posproducción) da paso a la exposición pública no de las películas en sí mismas, sino de los discursos que se construyen en contra de su supuesta censura y a favor de su libre exhibición. Posteriormente, la proyección comercial de cintas presuntamente prohibidas que sigue al escándalo mediático, las más de las veces, suponen el término de éste: cuando el escándalo mediático antecede la exhibición de películas funciona en términos de promoción, dado que las posiciona en un lugar privilegiado de visibilidad que los constreñimientos comerciales y la falta de todo tipo de recursos impiden para la gran mayoría de películas mexicanas. En este sentido, puedo concluir que el escándalo mediático, como lo entiendo en esta investigación, es un fenómeno eminentemente discursivo, es decir, un fenómeno que se construye y reproduce en la propia construcción y reproducción de sus argumentos.

Si bien la fórmula censura-escándalo se puede aplicar a las cuatro cintas a las que me refiero en el párrafo anterior, cada una supuso prácticas concretas que detonaron el escándalo mediático, prácticas cuyo punto de contacto es que se interpretaron en tanto expresiones del ejercicio autoritario del poder. Al

visibilizar una evaluación desfavorable sobre diversos actos y decisiones que, a su juicio, resultan reprehensibles, los directores, actores, productores, escritores y guionistas involucrados en los casos de *Rojo amanecer*, *La ley de Herodes*, *Y tu mamá también* y *El crimen del padre Amaro* inician un intercambio público de declaraciones con múltiples actores. Dicho intercambio, que a veces supone también la revelación en prensa de intercambios privados, se articula alrededor de argumentos y contra argumentos sobre estatus de una cinta dada, presunto objeto de censura, y se alimenta en la medida en que nuevos actores se suman a la controversia.

Así, los testimonios recogidos por la prensa escrita y otros medios de comunicación sobre el inconveniente que le supuso a *Rojo amanecer* un lesivo y lento proceso de supervisión; sobre la flagrante injusticia en el retiro de *La ley de Herodes* de la programación del Festival de Cine Francés; sobre la clasificación inadecuada que se le otorgó a *Y tu mamá también* y sobre el desprestigio que sufrió *El crimen del padre Amaro* debido a los embates de actores católicos, funcionan también para construir la expectativa del público previamente al estreno comercial de estas cuatro películas. Frente a la construcción de un discurso público reproducido insistentemente en el cual tales cintas, que pocos o nulos espectadores habían visto entonces, eran supuesto blanco de distintas manifestaciones de censura, el momento en el cual fueron exhibidas en salas comerciales de cine supuso el fin del escándalo mediático que protagonizaron (salvo para *La ley de Herodes* cuyo caso es mucho más enredado ya que el escándalo continúa aún tras su primera proyección comercial). De esta forma, es posible establecer que tales escándalos mediáticos fueron utilizados en términos publicitarios y que posiblemente fueran parte integral de una estrategia mercadotécnica de posicionamiento en medios de comunicación, sobre todo en los casos de *Y tu mamá también* y de *El crimen del padre Amaro*.

Sin embargo, las acciones concretas -tan diferentes entre sí- que detonan los cuatro casos anteriores de escándalo mediático encuentran un mecanismo en común: aquél de *la denuncia pública del sentimiento de agravio*, denuncia apoyada o refutada también públicamente. En función de la definición de escándalo como la revelación pública y súbita de una alteridad, casos como *Rojo amanecer*, *La ley de Herodes*, *Y tu mamá también* y *El crimen del padre Amaro* se constituyen con base en la atribución de perjuicio a las declaraciones,

actuación e incluso intenciones de distintos actores por parte de otros actores: así, la dupla nosotros-ellos, identidad contra alteridad, entra en escena. Sin embargo, dicho perjuicio también se puede atribuir a las películas mismas, de ser interpretadas como representaciones transgresoras de ciertos valores a partir de ciertas lecturas. Entonces, el escándalo mediático se construye igualmente en el entrejuego de actores sociales y filmes durante el cual tanto los primeros como los segundos son destinatarios de caracterizaciones negativas. De esta forma, la alteridad que irrumpe en el espacio público, que éste construye de manera discursiva mediante el escándalo mediático, corresponde tanto a las películas como a los diversos actores protagonistas de éste. En efecto, la alteridad es eminentemente relacional: para los actores conservadores y católicos, por ejemplo, que objetaron el estreno comercial de *El crimen del padre Amaro*, esta película supuso representaciones de alteridad catalogadas como nocivas y perjudiciales, mientras que para los miembros del equipo creativo de la cinta involucrados en el escándalo mediático tales actores conservadores y católicos que la objetaron conformaron la alteridad en cuestión.

A pesar de lo anterior y en función de las fuentes que se consultaron para esta investigación, es arriesgado aseverar cuál es la intención de los distintos protagonistas de cada caso con respecto a la implementación deliberada del escándalo mediático como argucia mercadotécnica. Es innegable que el efecto de este último para *Rojo amanecer*, *La ley de Herodes*, *Y tu mamá también* y *El crimen del padre Amaro* supuso una visibilidad extrema de estos filmes en el espacio público, pero dicha visibilidad también pudo haber sido una *consecuencia no buscada de la acción* [1], un efecto cuya causa no es unívoca ni yace en la mera voluntad de los lectores privilegiados. Para determinar (o refutar) fehacientemente que el origen del escándalo mediático en estos cuatro casos supone la agencia intencionada de los actores involucrados en ellos es necesario recurrir a otras fuentes y métodos de investigación, como son archivos personales y de compañías productoras y exhibidoras, al igual que a entrevistas

[1] En su texto *La constitución de la sociedad* (1995), el sociólogo inglés Anthony Giddens aborda el problema de la intencionalidad y la reflexividad de los agentes sociales y acuña el término "consecuencias no buscadas de la acción" para dar nombre a resultados inesperados de ésta en función de "condiciones inadvertidas de la acción". En otras palabras, Giddens señala la imposibilidad de considerar todas las variables de un contexto, incluso aquellas referidas a lo inconsciente, al momento de planear y ejecutar cualquier curso de acción, por lo que las decisiones y su puesta en práctica pueden tener desenlaces imprevistos que los agentes no consideraban de inicio.

con dichos actores. En este sentido -y como se expresa a lo largo del presente trabajo- es imposible asesorar desde la reconstrucción de los discursos de la censura y el escándalo que propongo la existencia de un interés expreso de escandalizar y, con él, de capitalizar de manera intencional la visibilidad que el escándalo supone.

El caso de *Rosa Blanca* comparte elementos con las cuatro películas que se discuten en los párrafos anteriores porque también expresa la fórmula censura-escándalo. Para este filme, un posible estancamiento en el proceso de supervisión que dio por resultado más de una década entre el año de producción y la fecha de estreno comercial –lapso inexplicable dada la desaparición del expediente en el Archivo de Cinematografía- justifica en algunas lecturas la efectividad del *enlatamiento* y precisamente al hacerse pública esta posibilidad de censura oficial y autoritaria se detona uno de los primeros escándalos mediáticos referidos a la esfera cinematográfica. A la luz de lo anterior, la exhibición comercial de *Rosa Blanca* en 1972 y aquélla de *El brazo fuerte* en 1974 podría apuntar efectivamente hacia la ocurrencia de una primera ola de *desenlatamientos*. A pesar de que es complicado aseverar que estas dos cintas fueron, de hecho, objeto de la censura a manos del Estado, al menos en la prensa escrita se especuló nutridamente al respecto y se construyó en el imaginario público la certeza de que ambos filmes fueron prohibidos y de que, tras un largo tiempo, el veto oficial les fue levantado.

Una revisión de los casos de *corpus* también apunta hacia el flujo contrario: aquél que transcurre del escándalo para desembocar en la censura. En efecto, *la fórmula escándalo-censura* encuentra cabida en los avatares de dos películas: *Fando y Lis* y *El secuestro de un policía*. La invisibilidad que se hace visible (la fórmula censura-escándalo) opera de manera contraria para estas cintas: primero fueron exhibidas y después surgieron peticiones de censura con respecto a ambos filmes y sugerencias de cortes, sólo para el segundo, así como una larga demora referida con relación a su estreno en salas comerciales mexicanas. La visibilidad producto de una proyección en circuitos reducidos –en la Reseña de Acapulco para *Fando y Lis* y en los cines de la Cadena Metropolitana de Los Ángeles para *El secuestro de un policía*- dio por resultado la invisibilidad que supuso tres y cinco años de espera, respectivamente, para una exhibición más amplia en salas comerciales. En el

caso de estas dos cintas, el escándalo mediático no comportó una estrategia de promoción dado que tuvo el efecto contrario al que se observa en el empleo del escándalo como medio de difusión y propaganda para un filme: tanto *Fando y Lis* como *El secuestro de un policía* no capitalizaron su extrema exposición en los medios de comunicación, sino que ésta devino invisibilidad al momento en que las peticiones de censura se vieron efectivamente realizadas.

LECTURA HISTÓRICA: LAS LÓGICAS DE SENTIDO TRAS LOS MECANISMOS

Las continuidades y rupturas presentes en los discursos a propósito de la censura y el escándalo cinematográficos dan cuenta de cómo los mecanismos que se esbozan en el apartado anterior parten de lógicas de sentido concretas sobre lo que distintos actores presuponen es el cometido de la cinematografía y, por ende, el lugar del Estado -de la legislación y las políticas públicas en materia fílmica, de la producción independiente y privada, del mercado y su vínculo con la distribución y exhibición de cine- en la regulación de éste. Además de tales consideraciones políticas, legales y económicas, existe otro presupuesto a considerar: una suerte de ontología del cine, de su naturaleza y características esenciales, de sus potencialidades y, sobre todo, de su *deber ser* como telón de fondo en los discursos que se construyen alrededor de la censura y el escándalo. De igual forma, el devenir de las prácticas de exhibición fílmica que se desprende de lo anterior -los efectos concretos, por así decirlo, del cine entendido como un medio de comunicación, como educador de consciencias y modelador de gustos y hábitos- es también un elemento importante presente en tales discursos.

Durante los antecedentes y hasta el segundo periodo de este trabajo (1950 -1992) dado que el cometido principal de la censura oficial a través de la supervisión fílmica era “suavizar contenidos fuertes”, las sugerencias de cortes hechas por la Dirección de Cinematografía y su posterior realización a manos de casas productoras y distribuidoras supuso uno de los mecanismo centrales mediante los cuales se implementó la censura desde el Estado, mecanismo avalado por la ley misma como se explica en el apartado anterior. Si el contenido de un filme no podía ser “aligerado” a través de cortes, las peticiones de censura de éste –entendido como un todo que era imposible mejorar o modificar, ni

siquiera alterando alguna de sus partes- se erigían en tanto mecanismo central y justificación discursiva para la implementación de la censura oficial.

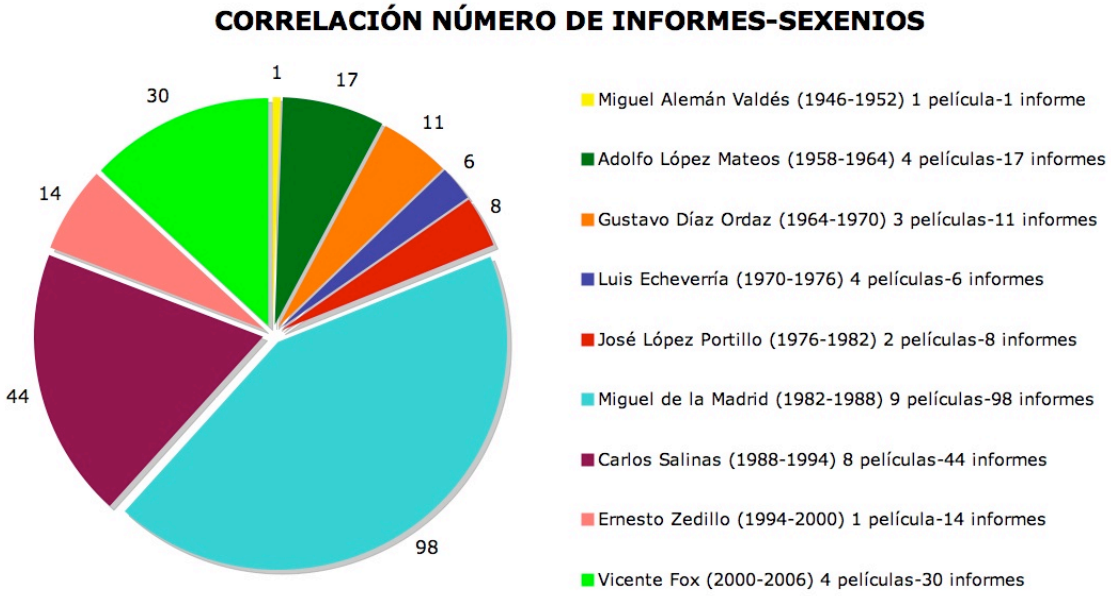
Tales peticiones suponían la posibilidad de que no le fuera otorgada a la cinta en cuestión una Autorización para Exhibición Comercial, negativa que de hecho impedía su explotación amplia dentro del marco normativo y legal de las salas de cine mexicanas. En este sentido, la expedición de los permisos de exhibición se condicionaba a que los productores o distribuidores de una película dada hiciera los cortes solicitados, a que reformularan su propuesta narrativa y estética en función de dichos cortes, definidos desde la lectura privilegiada que de ella hacía la Dirección. Ello revela la definitividad de dicha lectura frente a otras lecturas posibles a lo largo de los primeros dos periodos, entre 1968 y 1992, que abarca esta investigación: el poder de permitir o prohibir que un filme dado llegara a una audiencia amplia, poder que no únicamente tenía implicaciones económicas, sino culturales y sociales como se explica a continuación.

Si un filme se consideraba visible o presentable ante un hipotético público, tomando en cuenta los cortes realizados, si la moraleja normativa apuntaba hacia un mensaje que reforzara el orden social y los valores tradicionales y apelara a la corrección moral, estética e incluso histórica, el filme recibía autorización; de lo contrario podría transitar por los meandros burocráticos de sucesivos procesos de resupervisión, los cuales redundaban en la tardanza para lograr el estreno comercial. Así, la lógica de sentido predominante tras cortes y prohibiciones oficiales de exhibición era, por un lado, preventiva: impedir que se propagara lo que se denominaba, desde la lectura privilegiada de la Dirección, como “mal gusto” y, por consiguiente, salvaguardar la moralidad imperante y cuidar a espectadores inmaduros de potenciales materiales corruptores o abiertamente nocivos. Por otro lado, los cortes apuntaban hacia una reforma del cine en tanto discurso identitario, lo que sugiere una lógica educadora: aquella asentada en mejorar las representaciones que el cine pintaba de todo tipo de asuntos, sobre todo del propio México y de los mexicanos, para que tales representaciones alcanzaran un nivel de calidad –estética, aunque también moral e ideológica- conducente al aleccionamiento de los públicos.

Tanto las peticiones de censura como las sugerencias de cortes encontraban justificación en el discurso que la supervisión fílmica construyó a

través de los informes que redactaba, documentos centrales para esta investigación. Dado que los informes de supervisión, como se maneja en el párrafo anterior, son textos cuya definitividad para la posibilidad o imposibilidad de exhibición comercial de películas es manifiesta, el variable número de éstos se puede leer de distintas formas, así como su frecuencia a lo largo de distintas temporalidades presentes en esta investigación. Sobre el contenido de los mismos, así como sobre aquél de la crítica de cine en su lectura de los filmes del *corpus*, se hablará ampliamente en el último apartado de estas conclusiones.

Si bien los informes de supervisión que resguarda el Archivo de Cinematografía ciertamente no correspondan a la totalidad de los que se redactaron para cada una de las películas del *corpus*, evaluar la cantidad de aquéllos que se han conservado en función del momento preciso en el cual fueron escritos resulta un ejercicio interesante. De tal forma, se puede construir una correlación entre el número de informes y la unidad de tiempo que, durante décadas, rigió el devenir del sistema político mexicano: *el sexenio* (ver Gráfica 2). Así, la extrema variabilidad en el número de informes para los casos revisados en este estudio puede encontrar una lógica específica atendiendo a circunstancias contextuales y puede ser guía para una lectura histórica de los discursos de la censura y el escándalo.



Gráfica 2. Correlación entre el número de informes y los sexenios en que fueron redactados
NOTA: Esta gráfica omite el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) dado que ninguno de los informes conservados para las 32 películas del *corpus* fue firmado durante ese lapso; así mismo, los 11 informes de resupervisión -correspondientes a *El topo* y a *La Montaña Sagrada*- firmados en 2007 durante el sexenio de Felipe Calderón Hinojosa (2006-2012) no se incluyen en la gráfica dada la delimitación temporal de este estudio. En términos de años, la gráfica se lee en dirección de las agujas del reloj.

La Gráfica 2 permite observar que aunque parece no existir algún patrón consistente o constante en la cantidad de informes firmados durante cada sexenio, la incidencia de éstos está directamente relacionada con el número de filmes que cada administración federal calificó. En efecto, para los 240 informes totales correspondientes a las 28 películas del *corpus* que cuentan con tales materiales en el Archivo de Cinematografía, la aglutinación de casos durante el periodo entre 1982 y 1994 se explica ya que en esos años se llevaron a cabo procesos de supervisión y resupervisión para la mayoría de las cintas trabajadas en la presente investigación: 15 películas que arrojan 142 informes, como se observa en la Tabla 1. De igual forma, este periodo concentra el mayor número de informes y coincide, lógicamente, con el lapso en el cual se aprecia un mayor surgimiento de peticiones expresas de censura al interior de la Dirección de Cinematografía (ver supra Gráfica 1).

En suma: las 15 cintas clasificadas o reclasificadas entre 1982 y 1994 fueron aquéllas cuya lectura privilegiada resultó más problemática o difícil ya que suscitaron la mayor producción de discursos al interior de la Dirección, discursos conducentes a justificar y argumentar las razones de la prohibición estatal y, posteriormente, de la posibilidad de exhibición comercial o restringida. Ello también apunta hacia el hecho de que durante los sexenios de de la Madrid y Salinas ocurrió la mayor incidencia de casos de presunta censura oficial de entre los que se contemplaron para esta investigación. De lo anterior se deriva la importancia de revisar este periodo de manera puntual.

En el sexenio 1982-1988 fue cuando más informes se redactaron, un total de 98 para 9 películas, los cuales corresponden mayormente a primeras supervisiones y a dos resupervisiones, *Las apariencias engañan* y *El secuestro de un policía*. El filme de Hermosillo había sido clasificado en el sexenio anterior, aquél correspondiente a López Portillo, pero el proceso no fue conducente a la expedición de un permiso para su proyección comercial; mientras que la película de Crevenna requirió volver al menos dos veces a la Dirección durante el mismo sexenio de de la Madrid tras haber efectuado los cortes que su primera supervisión sugirió para iniciar la resupervisión tras la cual le fue dada luz verde para exhibirse en salas de cine. Pero el estreno comercial de *El secuestro de un*

policía se llevó a cabo en 1991, durante el tercer año en que Salinas detentó el poder.

Sexenio	Película	Año de supervisión o resupervisión e informes redactados
Miguel Alemán Valdés (1946-1952)	***Los Olvidados***	1950, 1
Adolfo López Mateos (1958-1964)	***Nazarín***	1959, 2
	El impostor	1960, 4
	La Sombra del Caudillo	1960, 7
	El brazo fuerte	1963, 4
Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970)	***El juicio de Arcadio***	1966, 2
	Fando y Lis	1967, 1
	El Topo	1970, 8
Luis Echeverría Álvarez (1970-1976)	***El brazo fuerte****	1972, 1
	El juicio de Arcadio*	1974, 2
	Derrota	1974, 2
	La Montaña Sagrada	1975, 1
José López Portillo (1976-1982)	***Nuevo Mundo***	1977, 6
	Las apariencias engañan	1979, 2
Miguel de la Madrid Hurtado (1982-1988)	***Las apariencias engañan****	1983, 11
	La Viuda Negra	1983, 9
	Deseos	1983, 2
	Masacre en el Río Tula	1985, 20
	El secuestro de un policía	1986, 14
	Intrépidos punks	1987, 10
	El secuestro de un policía*	1987, 2
	Intriga contra México	1987, 16
	La venganza de los punks	1988, 10
	El Fiscal de Hierro	1988, 4
Carlos Salinas de Gortari (1988-1994)	***La venganza de los punks****	1989, 13
	La venganza de los punks*	1990, 2
	Rojo amanecer	1990, 4
	Santa Sangre	1990, 2
	La Sombra del Caudillo*	1990, 4
	Intriga contra México*	1990, 4
	Viridiana*	1991, 4
	Comando marino	1991, 5
	Nuevo Mundo*	1992, 6
Ernesto Zedillo (1994-2000)	***La ley de Herodes***	1999, 14
Vicente Fox Quesada (2000-2006)	***El crimen del padre Amaro***	2002, 13
	Japón	2003, 4
	La virgen de la lujuria	2005, 7
	Los Olvidados*	2005, 6

Tabla 1. Películas supervisadas y resupervisadas (*) en los distintos sexenios

Al considerar estos dos últimos casos a la luz del contexto sexenal es posible aventurar varias conjeturas: por un lado, que *Las apariencias engañan* requiriera un cambio de administración federal –de López Portillo a Echeverría- para efectivamente salir del *impasse* en el cual cayó tras su primera supervisión en 1979, obtener la autorización en 1983 y ser estrenada ese mismo año; y, por el otro, que la burocracia cinematográfica en el gobierno de de la Madrid fuera factor determinante al poner a *El secuestro de un policía* en condiciones de solicitar una segunda supervisión dado que en la primera no obtuvo el permiso

oficial para estrenarse y que, incluso, dicha burocracia hubiera sido causante de su efectivo *enlatamiento*, ya que el filme esperó hasta el siguiente sexenio, el de Salinas, para lograr una tardía exhibición en pantallas comerciales mexicanas.

En razón de lo anterior, resulta interesante preguntarse qué casos del *corpus* posiblemente requirieron el arribo de un nuevo ejecutivo para lograr una autorización de exhibición o para conseguir su primer estreno en las salas comerciales del país. Si bien la respuesta a esta pregunta es en apariencia sencilla, la explicación de las razones últimas por las cuales los cambios sexenales impactaron en la emisión tardía del permiso oficial para proyectar un filme comercialmente –y en la propia fecha de estreno- es bastante más complicada. Sin tomar en cuenta las cintas que después de un primer estreno comercial solicitaron a la Dirección la revalidación de su autorización para programar un subsiguiente reestreno comercial (*El juicio de Arcadio*, *Viridiana*, *Nuevo Mundo* y *Los Olvidados*) ni aquéllas cuyo proceso inicial de supervisión y posterior estreno comercial coincidió exactamente con los meses en los cuales se efectuó un cambio sexenal (*El Topo* y *El Fiscal de Hierro*), de acuerdo a lo que se observa en la Imagen 1 es posible apuntar hacia otras cinco películas -además de *Las apariencias engañan* y de *El secuestro de un policía*- para las cuales el relevo en la administración federal interfirió, de alguna forma, en los procesos de supervisión y resupervisión y en las fechas de autorización y estreno.

El brazo fuerte comenzó su proceso de supervisión en el sexenio de López Mateos, transcurrió todo el de Díaz Ordaz (1964-1970) sin más noticias sobre el estatus de la cinta, y finalmente ésta recibió autorización en 1972 y fue estrenada en 1974, años correspondientes al mandato de Echeverría; la primera supervisión de *Fando y Lis* se realizó en 1969 durante el sexenio de Díaz Ordaz y obtuvo el permiso oficial de exhibición, que la llevó efectivamente a un estreno comercial en 1972 durante el mandato de Echeverría; *Masacre en el Río Tula* fue supervisada y autorizada en 1985 bajo el mandato de de la Madrid, pero tuvo que esperar hasta 1995, durante el sexenio de Zedillo, para estrenarse de forma restringida; *Intriga contra México* inició el proceso de supervisión en 1987, cuando detentaba el poder de la Madrid, pero se hizo acreedora al permiso oficial en 1990 para estrenarse en 1991, durante el sexenio de Salinas tras dos procesos de resupervisión; y, finalmente, *La venganza de los punks* fue

clasificada por primera vez en 1988, hacia el final del sexenio de de la Madrid, supervisada dos veces más en 1989 y 1990 durante el mandato de Salinas y estrenada en 1991, aún durante esta última administración.

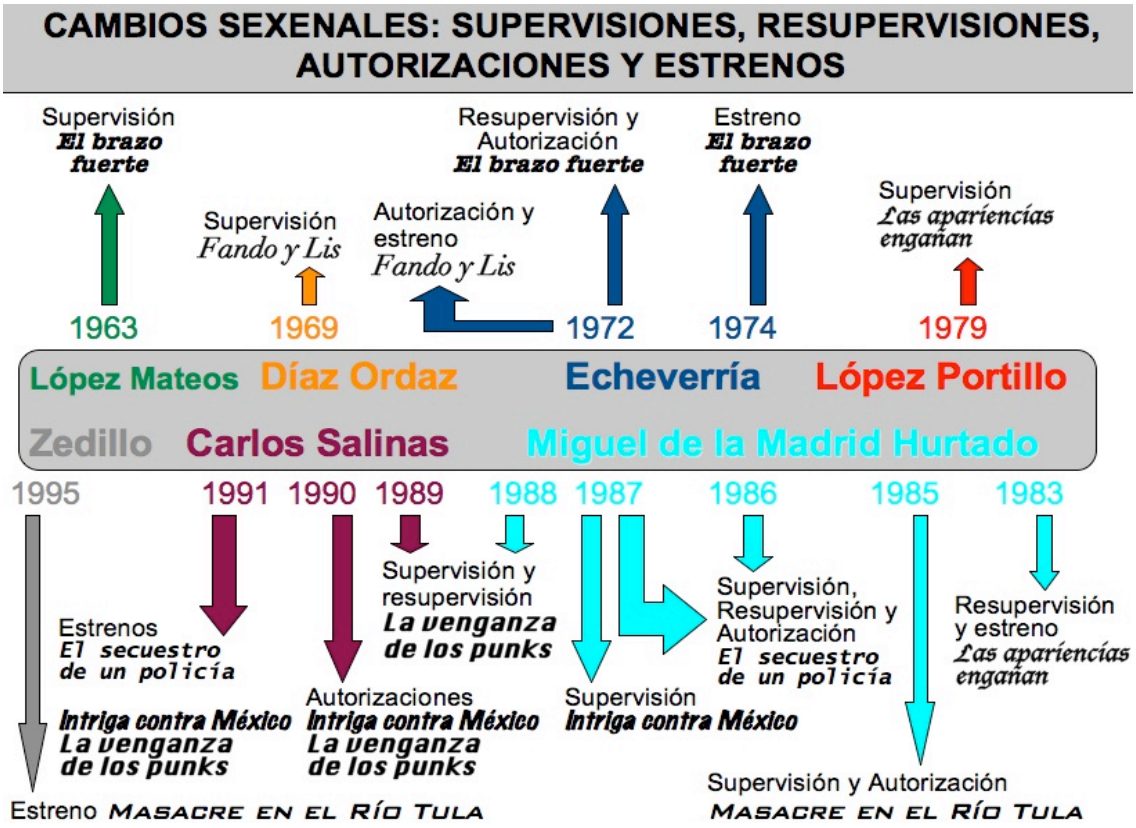


Imagen 1. Cambios sexenales: supervisiones, resupervisiones, autorizaciones y estrenos

El sexenio de Salinas, que corre de 1988-1994, también presenta un alto número de informes de supervisión, 44 en total correspondientes a 8 películas. Tres cintas -*Rojo amanecer*, *Santa Sangre* y *Comando marino*- llegaron a la Dirección por primera vez en el mandato de Salinas y cinco más se embarcaron en procesos de resupervisión. Así, durante el sexenio de Salinas la gran mayoría de los informes redactados -33 de los 44- corresponden a resupervisiones de filmes que, por un lado, habían regresado a la Dirección en repetidas ocasiones dado que las diligencias para lograr su estreno comercial habían sido infructuosas o que, por el otro, buscaban la renovación de su autorización para exhibición comercial debido a que ésta había caducado. Lo anterior apunta hacia el hecho de que en esta administración federal principalmente se construyeron discursos que justificaron la exhibición comercial tardía de varios filmes. Un caso

paradigmático al respecto es *La Sombra del Caudillo*, filme de 1960 *desenlatado* en 1990 mediante una exhibición restringida a dos salas de la Cineteca Nacional durante poco menos de un mes y con muy escasa publicidad en medios.

Esta situación presenta la siguiente interrogante: ¿es posible que la censura oficial durante el sexenio de de la Madrid haya legado al sexenio de Salinas casos de cintas cuya negativa de exhibición resolvió éste a través de la expedición de sus respectivas autorizaciones? El hecho de que en 1991 haya ocurrido una "tercera ola" de *desenlatamiento*, como se aprecia en la Imagen 1, podría apuntar hacia un intento de liberalización y apertura en la esfera del cine de un mandato que buscaba, como el de Salinas, estrategias para legitimar su poder que, a partir de varias interpretaciones, había sido obtenido de forma ilegal a través de un costoso fraude electoral.

En efecto, tras la censura oficial ejercida desde el Estado -e incluso tras su operación inversa -el *desenlatamiento*- se encuentra una lógica de sentido, aquella de la legitimación simbólica del poder político e incluso de la legitimación del propio *status quo*. El complejo "mantenimiento de un estado de cosas" comporta dimensiones fuera del ámbito estrictamente político, las cuales se vinculan a éste pero no se agotan en él. Y, paradójicamente, este "mantenimiento de un estado de cosas" también implica cambios y transformaciones, entre las cuales destacan aquéllos procesos a través de los cuales el carácter subversivo de infinidad de discursos y prácticas se asimila y normaliza para convertirse en parte de lo social, moral y culturalmente aceptado. Para explorar tal lógica de sentido, al igual que otras lógicas posibles, es necesario entonces integrar en el análisis de los discursos de la censura y el escándalo reflexiones sobre la caracterización de ambos fenómenos en función de los cometidos y misiones, en ocasiones confrontados, que se le han atribuido al cine durante los distintos periodos que propone esta investigación.

La censura monolítica, legal y legítima, que supone un único interlocutor público con la jerarquía y poder necesarios para determinar la corrección e incorrección de la representación fílmica vive sus últimos momentos de esplendor durante los años cincuenta. Para finales de los sesenta y principios de los setenta dicha censura oficial negó su nombre por primera vez y se comenzó a denominar supervisión, a pesar de que entonces los mecanismos legales que condicionaban la imposibilidad de exhibición comercial se siguieran

implementando con eficacia. Así mismo, los primeros escándalos mediáticos referidos a alegatos de presunta censura oficial -*Rosa Blanca*, que supuso la expresión pública de inconformidad de varios actores en cuanto al agravio que el *enlatamiento* suponía- y a la recepción adversa de películas -*Fando y Lis*, caso que justificó, a partir de la denuncia pública del agravio sufrido por parte de ciertas posturas conservadoras, la implementación de dicha censura- visibilizaron las prácticas de ésta que, aunque legal, empezó a perder legitimidad. Ambos casos de escándalo mediático situaron en el espacio público las primeras discusiones sobre cómo operaba la censura oficial, quienes la ejercían y bajo qué presupuestos actuaban y abrieron la posibilidad de entender al cine en tanto arte, no sólo como un modelador de conciencias y hábitos o como un baluarte de la memoria histórica. De tal forma, las consiguientes libertades que el cine debería tener de ser elevado a la categoría de arte fueron argumentos en contra del ejercicio de la censura oficial en el ámbito del cine.

A partir de 1970, la censura oficial modernizó su discurso público y si bien los mecanismo de las peticiones de censura y sugerencias de cortes se siguieron implementando, el hecho de que las primeras tuvieran una procedencia principalmente externa al trabajo de la Dirección, supone que ésta, en efecto liberalizó la lectura de la supervisión cinematográfica. De esta forma, el periodo de *el discurso ambivalente* (1968–1983) se caracterizó dado que la diferencia entre cintas permitidas y prohibidas se construyó con base en consideraciones estéticas: a partir de la idea de que el cine era también un arte, el Estado estaba comprometido a apoyar la industria fílmica nacional en tanto expresión artística, por lo que la centralidad del juicio estético y su preponderancia sobre el juicio moral –e incluso el ideológico y el político- se hicieron presentes en las lecturas privilegiadas desde la supervisión cinematográfica.

Sin embargo, en la trinchera de la crítica de cine, cuya lectura parte, en teoría, de presupuestos meramente artísticos, los filmes que fueron pretexto de escándalo mediático en este periodo supusieron una interpretación en la cual los preceptos morales primaron sobre cualquier otro tipo de consideración. La obra de Jodorowsky, constantemente vilipendiada en función de “agraviar” a sus espectadores desde la lectura de un sector importante de la crítica de cine, fue testigo de ello: si bien el cine no sólo tenía un cometido educador, la

experimentación y la ruptura de convenciones perceptuales y narrativas no equivalían, de forma inequívoca, al arte. De esta manera, la tríada arte-cine-moral comportó complejas relaciones que se construyeron desde distintos horizontes de interpretación y que significaron contenidos incluso divergentes. Por un lado, la supervisión arguyó que filmes como *El Topo* y *La Montaña Sagrada* resultaban una renovación del lenguaje fílmico, una apuesta innovadora en términos estéticos; por el otro, algunos críticos de cine no vieron en ellas más que un despliegue de inmoralidades. En este sentido, mientras que la lectura de la supervisión se alineó a las consideraciones del arte como causal de exhibición, la crítica de cine se alineó a las consideraciones de la moral como causal de prohibición.

Pero las pertinaces discusiones sobre arte, cine y moral presentes en los discursos de la censura y el escándalo también apuntaron hacia un elemento subyacente que permeó los juicios de valor a lo largo de este estudio: una constante reflexión sobre la verdad y la realidad, inextricablemente ligada a consideraciones sobre la verosimilitud en la representación fílmica. De aquí se derivó que la lógica de la corrección histórica siguiera siendo durante los setenta un argumento central para la supervisión y la crítica de cine por igual ya que premió la adecuación de ciertas películas a una noción de realidad social y cultural reificada, una noción que, aunque mutable y construida intersubjetivamente, se tenía por dada, unitaria e inmóvil. En efecto: el prurito del realismo, de alcanzar un efecto mimético perfecto entre representación y realidad, fue –y sigue siendo a la luz de la etnografía de la supervisión- una constante presente, con sus diversos matices, durante la temporalidad íntegra de esta investigación.

Durante el periodo que llamo *el discurso autoritario* (1983–1992), el discurso de la censura estatal arreció y produjo la mayor cantidad de informes de supervisión que se revisaron para esta investigación y, sobre todo, la mayor cantidad de peticiones de censura desde los propios supervisores que en ningún otro periodo. Los largos procesos burocráticos en que se embarcaron las cintas a lo largo de este periodo supusieron varias resupervisiones, idas y vueltas de las películas de la Dirección a la sala de edición con la finalidad de “suavizar” su contenido, de acercarlo a lo concebido como “real”, y así obtener una autorización de exhibición. De ello derivó que las consideraciones sobre el arte

que había premiado como directrices de lectura en la supervisión durante el periodo anterior, para medidos de los ochenta se volcaran hacia el realismo en tanto medida central de interpretación.

Si bien la idea de que la corrección histórica debía hacerse presente en la representación fílmica, el retrato de lo que era denominado como "corrupción" e "inmoralidad" se calificó de intolerable durante este periodo, a pesar de que muy bien podría haber sido sinónimo de varias parcelas de la realidad que vivía el país, no sólo durante los ochenta. Así, la misión del cine desde los discursos de la censura y el escándalo se construyó alrededor de una adecuada representación de las instituciones, de los grupos sociales y de los pasajes de la historia reciente, misión que se evidenció en la constante pregunta sobre la verosimilitud y el apego a lo real que determinaron la interpretación fílmica. De igual forma, la representación de "lacras" y "defectos" de los bajos fondos del sistema político levantó quejas tanto en la supervisión como en la crítica cinematográficas: no se podía -ni debía- dar una imagen "desvirtuada" de México, de lo que el discurso público sobre la moralización del país asentó estaba sucediendo entonces. El cine en tanto constructor de la identidad nacional, de lo que "somos los mexicanos", y representante del país en el extranjero retornó como piedra de toque en la interpretación fílmica y se erigió de nueva cuenta como lógica de sentido que dio pie a la implementación de la censura. En suma, el hecho de que filmes como *Masacre en el Río Tula*, *Intrépidos punks* y *La venganza de los punks* "denigraran" y "ofendieran" desde la interpretación compartida de supervisores y algunos críticos, al conjunto de los mexicanos supuso el retorno, durante los ochenta e inicios de los noventa, de la idea del cine como educador e imagen de la nación, como constructor de identidad, como potencial influencia negativa que justificaba por completo el ejercicio todo tipo de mecanismos de censura oficial.

Sin embargo, tras la entrada en vigor de la nueva Ley Federal de Cinematografía de 1992 las lógicas de sentido de la censura y el escándalo se modificaron por completo: por un lado, la imposibilidad formal de echar a andar los dos mecanismos de censura oficial que durante décadas se habían implementado y, por el otro, el paulatino posicionamiento del cine como un producto comercial –más allá del arte, del mensaje moral o educativo y de la construcción identitaria- determinaron la irrupción de nuevos contenidos para los

discursos en torno a estos fenómenos, de nuevos actores que contendieron por el dominio de la interpretación fílmica y de un contexto de lectura ciertamente distinto del que se había configurado en décadas anteriores.

Así, el periodo de *transiciones hacia el mercado* (1992–2002) se caracterizó por la aparición de diversos actores en el espacio público que, como nunca antes en el contexto de esta investigación, hicieron oír su voz, denunciaron públicamente el agravio del que se sentían objeto y trataron de construirse a sí mismos como lectores privilegiados de las representaciones fílmicas. Actores católicos y conservadores, baluartes de las convenciones sociales y morales, confrontados a otros actores, aquéllos del propio mundo de la industria cinematográfica, directores y productores que, desde su propio quehacer, pugnaron por actualizar lo que concebían como un discurso democrático de libertades que desde finales de los noventa había preconizado el inminente fin de un sistema autoritario de gobierno y el arribo de México a la democracia.

Si bien las voces que se opusieron a un "exceso de libertad" en la creación fílmica, que apelaron por el regreso de la censura oficial, no enviaron a la Dirección de Cinematografía peticiones expresas de prohibición (o, al menos, no existen este tipo de misivas entre los documentos de archivo para este periodo), sí avivaron los debates en la prensa escrita sobre las cintas que consideraron inmorales y así se convirtieron en factores instrumentales para el escándalo mediático a pesar de que éste logró un objetivo totalmente distinto al que de inicio buscaban dichas posiciones conservadoras. La invisibilidad por la que lucharon se convirtió en visibilidad extrema, al tiempo de que tales escándalos mediáticos apuntaron hacia el hecho de que en México una ubicua, aunque certera, censura económica parecía definir la posibilidad de exhibición comercial amplia y duradera, de que las cintas se proyectaran ante un gran público y no solamente orbitaran unos cuantos días alrededor de las grandes cadenas de exhibición, cuyos intereses daban preferencia a las realizaciones de Hollywood, al ocupar las pocas pantallas de los circuitos reducidos de cine clubes y festivales.

Casos como los de *Y tu mamá también* y *El crimen del padre Amaro*, en oposición a aquéllos correspondientes a *La virgen de la lujuria* y *Japón*, reintrodujeron en el espacio público la discusión sobre los constreñimientos del

mercado en la exhibición de cine, al tiempo que iniciaron el debate alrededor de las consecuencias económicas de la clasificación de películas. A pesar de que la exhibición había sido siempre el problema central de la industria fílmica mexicana –desde la invención de la programación vertical en los sesenta y el lento, pero seguro, acaparamientos del cine a manos de distribuidores estadounidenses hasta la privatización, a mediados de los noventa, de la inmensa mayoría de las pantallas mexicanas, adquiridas por cadenas internacionales y capitales extranjeros- sólo a inicios del nuevo milenio se evidenció la estrecha relación entre recursos -económicos, principalmente- y posibilidad de exhibición. Las dos primeras películas, distribuidas por empresas transnacionales, se posicionaron en cientos de salas del país a pesar de que impugnaron la clasificación C que, en teoría, reducía de manera dramática el espectro de su público, mientras que las dos últimas, producciones independientes con apoyo estatal, sólo encontraron un reducido nicho de mercado que les abrió su previa presentación en festivales internacionales de cine y su cosecha de galardones y reconocimientos en distintas latitudes. Así, durante el último periodo que esta investigación propone, la lógica de la ganancia, del cine en tanto industria antes que arte, en tanto producto antes que obra, ciertamente determinó los discursos alrededor de una pretendida censura tras la clasificación fílmica y configuró las prácticas hegemónicas de exhibición.

ARGUMENTOS: LA LEY, LA MORAL, LA ESTÉTICA Y LA REALIDAD COMO JUSTIFICACIONES DE CENSURA Y ESCÁNDALO

Tras la exploración de las diversas lógicas de sentido que sustentan los mecanismos de la censura oficial -peticiones expresas de prohibición y sugerencias de cortes- y el mecanismo relativo al escándalo mediático –la denuncia pública del agravio sufrido- finalmente es necesario discutir los argumentos a través de los cuales se construyen los discursos en torno a estos dos fenómenos. Tales argumentos, vertidos por igual en plataformas privadas y públicas, se expresan en el intercambio –a veces fundado en la confrontación- entre distintas posiciones de sujeto, es decir, entre identidades y alteridades constituidas necesariamente en su interrelación.

El primer tipo de argumentos, los privados, se construyen en el diálogo restringido entre distintos interlocutores al interior de la Dirección de

Cinematografía, y se expresan principalmente mediante los informes producto del proceso de supervisión y a través todo tipo de documentos oficiales que hacen visible la lectura que actores sociales fuera de la Dirección realizan del contenido de los filmes del *corpus*; el segundo tipo de argumentos, aquellos expresamente públicos, se construyen en el despliegue del lenguaje periodístico -a través de notas de prensa, entrevistas, reportajes y críticas de cine- y adelantan interpretaciones alrededor de las cintas del *corpus* así como sobre la naturaleza de la censura y el escándalo entendidos como fenómenos empíricos, como prácticas complejas. Huelga decir que, en ocasiones, la revelación pública de argumentos privados es potencial causal de escándalo mediático.

Así, los discursos de la censura y el escándalo fílmicos se caracterizan por su diversidad: diversos actores provenientes de diversos ámbitos de competencia que buscan la interlocución con otros actores igualmente diversos; diversos medios de expresión, códigos y estilos que apuntan hacia distintas finalidades en la expresión; diversas tribunas para hacerse oír y muy diversas razones para construir una lectura privilegiada de la representación fílmica. Sin embargo, los argumentos de los discursos de la censura y el escándalo en la esfera del cine encuentran un rasero común: la utilización de alegatos sobre la ley, la moral, la estética y la realidad, justificaciones para apoyar o refutar la censura y explicaciones sobre las causas y motivos del escándalo.

En efecto, alrededor de estos cuatro ejes se tejen los argumentos empleados para dar cuenta de la legitimidad –o falta de ésta- en la lectura privilegiada tanto del contenido de un filme como de los avatares en su proceso de supervisión; para establecer las razones que hacen de éste una “buena” o “mala” realización, un producto comercial o una obra de arte; para establecer cómo un filme resulta una “buena” o “mala” influencia con respecto a las capacidades de públicos diferenciados; y para asentar los méritos o despropósitos, en todo sentido, de las películas del *corpus* desde varios horizontes de interpretación. Tal como sucede con los discursos que dan cuenta de los mecanismos y de las lógicas de sentido tras éstos, los ejes ley-moral-estética-realidad aparecen entreverados en los argumentos de la censura y el escándalo, es decir, la posibilidad de hacer distinciones entre cada eje supone un esfuerzo analítico dado que los argumentos mismos están articulados en la

fusión de tales ejes, sobre todo para aquéllos de la moral y la estética que muy comúnmente aparecen en la sobreposición de juicios morales y juicios estéticos.

El argumento de la ley es el más claro de los cuatro: dada su "objetividad" –más no su interpretación y ciertamente tampoco su uso- justificar la prohibición de un filme o la necesidad de realizarle ciertos cortes se expresó, durante décadas, a través de referencias concretas a artículos de las legislaciones y los reglamentos vigentes que dicho filme quebrantaba dado el tipo de representación desplegado. Los distintos grupos de supervisores antes de 1992 avalaron sus decisiones de echar a andar los mecanismos de la censura oficial al citar la ley de manera textual, al tiempo que otros actores, como los sindicatos, emplearon sus propios estatutos para asentar el carácter ilegal de un cinta, carácter que la hacía merecedora de peticiones de censura. De esta forma, las representaciones fílmicas que por su hechura suponían transgresiones a los entramados legales de producción –filmes *piratas*- o que desde una particular lectura deshonraban a las instituciones y al país, incitaban a la rebelión y al desorden, ridiculizaban a particulares, proponían expresiones obscenas o indecorosas o hacían apología de los vicios fueron objeto de la censura oficial. De manera paradójica y después de 1992 la transgresión de la ley -aquélla que estipula el papel de Estado como guardián de la cinematografía, como promotor de la exhibición de películas nacionales y como preservador de éstas- da cuenta del argumento central que detona los últimos escándalos mediáticos que se revisan en esta investigación. Apelar por la adecuación al derecho y por el respeto al ejercicio de distintas libertades, como ejemplifican tales escándalos, también supone una utilización discursiva de la ley, ésta muy distinta de aquélla que se empleara para justificar los mecanismos de la censura oficial.

En efecto: si bien la ley primero se utilizó para avalar la puesta en práctica de la censura oficial y posteriormente se transformó en un arma poderosa para combatirla, los argumentos de corte legal se ha constituido, con la publicación en 2002 de los Criterios, en lineamientos de la clasificación que impiden que ésta emplee otro tipo de argumentos -ideológicos, políticos e incluso estéticos- en su evaluación de cintas. Así, la ley, en tanto palabra de uso común y también como marco institucional de lectura y como recurso legal en sentido estricto, ha estado presente a lo largo de la temporalidad íntegra de este estudio y gracias a su contenido cambiante ha sido un recurso central en la construcción de

justificaciones diversas para los discursos de la censura y el escándalo. Es interesante señalar que en las salvedades de ley que legítimamente permitieron la implementación de la censura oficial y que legítimamente pugnan hoy por la libertad de expresión y detonan el escándalo mediático yace un sustrato moral evidente. Los argumentos de la ley, entonces, van de la mano con aquéllos de la moral: la distinción entre lo justo y lo injusto, no sólo entre lo legal y lo ilegal, supone un ejemplo de ello.

Sin embargo, las consideraciones de ley no agotan el espectro de la evaluación moral que se construye sobre las cintas del *corpus*: durante todo el contexto que aborda esta investigación, la gran mayoría de la crítica cinematográfica ha utilizado adjetivos, generalmente sin apelar a la ley, que apuntan hacia limitaciones, carencias y excesos en la representación fílmica. Con base en la dicotomía bueno-malo, los argumentos vertidos en la prensa escrita se presentan como una interpretación polarizada de los filmes que no acepta medias tintas: la ausencia de un mensaje positivo -de una moraleja normativa y, por lo tanto, moralizante- se equipara a la ausencia de méritos estéticos y, en esa medida, una mala película lo es por partida doble: en términos de la fallida perspectiva moral o ideológica de la cual parte, pero también de la poca o nula calidad de su realización que se deriva de tal perspectiva. Así, el empalme de juicios morales y juicios estéticos es una característica constante de la crítica de cine.

De esta forma, la dimensión valorativa –moral y estética a la vez- de toda interpretación se actualiza en el carácter combativo de una lectura adjetivada de filmes que realizaron distintos sectores de la crítica cinematográfica y también distintos grupos de supervisores, sobre todo durante los cincuenta, sesenta y setenta para los primeros y durante los ochenta e inicios de los noventa para los segundos. A través del constante uso de palabras que connotan *el defecto*, *la falta* o *la demasía*, e incluso la mala intención de los realizadores, su carencia de valores y habilidades en todo sentido o su estrechez en el ejercicio de su oficio, tanto críticos como supervisores apuntaron hacia las fallas morales devenidas fallas estéticas que le atribuyeron a una película. Ejemplo de ello son los argumentos que desacreditan una película cuando ésta, desde tales lecturas privilegiadas, sustenta posiciones contrarias a la moralidad hegemónica, desestructura o vulnera los cánones estéticos de la representación o narración

fílmicas, no distingue lo correcto de lo incorrecto y, por extensión, lo bueno de lo malo, y abusa de una estética explícita en las escenas que recrean y manifiestan tales errores de juicio.

Estos argumentos, referidos a los filmes del *corpus*, emplean una amplia gama de calificativos negativos que interpretan su contenido en un rango que va de lo inocuo a lo peligroso: *lento, aburrido, mediocre, repetitivo, insulso, efectista, tendencioso, exagerado, desagradable, vulgar, morboso, bajo, denigrante, ofensivo, deleznable, nefasto, repulsivo, pernicioso, dañino, grotesco*. Así, en función de que las directrices morales y estéticas de lectura permiten estructurar los argumentos a lo largo del continuo adecuado-inadecuado, tras el cual se encuentra de fondo la dicotomía verdadero-falso, la supervisión y la crítica cinematográficas emplearon adjetivos cuyas connotaciones son necesariamente morales, aunque también transitan hacia el ámbito de lo estético.

Finalmente, tales consideraciones morales y estéticas hacen referencia a una noción precisa de realidad –y, por extensión, de verdad- desde la cual parten las lecturas tanto de la supervisión como de la crítica cinematográficas. Por ejemplo, los adjetivos *oportunista, amañada, deformante, tergiversada, reprochable, inadmisible* y *sensacionalista* en relación con la representación fílmica dan cuenta de ello, de un intento frustrado del cine por aprehender una realidad, intento que comporta efectos contrarios a lo que se concibe como la propia naturaleza de dicha realidad. El *realismo*, entonces, es el parámetro de interpretación central, si bien de carácter esencialista, para las lecturas privilegiadas, aquél que determina la valía y trascendencia de un filme. Si éste se adecua a la noción de realidad de los lectores hegemónicos, recibe calificativos positivos: *convincente, necesario, sobrecogedor, revelador, valiente, puntual, pertinente, adecuado, importante, imprescindible*; de lo contrario, y dado que desvirtúa e incluso corrompe esa noción de realidad, será merecedor de calificativos negativos. Sin embargo, debido a que las nociones de realidad son diversas en función de que ésta es cambiante y, así mismo, diversa, la gran mayoría de los filmes del *corpus* fallan, a partir de sus interpretaciones, en su intento de reflejar lo real y lo verdadero.

Esta situación también da cuenta de las razones por las cuales la incapacidad de mimesis perfecta en la representación fílmica está en la base de

los argumentos de la censura y el escándalo. Si una representación fílmica cualquiera vulnera la noción de realidad de un lector o espectador dado, si un filme presenta ciertas versiones de lo real y de lo verdadero que son incompatibles con otras versiones, los sentimientos de ofensa y agravio que detonan la censura y el escándalo se hacen presente. Así, es imposible que una película refleje "fielmente" la realidad: ésta connota una infinita diversidad de posibilidades dado que puede reconstruirse, recrearse y resignificarse muy distintamente. Entonces, una mirada particular del mundo, en su concreción, caducidad y finitud, es potencialmente transgresora de todas las demás, por lo que toda película, en última instancia, es susceptible de ser objeto de censura y pretexto de escándalo.

BIBLIOGRAFÍA

ADUT, ARI
2008 *On Scandal: Moral Disturbances in Society, Politics and Art* Cambridge University Press, Cambridge.

ANDERSON, BENEDICT
1991 [1983] *Comunidades imaginadas*. *Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, FCE, México.

AUGÉ, MARC
2007 *El oficio de antropólogo. Sentido y libertad*, Gedisa, Barcelona.
1998 [1997] *La guerra de los sueños. Ejercicios de etno-ficción*, Gedisa, Barcelona.

AUSTIN, JOHN LANGSHAW
1982 [1962] *Cómo hacer cosas con palabras*, Paidós, Barcelona.

AVIÑA, JORGE
2010 *Filmoteca UNAM: 50 años*, Dirección General de Actividades Cinematográficas/UNAM, México.

AYALA BLANCO, JORGE
2006 *La herética del cine mexicano*, Océano, México.
2004 *La grandeza del cine mexicano*, Océano, México.
2001 *La fugacidad del cine mexicano*, Océano, México.
1994 *La eficacia del cine mexicano: entre lo viejo y lo nuevo*, Grijalbo, México.
1991 *La disolvencia del cine mexicano: entre lo popular y lo exquisito*, Grijalbo, México.
1968 *La aventura del cine mexicano*, Era, México.

BADIOU, ALAIN
2000 [1998] *Abregé de metapolitique*, Seuil, Paris.

BAJTIN, MIJAIL
2000 *Yo también soy (Fragmentros sobre el otro)*, Taurus, México.

BARTRA, ROGER
2003 "El extranjero como simulacro. Las redes imaginarias del terror político" en Blanck Cereijido y Yankelevich, *El otro, el extranjero*.

BATAILLE, GEORGES
2001 [1985] *Literature and Evil. Essays*, Marion Boyars, Nueva York.

BAUDRILLARD, JEAN
1999 [1979] *De la seducción*, Altaya, Madrid.

BAUDRILLARD, JEAN Y MARC GUILLAUME
2000 *Figuras de alteridad*, Taurus, Madrid.

BENJAMIN, WALTER
2008 *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge.

BERGER, JOHN
2000 [1974] *Modos de ver*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

BERGER, PETER L. (ED.)
1991 *Los límites de la cohesión social. Conflicto y mediación en las sociedades pluralistas*, Galaxia Gutemberg – Círculo de Lectores, Barcelona.

BERGER, PETER L. Y THOMAS LUCKMANN
2006 [1966] *La construcción social de la realidad*, Amorrortu, Buenos Aires.
BERRUECO GARCÍA, ADRIANA
2009 *Nuevo Regimen Jurídico del Cine Mexicano*, Instituto de Investigaciones Jurídicas/UNAM, México.
BLANCK CEREIJIDO, FANNY Y PABLO YANKELEVICH (COMPS.)
2003 *El otro, el extranjero*, Libros del Zorzal, Buenos Aires.
BLANCK-CEREIJIDO, FANNY
2003 "La mirada sobre el extranjero", en Blanck-Cereijido y Yankelevich, *El otro, el extranjero*.
BOBBIO, NORBERTO
1996 [1984] *El futuro de la democracia*, FCE, México.
BURT, RICHARD (ED.)
1994 *The Administration of Aesthetics. Censorship, political criticism and the public sphere*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
BUTLER, JUDITH
1997 *Excitable Speech: a Politics of the Performative*, Routledge, Nueva York.
1990 *Gender trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, Nueva York.

CALDAS-COULTHARD, CARMEN ROSA
1990 "O picante sabor do proibido. Narrativas pessoais e transgressao", en Revista Iberoamericana de Discurso y Sociedad, vol. 1, num. 3, septiembre.
CARROLL, NOËL
2001 *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, Cambridge University Press, Cambridge.
CARROLL, NOËL Y JINHEE CHOI (EDS.)
2006 *Philosophy of Film and Motion Pictures*, Blackwell, Massachussetts.
CASARES, JULIO
1999 *Diccionario Ideológico de la Lengua Española*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
CASETTI, FRANCESCO
2000 [1993] *Teorías del cine*, Cátedra, Madrid.
CHARTIER, ROGER
2005 [1992] *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Gedisa, Barcelona.
CLIFFORD, JAMES
1994 *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Gedisa, México.
CLIFFORD, JAMES Y GEORGE E. MARCUS (EDS.)
1986 *Writing culture: The poetics and politics of ethnography*, University of California Press, Berkeley.
COETZEE, JOHN MICHAEL
1996 *Giving offense: essays on censorship*, University of Chicago Press, Chicago.

COHEN, MARK
2001 *Censorship in Canadian Literature*, McGill-Queen's University Press, Québec.
CÓRDOVA, NERI (COORD.)
2007 *La cultura del espectáculo y el escándalo: los media en la sociedad actual*, Universidad Autónoma de Sinaloa/Facultad de Ciencias Sociales, Culiacán.
COSTA, PAOLA
1988 *La "apertura" cinematográfica. México 1970 – 1976*, Universidad Autónoma de Puebla, Puebla.

DAILY, JAY ELWOOD
1973 *The anatomy of censorship*, Dekker, Nueva York.
DANEY, SERGE
2005 "La función crítica", en de Baecque (comp.), *Teoría y crítica del cine*. *Avatares de una cinefilia.*
DANTO, ARTHUR C.
2002 [1981] *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Paidós Estética, Barcelona.
DE BAECQUE, ANTOINE (COMP.)
2005 *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*, Paidós Comunicación, Barcelona.
DE LAURENTIS, TERESA
1987 *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction (Theories of Representation and Difference)*, Indiana University Press, Bloomington.
DE LUNA, ANDRÉS
1984 *La batalla y su sombra*, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, México.
DOUGLAS, MARY
2007 [1966] *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Nueva Visión, Buenos Aires.

ECO, UMBERTO
1999 [1977] *La estrategia de la ilusión*, Lumen, Barcelona.
ESTRADA, MARIEN
1998 "Sombras y pocas luces del cine en México", en Revista Mexicana de Comunicación, no. 56, México, octubre-diciembre.

FOUCAULT, MICHEL
2006 "A Preface to Transgression", en Jenks, *Transgression*. *Critical Concepts in Sociology*.
2001 *Los anormales. Curso en el College de France (1974-1975)*, FCE, México.
1996 *La vida de los hombres infames. Ensayos sobre dominación y desviación*,Editorial Altamira, Buenos Aires.
1994 [1969] *La arqueología del saber*, S.XXI, México.
1992a *Saber y verdad*, Ediciones de La Piqueta, Madrid.
1992b *Microfísica del poder*, Ediciones de La Piqueta, Madrid.

FREIXAS, RAMÓN Y JOAN BASSA
1992 *El sexo en el cine y el cine de sexo*, Paidós, Barcelona.

GARCÍA, GUSTAVO
2002 "¿Qué hacer con el destino?", en Letras Libres, no. 37, enero.
GARCÍA, GUSTAVO Y JOSÉ FELIPE CORIA
1997 *Nuevo cine mexicano*, Clío, México.
GARCÍA RIERA, EMILIO
1998 *Breve Historia del Cine Mexicano,* Ediciones MAPA IMCINE/Canal 22/Universidad de Guadalajara, México.
1995 *Historia documental del cine mexicano: 1974-1976*, Universidad de Guadalajara/CONACULTA/IMCINE/Gobierno de Jalisco - Secretaría de Cultura, México.
1994 *Historia documental del cine mexicano: 1957-1958*, Universidad de Guadalajara/CONACULTA/IMCINE/Gobierno de Jalisco - Secretaría de Cultura, México.
GARCÍA TSAO, LEONARDO
2006 "Los años del resurgimiento", en González Vargas, *Rutas del Cine Mexicano. 1990 – 2006*.
1998 *El ojo y la navaja. Ensayos y críticas de cine*, Aguilar Crónicas, México.
GARZÓN VALDÉS, ERNESTO
2009 [2005] *Lo íntimo, lo privado y lo público*, Cuadernos de Transparencia 06/Instituto Federal de Acceso a la Información Pública (IFAI), México.
GEERTZ, CLIFFORD
1997 *El antropólogo como autor*, Paidós, Barcelona.
GIDDENS, ANTHONY
1995 [1984] *La constitución de la sociedad*, Amorrortu, Buenos Aires.
1994 *Modernidad e identidad el yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*, Península, Barcelona.
GIMÉNEZ, GILBERTO
2007 "El escándalo político en los medios", en Córdova, *La cultura del espectáculo y el escándalo: los media en la sociedad actual*.
GOFFMAN, ERVING
2006 [1963] *Estigma. La identidad deteriorada*, Amorrortu, Buenos Aires.
GOMBRICH, ERNST H.
2006 [1950] *The Story of Art,* Phaidon, Londres.
2003 [1999] *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, FCE, México.
GONZÁLEZ OCHOA, CÉSAR
2005 [1997] *Apuntes acerca de la representación*, Instituto de Investigaciones Filológicas/UNAM, México.
GONZÁLEZ VARGAS, CARLA
2006 *Rutas del Cine Mexicano. 1990-2006*, Landucci/CONACULTA/IMCINE, México.
GRAU REBOLLO, JORGE
2002 *Antropología audiovisual*, Ediciones Bellaterra, Barcelona.
GUBERN, ROMÁN
2005 *Patologías de la imagen*, Anagrama, Barcelona.

GUMUCIO DAGRÓN, ALFONSO
1994 *Cine, censura y exilio en América Latina*, UNAM, México.

HABERMAS, JÜRGEN
1981 *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
HALL, STUART
1990 "Cultural Identity and Diaspora", en Rutherford, *Identity: Community, Culture, Difference*.
HALL, STUART Y PAUL DU GAY (EDS.)
1996 *Questions in cultural identity*, Sage, Londres.
HARVEY, DAVID
1998 [1989] *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Amorrortu, Buenos Aires.
HEATH, STEPHEN
1981 *Questions of cinema*, Indiana University Press, Bloomington.

JANSEN, SUE CURRY
2001 [1991] *Censorship: the knot that binds power and knowledge*, Oxford University Press, Nueva York.
JENKS, CHRIS
2003 *Transgression*, Routledge, Londres.
JENKS, CHRIS (ED.)
2006 *Transgression*. *Critical Concepts in Sociology*, Routledge, Londres.
JOSE AGUSTÍN
2007a *Tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1940 a 1970*, Planeta, México.
2007b *Tragicomedia mexicana 2. La vida en México de 1970 a 1988,* Planeta, México.
2007c *Tragicomedia mexicana 3. La vida en México de 1988 a 1994,* Planeta, México.

KAUFMAN, FRANZ-XAVIER
1991 "Conflictos normativos en Alemania: consenso básico, valores cambiantes y movimientos sociales", en Berger, *Los límites de la cohesión social. Conflicto y mediación en las sociedades pluralistas*.
KIERAN, MATTHEW
2005 *Revealing Art*, Routledge, Londres.
KONIGSBERG, IRA
2004 *Diccionario Técnico Akal de Cine*, Akal, Madrid.
KUHN, ANNETTE
1988 *Cinema, Censorship and Sexuality, 1909-1925*, Routledge, Nueva York.

LACLAU, *ERNESTO Y CHANTAL* MOUFFE
1987 *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*, Siglo XXI, Madrid.
LEGENDRE, PIERRE
1979 [1974] *El amor del censor. Ensayo sobre el orden dogmático*, Anagrama, Barcelona.

LEVINAS, EMMANUEL
2000 *La huella del otro*, Taurus, México.
LÓPEZ AYLLÓN, SERGIO
2009 *El acceso a la información como un derecho fundamental: la reforma al artículo 6to de la Constitución mexicana*, Cuadernos de Transparencia 17/Instituto Federal de Acceso a la Información Pública (IFAI), México.

LULL, JAMES
1997 [1995] *Medios, comunicación, cultura. Aproximación global*, Amorrortu, Barcelona.
LULL, JAMES Y STEPHEN HINERMAN (EDS.)
1997 *Media scandals: morality and desire in the popular culture marketplace*, Columbia University Press, Nueva York.

MAGDALENO C., MARÍA DE LOS ÁNGELES
2012 "Bucareli 113: los orígenes de la censura en México", en Estudios Cinematográficos del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, año 17, num. 34, octubre 2011 - enero 2012.
MCGUIGAN, JIM
1996 *Culture and the public sphere*, Routledge, Londres.
METZ, CHRISTIAN
1972 *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, París.
1969 *Ideología y lenguaje cinematográfico*, Alberto Corazón, Madrid.
MEYER, LORENZO
1995 *Liberalismo autoritario: las contradicciones del sistema político mexicano*,Océano, México.
MILLÁN, MÁRGARA
1999 *Derivas de un cine en femenino*, PUEG/UNAM/Miguel Ángel Porrúa, México.
1996 "Género y representación: el cine hecho por mujeres y la representación de los géneros", en Acta Sociológica de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, núm. 16, enero – abril.
MÍQUEL, ÁNGEL (COMP.)
2007 *El juego placentero II. Crítica cinematográfica: Años sesenta*, Cineteca Nacional/Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México.

PELAYO RANGEL, ALEJANDRO ROGELIO
2005 *El cine mexicano en los años ochenta : la generación de la crisis*, Tesis de Doctorado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México.

REYNOSO, CARLOS (COMP.)
1998 *El surgimiento de la antropología posmoderna*, Gedisa, Barcelona.
RODRÍGUEZ, MARIÁNGELA
2005 *Tradición, identidad, mito y metáfora. Mexicanos y chicanos en California*,CIESAS/Porrúa, México.
RUTHERFORD, JONATHAN (ED.)
1990 *Identity: Community, Culture, Difference*, Lawrence & Wishart, Londres.

RUY SÁNCHEZ, ALBERTO
1994 "La autocensura en el cine mexicano", en Gumucio Dagrón, *Cine, censura exilio en América Latina*.

SALGADO ANDRADE, EVA
2009 *¿Qué dicen los periódicos? Reflexiones y propuestas para el análisis de la prensa escrita*, Publicaciones de la Casa Chata/Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), México.
SCHÜTZ, ALFRED
1995 [1962] *El problema de la realidad social*, Amorrortu, Buenos Aires.
STAM, ROBERT
2001 *Teorías del cine. Una introducción*, Paidós Comunicación, Barcelona.

TAYLOR, CHARLES
2007 [1989] *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*, Paidós, Barcelona.
THOMPSON, JOHN BROOKSHIRE
2001 *El escándalo político: poder y visibilidad en la era de los medios de comunicación,* Paidós, México.
TODOROV, TZVETAN
2005a [1982] *La conquista de América. El problema del otro*, S.XXI, México.
2005b [1989] *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana*, S. XXI, México.
1985 *Cruce de culturas y mestizaje cultural*, Ediciones Júcar, Madrid.
TUÑÓN PABLOS, JULIA
1998a "Una educación en celuloide. El cine de Emilio 'Indio' Fernández o la obsesión por la educación", en Historia Mexicana, XLVIII: 2, México, octubre-diciembre.
1998b *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939 – 1952*, El Colegio de México/IMCINE, México.

VIÑAR, MARCELO N.
2003 "El reconocimiento del prójimo. Notas para pensar el odio al extranjero", en Blanck-Cereijido y Yankelevich, *El otro, el extranjero*.
VOGEL, AMOS
2005 [1974] *Film as subversive art*, C.T. Editions, Londres.

WEIL, SIMONE
2001 [1952] *La gravedad y la gracia*, Trotta, Madrid.
WILDE, OSCAR
1998 [1893] *Lady Windermere's Fan*, Dover Publications, Nueva York.

ZIMMER, CHRISTIAN
1987 [1976] *Cine y política*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC)/UNAM, México.
ZIMMER, CHRISTIAN Y LEE LEGGETT
1974 [1970] "All Films Are Political", en Sub-Stance, vol. 3, num. 9, University of Wisconsin Press, primavera.

BIBLIOGRAFÍA INDICATIVA

ALSINA THEVENET, HOMERO

1972 *Censura y otras precisiones sobre el cine*, General Fabril, Buenos Aires.

1977 *El libro de la censura cinematográfica*, Lumen, Barcelona.

ANDRADE DÍAZ, GUSTAVO ESTEBAN

2001 *La censura política en el cine mexicano: el caso de La Sombra del Caudillo,* tesis de Licenciatura en Sociología, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México.

BLACK, GREGORY D.

1994 *Hollywood censored: morality codes, Catholics, and the movies*, Cambridge University Press, Nueva York.

BONFIL BATALLA, GUILLERMO (COORD.)

1993 *Nuevas identidades culturales*, CONACULTA, México.

BROTMANN, MIKITA

2005 *Offensive films. Towards an anthropology of cinema vomitif,* Vanderbilt University Press, Nashville.

CLARK, ANNA

2004 *Scandal: the sexual politics of the British constitution*, Princeton UniversityPress, Princeton.

COHEN, STANLEY

1980 [1972] *Folk devils and moral panics: the creation of the Mods and Rockers*, Routledge, Londres.

COUVARES, FRANCIS G. (ED.)

1996 *Movie censorship and American culture*, Smithsonian Institution Press, Washington.

DARNTON, ROBERT

2003 *Edición y subversión: literatura clandestina en el Antiguo Régimen*, Fondo de Cultura Económica, México.

DUVIGNAUD, JEAN

1990 *Herejía y subversión. Ensayos sobre la anomia*, Icaria, Barcelona.

FEATHERSTONE, MIKE (ED.)

1992 *Global Culture*, Sage, Londres.

FALS-BORDA, ORLANDO

1968 *Subversión y cambio social*, Tercer Mundo, Bogotá.

GIMÉNEZ MONTIEL, GILBERTO

2006 *Teoría y análisis de la cultura: Problemas teóricos y metodológicos*, CONACULTA/Instituto Coahuilense de Cultura, México.

GRIEVESON, LEE

2004 *Policing Cinema: Movies and Censorship in Early-Twentieth-Century America*, University of California Press.

GOODIE, ERICH Y NACHMAN BEN-YEHUDA

1994 *Moral panics. The social construction of deviance*, Wiley-Blackwell, Oxford.

GUBERN, ROMÁN

1981 *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Península, Barcelona.

GUMUCIO DAGRÓN, ALFONSO
1994 *Cine, censura y exilio en América Latina*, UNAM, México.
HARTOG, FRANÇOIS
1980 *Le miroir de d'Hérodote, essai sur la representation de l'autre*, Gallimard, París.
HENDERSHOT, CINDY
2001 "The Cold War Horror Film: Taboo and Transgression in *The Bad Seed*, *The Fly*, and *Psycho*", en Journal of Popular Film and Television, 22 de marzo.
JULIUS, ANTHONY
2002 *Transgresiones. El arte como provocación*, Destino, Barcelona.
KERMODE, MARK
2006 *Censoring the moving image. Manifestos for the 21st century*, Seagull Books, Londres.
LACAN, JACQUES
1966 *Écrits*, Seuil, París.
LEVI-STRAUSS, CLAUDE (ED.)
1977 *L'identité: séminaire interdisciplinaire*, Grasset, París.
LOWDER NEWTON, JUDITH
1985 *Women, power, and subversion: social strategies in British fiction, 1778-1860*, Methuen, Nueva York.
MCLEAN, ADRIENNE L. Y DAVID A. COOK (EDS.)
2001 *Headline Hollywood: A Century of Film Scandal*, Rutgers University Press.
NEGRI, ANTONIO
2006 *Fábricas del sujeto, ontología de la subversión: antagonismo, subsunción real, poder constituyente, multitud, comunismo*, Akal, Madrid.
1989 *The politics of subversion: a manifesto for the twenty-first century*, Polity Press, Cambridge.
PERLA ANAYA, JOSÉ
1991 *Censura y promoción en el cine*, Universidad de Lima, Facultad de Ciencias de la Comunicación/Unión Latina, Lima.
SHOHAT, ELLA Y ROBERT STAM
2002 *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*, Paidós Comunicación, Barcelona.
STORA-LAMARRE, ANNIE
1990 *L'Enfer de la IIIe Republique. Censeurs et Pornographes (1881 – 1914)*, Imago, París.
SUBIRATS, EDUARDO
1975 *Utopía y subversión*, Anagrama, Barcelona.
TAUSSIG, MICHAEL
1993 *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*, Routledge, Nueva York.
TAZI, NADIA (ED.)
2004 *Keyworks. Identity*, Other Words, Nueva York.
UNGAR, STEVEN
1995 *Scandal and aftereffect: Blanchot and France since 1930*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

VATTIMO, GIANNI
1999 [1985] *Las aventuras de la diferencia*, Altaya, Barcelona.
WEST, MARK D.
2006 *Secrets, Sex and Spectacle: the Rules of Scandal in Japan and the United States*, University of Chicago Press, Chicago.
WILSON, FIONA Y BODIL FOLKE FREDERIKSEN (EDS.)
1995 *Ethnicity, gender, and the subversion of nationalism*, F. Cass, Londres.

FILMOGRAFÍA

1. *Los Olvidados*, Luis Buñuel, 1950
- *Producción* Ultramar Films; Óscar Dancigers, Jaime Menasce y Federico Amérigo
- *Guión* Luis Buñuel y Luis Alcoriza; diálogos: Max Aub
- *Fotografía* Gabriel Figueroa (b/n)
- *Escenografía* Edward Fitzgerald
- *Edición* Carlos Savage
- *Música* Rodolfo Halffter; temas originales de Gustavo Pittaluga
- *Duración* 80 min.

2. *El impostor*, Emilio *Indio* Fernández, 1956
- *Argumento* Ramón Obón y Rafael García Travesí; adaptación de la obra de teatro *El gesticulador* de Rodolfo Usigli
- *Fotografía* Raúl Martínez Solares (b/n)
- *Escenografía* Salvador Lozano
- *Edición* Carlos Savage
- *Música* Galdino Samperio

3. *El brazo fuerte*, Giovanni Korporaal, 1958
- *Producción* Norman M. Thomas y Rebeca de Thomas
- *Guión* Giovanni Korporaal; argumento: Juan de la Cabada
- *Fotografía* Walter Reuter (b/n)
- *Edición* Giovanni Korporaal
- *Música* Leonardo Velázquez
- *Duración* 84 min.

4. *Nazarín*, Luis Buñuel, 1958
- *Producción* Producciones Barbachano Ponce; Federico Amérigo y Manuel Barbachano Ponce
- *Guión* Julio Alejandro y Luis Buñuel; adaptación de la novela homónima de Benito Pérez Galdós
- *Fotografía* Gabriel Figueroa (b/n)
- *Dirección de arte* Edward Fitzgerald
- *Edición* Carlos Savage
- *Música* Rodolfo Halffter
- *Duración* 94 min.

5. *La Sombra del Caudillo*, Julio Bracho, 1960
- *Producción* Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana (STPC de la RM); Rogelio González Chávez
- *Guión* Julio Bracho y Jesús Cárdenas; adaptación de la novela homónima de Martín Luis Guzmán.
- *Fotografía* Agustín Jiménez (b/n)
- *Escenografía* Jorge Fernández
- *Edición* Jorge Bustos
- *Sonido* Ernesto Caballero, Galdino Samperio y Ramón Moreno
- *Duración* 129 min.

6. *Viridiana*, Luis Buñuel, 1961
Coproducción España/México
- *Producción* Producciones Alatriste, Unión Industrial Cinematográfica y Films 59; Gustavo Alatriste, Pere Portabella y Ricardo Muñoz Suay
- *Guión* Luis Buñuel y Julio Alejandro; adaptación de la novela *Halma* de Benito Pérez Galdós.
- *Fotografía* José Aguayo (b/n)
- *Decorados* Francisco Canet
- *Edición* Pedro del Rey
- *Música* Gustavo Pittaluga
- *Duración* 90 min.

7. *Rosa Blanca*, Roberto Gavaldón, 1961
- *Producción* Clasa Filma Mundiales; Felipe Subervielle
- *Guión* Emilio Carballido, Roberto Gavaldón, Phil Stevenson; adaptación del relato *La Rosa Blanca* de Bruno Traven
- *Fotografía* Gabriel Figueroa (b/n)
- *Diseño de producción* Edward Fitzgerald
- *Edición* Gloria Schoemann
- *Música original* Raúl Lavista
- *Duración* 105 min.

8. *La fórmula secreta*, Rubén Gámez, 1965
- *Producción* Salvador López
- *Guión* Rubén Gámez; textos: Juan Rulfo
- *Fotografía* Rubén Gámez (b/n)
- *Edición* Rubén Gámez y Daniel Rubio
- *Música* Antonio Pérez Olea
- *Duración* 42 min.

9. *El juicio de Arcadio*, Carlos Enrique Taboada, 1965
- *Producción* Carlos Enrique Taboada
- *Guión* Carlos Enrique Taboada
- *Fotografía* J. Carlos Carvajal (b/n)
- *Edición* Carlos Savage
- *Duración* 120 min.

10. *Fando y Lis*, Alexandro Jodorowsky, 1967
- *Producción* Juan López Moctezuma, Moshe Rosemberg, Samuel Rosemberg y Roberto Viskin
- *Guión* Alexandro Jodorosky; adaptación de la obra *Fando y Lis* de Francisco Arrabal
- *Fotografía* Rafael Corkidi y Antonio Reynoso (b/n)
- *Edición* Fernando Suárez
- *Música original* Mario Lozua, Hector Moreley y Pepe Ávila
- *Duración* 93 min.

11. *El topo*, Alexandro Jodorowsky, 1970
- *Producción* Mick Gochanour, Juan López Moctezuma, Moshe Rosemberg, Saúl Rosemberg y Roberto Viskin
- *Guión* Alejandro Jodorowsky
- *Fotografía* Rafael Corkidi (color)
- *Dirección de arte* José Durán
- *Edición* Federico Landeros
- *Música original* Alejandro Jodorowsky y Nacho Méndez
- *Duración* 125 min.

12. *La Montaña Sagrada*, Alexandro Jodorowsky, 1973
Coproducción México /Estados Unidos
- *Producción* Robert Taicher, Alexandro Jodorowsky, Allen Klein y y Roberto Viskin
- *Guión* Alexandro Jodorowsky
- *Fotografía* Rafael Corkidi (color)
- *Diseño de producción* Alexandro Jodorowsky
- *Edición* Federico Landeros
- *Música original* Don Cherry, Ronald Frangipane y Alexandro Jodorowsky
- *Duración* 114 min.

13. *Derrota*, Carlos González Morantes, 1973
- *Producción* Cine Film; Ramón Aupart
- *Guión* Carlos González Morantes
- *Fotografía* Federico Weingartshofer
- *Edición* Ramón Aupart
- *Música* Mili Bermejo
- *Duración* 90 min.

14. *Nuevo Mundo*, Gabriel Retes, 1976
- *Producción* Conacine; Jorge Santoyo
- *Guión* Pedro F. Miret
- *Fotografía* Daniel López (color)
- *Edición* Eufemio Rivera, Jr.
- *Música original* Raúl Lavista
- *Duración* 95 min.

15. *Las apariencias engañan*, Jaime Humberto Hermosillo, 1977
- *Producción* Producciones Abco; Jaime Humberto Hermosillo y Héctor López
- *Guión* Jaime Humberto Hermosillo
- *Fotografía* Ángel Poded (color)
- *Ambientación* Lucero Isaac
- *Edición* Rafael Castanedo y Rafael Ceballos
- *Música* Son Clave de Oro
- *Duración* 109 min.

16. *La Viuda Negra*, Arturo Ripstein, 1977
- *Producción* Conacite I; Francisco del Villar
- *Guión* Vicente Armendáriz, Francisco del Villar, Ramón Obón; adaptación de la obra *Debiera haber obispa* de Rafael Solana
- *Fotografía* Jorge Stahl Jr. (color)
- *Dirección de arte* Salvador Lozano Mena
- *Edición* Rafael Ceballos
- *Música original* Miguel Pous
- *Duración* 94 min.

17. *Deseos*, Rafael Corkidi, 1977
- *Producción* Conacite II
- *Guión* Rafael Corkidi y Carlos Illescas.; adaptación de la novela *Al filo del agua* de Agustín Yañez
- *Fotografía* Rafael Corkidi (color)
- *Edición* Francisco Chiu
- *Música* Héctor Sánchez
- *Duración* 98 min.

18. *Los hijos de Sánchez*, Hall Bartlett, 1979
Coproducción Estados Unidos/México
- *Producción* Hall Bartlett Productions, Camarel Enterprises y Conacine
- *Guión* Hall Bartlett y Cesare Zavattini; adaptación de la etnografía homónima de Oscar Lewis
- *Fotografía* Gabriel Figueroa (color)
- *Edición* Marshall M. Borden
- *Música original* Chuck Mangione
- *Duración* 126 min.

19. *Intrépidos punks*, Francisco Guerrero, 1980
- *Producción* Ernesto Fuentes y Víctor Osorio
- *Script* Roberto Marroquín
- *Fotografía* Alfredo Uribe J. (color)
- *Decorados* Jesús Flores
- *Edición* Jorge Peña
- *Música* Three souls in my mind
- *Dirección musical* Carlos Hauptvogel
- *Duración* 91 min.

20. *Masacre en el Río Tula*, Ismael Rodríguez Jr, 1985
- *Producción* Películas Rodríguez y Cineproducciones Irvsa de México; Ismael Rodríguez Jr.
- *Argumento* Ismael Rodríguez Jr; adaptación: Ismael Rodríguez Jr, Jorge Manrique y David Sergio Pérez Gallardo
- *Fotografía* Fernando Colín (color)
- *Edición* Ángel Camacho
- *Música original* Pedro Urdimalas y Manuel Esperón
- *Duración* 85 min.

21. *El secuestro de un policía*, Alfredo B. Crevenna, 1986
- *Producción* Filmadora DAL; José David Agrasánchez
- *Guión* José Loza
- *Fotografía* Antonio Ruiz (color)
- *Edición* Federico Landeros
- *Música original* Marco Flores
- *Duración* 90 min.

22. *La venganza de los punks*, Damián Acosta, 1987
- *Producción* Producciones Eco Films y Peraco Films; Ulises P. Aguirre y Ernesto Fuentes
- *Argumento y adapación* Thomas Fuentes
- *Script* Roberto Marroquín
- *Director de cámaras* Alfredo Uribe
- *Edición* Francisco Chiu
- *Música* Three souls in my mind
- *Duración* 87 min.

23. *Intriga contra México*, Fernando Pérez Gavilán, 1987
- *Producción* Cinematográfica Filmex; Fernando Pérez Gavilán Mondragón y Arturo Pérez Gavilán Mondragón
- *Guión* Fernando Pérez Gavilán y Víctor Ugalde; argumento: Juan Miguel de Mora
- *Fotografía* Fernando Colín Álvarez (color)
- *Edición* Rogelio Zúñiga
- *Duración* 103 min.

24. *Comando marino*, René Cardona III, 1988
- *Producción* Filmadora DAL; José David Agrasánchez y Jorge Barragán
- *Guión* Jorge Barragán
- *Fotografía* Antonio Ruiz (color)
- *Edición* Jesús Paredes
- *Música original* Jorge Castro

25. *El Fiscal de Hierro*, Damián Acosta, 1988
- *Producción* Cinematográfica Hidalgo y Filmadora Mur-Ben; Roberto Moreno Castilleja
- *Guión* Carlos Valdemar
- *Fotografía* Agustín Lara Alvarado (color)
- *Edición* Sergio Soto
- *Música original* Pedro Rivera
- *Duración* 90 min.

26. *Rojo amanecer*, Jorge Fons, 1989
- *Producción* Cinematográfica Sol; Valentín Trujillo y Héctor Bonilla
- *Guión* Xavier Robles y Guadalupe Ortega Vargas
- *Fotografía* Miguel Garzón (color)
- *Decoradores de set* Helmut Greisser y Mario Sánchez
- *Edición* Sigfrido García Jr.

- *Música* Karen Roel y Eduardo Roel
- *Duración* 96 min.

27. *Santa Sangre*, Alexandro Jodorowsky, 1989
Coproducción Italia - México
- *Producción* Produzioni Intersound y Productora Fílmica Real; Claudio Argento, René Cardona Jr y Angelo Iacono.
- *Guión* Alejandro Jodorowsky, Roberto Leoni y Claudio Argento; adaptación: Roberto Leoni
- *Fotografía* Daniele Nannuzzi (color)
- *Decorador de set* Enrique Estévez
- *Edición* Mauro Bonanni
- *Música original* Simon Boswell
- *Duración* 123 min.

28. *La ley de Herodes*, Luis Estrada, 1999
- *Producción* Alta Vista Films, Bandidos Films, Imcine y Nu Vision; Luis Estrada
- *Guión* Vicente Leñero, Luis Estrada, Jaime Sampietro y Fernando León
- *Fotografía* Norman Christianson (color)
- *Dirección de arte* Salvador Parra y Ana Solares
- *Edición* Luis Estrada
- *Música* Santiago Ojeda.
- *Duración* 120 min.

29. *Y tu mamá también*, Alfonso Cuarón, 2001
- *Producción* Producciones Anhelo; Alfonso Cuarón y Jorge Vergara
- *Guión* Alfonso Cuarón y Carlos Cuarón
- *Fotografía* Emmanuel Lubezki (color)
- *Dirección de arte* Diana Quiroz y Miguel Ángel Álvarez
- *Edición* Alfonso Cuarón y Alex Rodríguez
- *Duración* 106 min.

30. *El crimen del padre Amaro*, Carlos Carrera, 2002
Coproducción México/España/Argentina/Francia
- *Producción* Alameda Films, Artcam International, Blu Films, Cinecolor, Foprocine, Gobierno del Estado de Veracruz, Ibermedia European Community Program, Imcine, Videocolor y Wanda Films; Daniel Birman Ripstein y Alfredo Ripstein
- *Guión* Vicente Leñero; adaptación de la novela homónima de José María Eça de Queiroz
- *Fotografía* Guillermo Granillo (color)
- *Dirección de arte* Carmen Giménez Cacho
- *Edición* Óscar Figueroa
- *Música original* Rosino Serrano
- *Duración* 118 min.

31. *La virgen de la lujuria*, Arturo Ripstein, 2002
Coproducción España/México/Portugal
- *Producción* Fado Filmes, Foprocine, Iberautor Promociones Culturales, Imcine, Mate Producciones, Producciones Amaranta y Tusitala Producciones

Cinematográficas; Mate Cantero, Álvaro Garnica, Luisa Matienzo y Stéphane Sorlat
- *Guión* Paz Alicia Garciadiego; adaptación de la novela corta *La verdadera historia de la muerte de F.F* de Max Aub
- *Fotografía* Esteban de Llaca (color)
- *Dirección de arte* Antonio Muño-Hierro
- *Edición* Fernando Pardo
- *Música original* Víctor García Ángel y Leoncio Lara
- *Duración* 151 min.

32. *Japón*, Carlos Reygadas, 2002
Coproducción México/Alemania/Holanda/España
- *Producción* No Dream Cinema, Mantarraya Producciones, Hubert Bals Fund, Solaris Film e Imcine; Carlos Reygadas
- *Guión* Carlos Reygadas
- *Fotografía* Diego Martínez Vignatti y Thierry Tronchet (color)
- *Diseño de producción* Alejandro Reygadas
- *Edición* Daniel Melguizo, Carlos Serrano Azcona y David Torres
- *Duración* 130 min.

***Presunto Culpable*, Geoffrey Smith y Roberto Hernández, 2008**
- *Producción* Abogados con cámara, Beca Gucci Ambulante, Jan Vrijman Fund, Terminal y The William and Flora Hewlett Foundation; Roberto Hernández, Yissel Ibarra, Layda Negrete y Martha Sosa
- *Fotografía* Amir Galván Cervera, John Grillo, Lorenzo Hagerman y Luis Damián Sánchez (color)
- *Edición* Felipe Gómez y Roberto Hernández
- *Editor musical* Alejandro de Icaza
- *Duración* 87 min.

***Salvando al soldado Pérez*, Beto Gómez, 2011**
- *Producción* Lemon Films, Terregal Films y Via Media; Alexis Fridman, Beto Gómez, Billy Rovzar, Fernando Rovzar y Walter Von Borstel
- *Guión* Francisco Payó González y Beto Gómez
- *Fotografía* Daniel Jacobs (color)
- *Dirección de arte* Alejandra Quijano
- *Edición* Mario Sandoval
- *Música original* Mark Mothersbaugh
- *Duración* 105 min.