

## segunda parte

### los medios de comunicación en México

emilio garcía riera

## situación del cine mexicano

Durante el gobierno del presidente Luis Echeverría la industria del cine mexicano sufrió la más importante transformación de toda su historia.

En 1971, a comienzos del sexenio, la producción cinematográfica no ofrecía ninguna diferencia sustancial con la de los años inmediatamente anteriores: se realizaron unos 80 largometrajes industriales, como de costumbre, hechos casi todos ellos por la iniciativa privada con los créditos otorgados por una institución estatal, el Banco Nacional Cinematográfico; sólo tres de esas cintas fueron producidas por el Estado mismo, que usaba entonces para ello la razón social Estudios Churubusco o Churubusco, S. A. En su mayor parte, el cine mexicano de 1971 tampoco difería en lo cualitativo del habitual: lo compusieron un 95 por ciento (más o menos) de productos comerciales destinados a las capas más humildes de las poblaciones nacionales e internacionales (Latinoamérica y el público de habla castellana de los Estados Unidos) obtenidas por los mercados "naturales" del cine mexicano; eran películas realizadas con extrema rapidez (3 semanas, a lo sumo 5) por directores sin sello personal y dóciles a los dictados de los capitalistas privados. En esencia, y al margen de diferencias genéricas obligadas por el paso del tiempo y de las modas consiguientes, la producción se ceñía a los imperativos de estandarización e inmovilidad que privaban desde treinta y picos años atrás, desde que el cine mexicano, gracias al triunfo comercial de *Allá en el Rancho Grande* (1936), pudo convertirse en industria.

En 1976, último año del gobierno del presidente Echeverría, la producción de cine nacional presentaría un aspecto totalmente distinto. Sólo se hicieron 45 largometrajes industriales y, de ellos, únicamente 14 fueron obra de capitalistas privados. El resto, 31, fue resultado de la iniciativa estatal, o sea, de la ejecutoria de las tres productoras filiales del Banco Nacional Cinematográfico: Conacine, creada en 1974, y Conacite I y Conacite II, que nacieron en 1975 y que, a diferencia de la primera, incluían en sus respectivos consejos de administración a representantes de los trabajadores de la industria.

Las 31 películas producidas en 1976 por el Estado fueron en su inmensa mayoría muestras de un cine de autor, o sea, del cine que acuerda iniciativa y responsabilidad prioritarias al director, permitiéndole, aun con las relatividades que impone la censura y el cálculo económico, elegir y tratar libremente los temas que le interesan. Así pudieron filmar películas en ese año directores de ambición autoral ya probada como Alberto Isaac (**Cuartelazo**), Jorge Fons (**Los albañiles**), Juan Manuel Torres (**El mar**), Julián Pastor (**La casta divina**), Gabriel Retes (**Nuevo mundo**), Felipe Cazals (**Las poquianchis**), Jaime Humberto Hermosillo (**Matinée**), o José Bolaños (**La media luna**). Al mismo tiempo, debutaron en la industria, entre otros, un realizador español, Antonio Eceiza (**Mina, viento de libertad**), que en su patria había dado pruebas de la misma ambición, y tres directores de obra previa y meritoria en los terrenos del cine no industrial o independiente: Jomí García Ascot (**El viaje**), Giovanni Korporaal (**Diabólico**) y Marcela Fernández Violante (**La huelga de Cananea**).

De tal manera, en 1976 pudo darse por virtual una nacionalización de la industria cinematográfica favorable al cine de autor, aunque se advirtiera una curiosa renuencia oficial a darla por consumada; en todo caso se prefirió utilizar, con espíritu eufemístico, el término estatización. Vale advertir que no fueron sólo las filiales del Banco Nacional Cinematográfico, las productoras encargadas de asegurar la mayor parte del cine industrial, las que con su desempeño acentuaron la tendencia a la estatización. Otras dependencias oficiales mostraron interés en hacer cine y, entre ellas, destacó el trabajo de la Secretaría de Educación Pública, cuyo recién creado departamento cinematográfico promovió en 1976 la realización de más de 40 películas documentales de corto, medio y largo metraje. Las aberraciones del sistema de distribución y exhibición de cine mexicano han impedido –y es de temer que sigan impidiendo– la proyección pública de los esfuerzos de la SEP, pero ello no fue obstáculo para que una de sus películas, el excepcional largometraje **Mezquital** o **Etnocidio, Notas sobre el Mezquital**, de Paul Leduc, documental coproducido por la Office Nationale du Film del Canadá, llamara poderosamente la atención

de la crítica extranjera (concretamente: los miembros de la Fipresci o Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica, invitados a México a finales de 1976 por el Banco Nacional Cinematográfico, la prefirieron sobre todos los ejemplos de cine industrial que les fueron mostrados) y fue premiada por la crítica mexicana (Pecime le otorgaría en 1977 su premio principal: la Diosa de Plata).

La labor cinematográfica de la Secretaría de Educación Pública a finales del sexenio pasado resultó ejemplar por cuanto permitía entrever las posibilidades de una muy saludable diversificación en el proceso estatizador o nacionalizador del cine mexicano: éste podría quedar no únicamente supeditado a la iniciativa del Banco Nacional Cinematográfico, una iniciativa pese a todo condicionada en buena medida por razones de mercado. Esa política de diversificación pudo resultar incluso reconocedora y alentadora de la labor cumplida por la Universidad Nacional, que también depende de la economía estatal, y que a través de su Departamento de Actividades Cinematográficas se ha esforzado en los últimos años, con grandes dificultades y tropiezos, por hacer cine de diversos géneros, formatos y duraciones.

Mientras se producían en 1976 los hechos indicadores de la virtual nacionalización a que se aludía, la iniciativa privada cinematográfica se veía reducida, prácticamente, a hacer sus habituales películas baratas y de ambición meramente comercial, sus **churros** de costumbre, en el extranjero y, sobre todo, en el estado norteamericano de Texas. Esas pocas cintas, realizadas a todo vapor para bajar costos, dada la renuencia oficial a seguir favoreciendo, como se hacía antes a través de los créditos del Banco Nacional Cinematográfico, un cine particularmente vil y envilecedor de su público humilde, no podían actuar como contrapeso importante de una producción estatal que pareció dar fe de un curioso fenómeno: de hecho, México era el único entre todos los países capitalistas del mundo que había nacionalizado su cine.

¿Cómo se llegó a eso? En 1971, cuando quedó al frente del Banco Nacional Cinematográfico Rodolfo Echeverría, hermano del presidente de la República, el cine mexicano vivía una clara situación de crisis permanente. La industria se consolidó en tiempos de la Segunda Guerra Mundial, de 1941 a 1945, cuando la situación de guerra aconsejó a los norteamericanos ayudar al único cine, entre los de lengua castellana, que podría apoyar, eventualmente, el esfuerzo de los aliados (España y la Argentina, que también tenían industria cinematográfica, no eran ninguna garantía, sino todo lo contrario, sobre todo en el caso del primero de esos países). El fin de la guerra, que no en balde coincidió con la formación en 1945 del poderoso Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinema-

tográfica (STPC), produjo, en consecuencia, un estado de emergencia y la consolidación de un rígido mecanismo de producción en serie, distribución y exhibición a cargo de la iniciativa privada del cine nacional: los capitalistas y los trabajadores del cine llegaron a una suerte de acuerdo exclusivista para enfrentar los duros tiempos de la posguerra y el fin de una situación de privilegio.

Gracias a una rígida estandarización comercial, el cine mexicano pudo llegar a producir a finales de los 40's y comienzos de los 50's más de cien películas anuales, pero la llegada de la televisión le significaría –igual que para todas las cinematografías del mundo capitalista– un grave problema. Al mismo tiempo en que por esa época que es la del sexenio alemanista, crece enormemente en el país una clase media, el cine nacional se encuentra con que le resulta cada vez más difícil interesar a esa propia clase en sus productos de ínfima calidad. Para cualquier espectador de mínimas exigencias culturales es de buen gusto declarar que no ve películas mexicanas. La industria hace patéticos esfuerzos por competir con la televisión ofreciendo lo que no, puede dar la pantalla chica: color (en un principio), formatos ampliadores de la imagen, “desnudos artísticos”. En los sesentas, el cine mexicano tenderá a renunciar a sus prestigios folklóricos para tratar de interesar a la juventud de clase media con películas que intentan conciliar un típico moralismo melodramático, lleno de miedos y resabios pequeñoburgueses, con el entusiasmo por los “ritmos de moda”, expresión de un ánimo juvenil liberador. Pero los acontecimientos de 1968 acabarán de una vez por todas con la ilusión de conquistar a una juventud cada vez más opuesta a cualquier tipo de manipulación.

A principios de los sesentas se producen tres fenómenos coincidentes. Los productores se ven obligados a reducir a la mitad el número de películas que hacen y a compensar esa disminución, forzada por el alza de costos y la pérdida de mercados, con la filmación de largometrajes disfrazados de series de cortos en los Estudios América, donde los miembros del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), otro sindicato cinematográfico, no tienen en teoría facultades, según un famoso y violadísimo laudo del presidente Ávila Camacho, para hacer películas de largometraje; los productores también encuentran el modo de bajar costos filmando cintas en otros países latinoamericanos donde no hay sindicato que les imponga condiciones.

Por otra parte, el Estado muestra cierta tendencia a intervenir más directamente en el quehacer cinematográfico al adquirir de manos de la iniciativa privada importantes cadenas de salas cinematográficas (Operadora de Teatros, en primer término).

Finalmente, una evolución cultural determinada por el crecimiento de la clase media alienta en los jóvenes, sobre todo,

exigencias que se traducen en posiciones extremadamente críticas (el grupo Nuevo Cine), en la proliferación de cine clubs, en importantes esfuerzos universitarios (creación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos) y en un abierto descontento ante la imposibilidad de promoción de nuevos directores al cine nacional.

De hecho, la Sección de Directores del STPC y los productores habían llegado a un acuerdo por el que la primera pudo obstruir casi por completo el ingreso a sus filas de nuevos miembros durante veinte años (y aún después, y hasta fechas muy recientes, trataría de mantener esa obstrucción). En 1965 la inconformidad cultural ante ese estado de cosas y la inquietud de otra sección del STPC, la de Técnicos y Manuales, que ve disminuido el trabajo para sus agremiados con la reducción de la producción normal de largometrajes, se conjugaron para hacer de un I Concurso de Cine Experimental un acontecimiento importantísimo: en varias de las 12 películas que compiten en el concurso, algunos nuevos directores no industriales prueban su competencia de autores y su derecho consiguiente a expresarse a través del cine.

Después de eso, la Sección de Directores tratará en vano de impedir un necesarísimo relevo generacional. Precisamente en 1971, en el primer año del sexenio del presidente Echeverría, y a pesar de que la producción sigue en manos de la iniciativa privada y de que se sostiene en una tesitura eminentemente comercial, debutan en la industria 13 nuevos realizadores: desde 1944 no ocurría nada semejante. Ante ello, para el Estado se hace urgente tomar cartas en el asunto, pues difícilmente la iniciativa privada podrá enfrentar las exigencias del relevo generacional, dictadas a su vez por las de la evolución cultural de un público necesario para la rentabilidad del cine. Si en 1971 el Estado controla ya la parte básica de la exhibición (Operadora de Teatros) y, de hecho, también tiene en sus manos el financiamiento (Banco Nacional Cinematográfico) e interviene en forma decisiva en la distribución (Películas Nacionales, Pelmex y Cimex) del cine mexicano, sólo le falta para llegar a la nacionalización producir las películas, pero prefiere en un principio, cautelosamente, apoyar a nuevas firmas de la iniciativa privada (Marte, Marco Polo, Alpha Centauri, Escorpión) que le son muy dependientes y que parecen capaces de responder a las necesidades expresivas de los nuevos realizadores-autores sin descuidar una visión comercial de las cosas. Además el Estado permite, al fin, que se descongelen los precios de entrada a los cines, que el licenciado Ernesto P. Uruchurtu, a lo largo de su larga ejecutoria como regente de la ciudad, ha mantenido en un máximo de cuatro pesos. La clase media puede y debe pagar más.

El Estado entiende la necesidad de apoyar a un nuevo cine, entre otras cosas por lo que éste puede abundar en los prestigios de la

“apertura democrática” del gobierno de Echeverría. Sin embargo aún se tienen fuertes dudas a propósito de la rentabilidad de ese nuevo cine. Por otra parte, importa entender que la iniciativa privada no es tanto desplazada como forzada, por una situación de mercado ajena a la voluntad estatal, a retraerse de la producción: el precario y subdesarrollado **star system** que los capitalistas privados han manejado, siguiendo pautas hollywoodenses, como su carta fuerte, entra en franca decadencia y se revela incapaz de atraer al público de clase media. En vista de eso, el Estado propone a los sindicatos en 1972 la fórmula de los llamados “paquetes”, por la que los propios trabajadores serán inversionistas y coproductores, con su propio trabajo, de películas financiadas básicamente por el Banco Nacional Cinematográfico. La retracción de la iniciativa privada hace que la producción global de películas entre en falso descenso: 79 en 1972, 60 en 1973 y 59 en 1974;<sup>1</sup> en cada uno de esos años, el Estado produce —por su exclusiva cuenta o por medio de los “paquetes”— 19 cintas. De tal manera, aun no aumentando su producción propia, la participación del Estado se hace cada vez mayor en términos de porcentaje.

Las dudas del Estado a propósito de la rentabilidad del cine de autor habrán de ceder en 1973 ante una evidencia de importancia capital: en varias salas de precios altos, frecuentadas sobre todo por la clase media y reservadas por lo general a películas extranjeras, tienen buen éxito de público: **Mecánica nacional**, de Luis Alcoriza; **Los cachorros**, de Jorge Fons; **El jardín de tía Isabel**, de Felipe Cazals; **Los meses y los días**, cinta independiente de Alberto Bojórquez absorbida por el sistema industrial; **El rincón de las vírgenes**, de Alberto Isaac, una cinta independiente de Paul Leduc, también absorbida por el sistema; **Reed, México insurgente**, si no logra atraer a mucho público en el país, ha ganado en el extranjero premios y reconocimientos críticos que ya parecían inalcanzables para el cine mexicano, dada la lejanía de los prestigios del “Indio” Fernández y el desplazamiento a Europa de Luis Buñuel.

Todas esas cintas triunfadoras son claras manifestaciones de las inquietudes de sus directores-autores; ninguna de ellas ha apoyado su reclamo en las “estrellas” o en el cultivo de un género de moda; varias de ellas —las de Alcoriza, Fons, Bojórquez y Ripstein— abordan temas que conciernen claramente a los distintos estratos de la misma clase media que asegura su éxito y plantean, en el fondo, la movilidad (eso resulta muy importante, sobre todo, en lo que se refiere a las figuras femeninas) tanto física como espiritual

<sup>1</sup> Esas cifras, establecidas según mis propios datos, no siempre coinciden exactamente con las oficiales.

o social de sus personajes. Dicho de otro modo, se oponen en muchos sentidos a las convenciones melodramáticas del cine hecho por la iniciativa privada, y eso es lo que llama poderosamente la atención del público, así como su desenvoltura en el tratamiento de lo sexual o en el empleo de un lenguaje vivo que no participa del horror hipócrita ante las "palabrotas" (en todo caso, esa desenvoltura no responde tanto al deseo de *épater* como a unas necesidades de expresión).

Vencidas ya las reservas ante un nuevo cine que ha demostrado su capacidad de interesar al público de clase media, no es casual que en 1975, por primera vez en toda la historia de la industria, sean más las películas producidas o coproducidas por el Estado (24), en su mayoría muestras del cine de autor, que las hechas en el país por la iniciativa privada (19). (Si se cuentan otras diez producidas por la iniciativa privada en el extranjero, las llamadas cintas "piratas", el gran total del año resulta ser 53.)

De hecho, es el de 1975 el año en que se consuma la estatización virtual. Cabe advertir que si la producción tiende a disminuir, los trabajadores del cine de menores recursos económicos —los técnicos y manuales— no ven afectados sus intereses, puesto que las películas de autor se filman en mayor tiempo que el habitual y les dan por ello, en definitiva, igual o mayor empleo. Ningún director-autor condesciende a filmar sus películas en menos de cinco semanas; la producción estandarizada de la iniciativa privada obligaba a sus dóciles directores-ejecutantes a realizarlas en tres y aun en dos semanas. Por lo demás, nada obliga a retirarse a los escasos productores privados que, a falta de otras virtudes, son capaces de emprender obras de cierta ambición comercial y de lograr con ellas triunfos en taquilla, aun beneficiándose con los prestigios ajenos del nuevo cine; tal es el caso de René Cardona, padre e hijo, que realizan cintas tan taquilleras como **El valle de los miserables** o **Los supervivientes de los Andes**. (Un caso curioso es el de Guillermo Calderón, un productor privado acostumbrado a traficar con la extrapolación melodramática y complementaria de la figura femenina: si las prostitutas de **Bellas de noche** le dan en taquilla mucho dinero, una desafortunada **Virgen de Guadalupe**, hecha por él mismo, se lo quita).

Salvo los contados casos de **Cantinflas**, el luchador eumascarado **Santo**, **Capulina**, la **India** María, Vicente Fernández y Antonio Aguilar, "estrellas" que todavía logran atraer a numeroso público (casi siempre humilde), la iniciativa privada ya no tiene "estrellas" con qué sustentar su cine, y aun el manejo de las que en él quedan no le permite ganarse a la clase media. En cambio, el cine de autor auspiciado por el Estado no necesita, como se decía, del **star system**: en los carteles con que la empresa publicitaria estatal

Procinemex trata esforzadamente de emular ejemplos cubanos, por lo que a buen gusto se refiere, figuran modestamente, debajo de los títulos y con igual o menor importancia que la que la tipografía acuerda al director, actores tan serios, competentes, eficaces y ajenos a veleidades de "estrellas" como Ernesto Gómez Cruz, Marta Navarro, Diana Bracho, Salvador Sánchez, Leticia Perdigón, Delia Casanova, María Rojo, Leonor Llausás, Ernesto López Rojas, Sergio Jiménez, Enrique Lucero, etcétera.

Los resultados de la estatización pueden apreciarse a partir del examen del cine de autor de 1975, que, a diferencia del de 1976, ya ha podido ser visto. **Actas de Marusia**, del chileno exiliado Miguel Littin, y **Canoa**, de Felipe Cazals, obtienen buena acogida nacional e internacional, pero también llaman poderosamente la atención obras ambiciosas como **Foxtrot**, de Arturo Ripstein; **La pasión según Berenice**, de Jaime Humberto Hermosillo; **El apando**, de Cazals; **Chin chin el teporocho**, de Gabriel Retes; **Las fuerzas vivas**, de Luis Alcoriza, o **Longitud de guerra**, de Gonzalo Martínez. Seguramente quedará el de 1975 como el mejor año, hasta hoy, en la historia del cine nacional. A pesar de que los mecanismos de censura —y aun de autocensura— siguen imponiéndoles graves limitaciones (sobre todo en el abordamiento de temas políticos), los realizadores de las películas de 1975 demuestran que un cine estatizado no tiene por qué ser un cine burocratizado, en contra de la idea común, y aun manifiestan una resistencia al cultivo de los temas conmemorativos y apologéticos a que tiende la oficialización.

Sin embargo aun antes de que el fin del sexenio de Echeverría plantee una nueva y difícil situación, el cine mexicano de autor será objeto de ataques y de interpretaciones equívocas de su significado, y no sólo por parte de una iniciativa privada lógicamente resentida por lo sucedido. Por una parte, hay quienes no pueden renunciar a los tranquilizantes hábitos del pensamiento paternalista y sólo ven en lo ocurrido la obra meritoria de Rodolfo Echeverría, que no en balde es hermano del presidente. Por el contrario, una cierta izquierda tiende a minimizar la importancia del cambio en nombre de una suerte de inmediatez revolucionario y del consiguiente desdén que les merece cualquier cine que no responda a la ingente necesidad de hacer conciencia en las masas y de movilizarlas; ciertos extraños detentadores del materialismo dialéctico suelen dar fe de una muy idealista sed de pureza, de absoluto, suponiéndola exigencia popular.

En rigor, el equívoco es alentado por varios de los nuevos autores: agrupados en 1975 en un Frente Nacional de Cinematografistas, que incluirá también a actores y otros cinematografistas, se muestran empeñados en negar o disimular lo que puede verse como un pecado de origen, o sea, que el propio Frente nace con el



apoyo de una estatización que le es favorable en determinado momento por los motivos económicos y de prestigio ya apuntados; el "pecado", claro, es muy relativo, puesto que han sido los mismos autores quienes en buena medida han hecho posible con sus películas la estatización. Por otra parte, la importancia del cambio no puede ni debe quedar minimizada por el hecho de que el nuevo cine no se muestra mayormente aludido por las exigencias de renovación o revolución formal y narrativa planteadas por la crítica extranjera más avanzada (la influida por el pensamiento estructuralista, por ejemplo).

En esas condiciones comienza el sexenio del presidente López Portillo, y se produce una nueva situación. Por lo pronto, poco antes de dejar su puesto de director general de Cinematografía para sustituir a Rodolfo Echeverría en la dirección del Banco Nacional Cinematográfico, Hiram García Borja declara a **Excélsior** (30 de noviembre de 1976) que las preferencias por **Mezquital** de los miembros de Fipresci invitados a México no son muy procedentes, puesto que no se puede comparar a esa película con las obras de un cine industrial que, según él, "es un cine con menos amplitud para realizarse".

Eso ya era una llamada de atención y el anuncio velado de una nueva política que muy posiblemente equivaldría a un retroceso. La remoción casi total de los funcionarios estatales del cine, con las consiguientes sustituciones, y la supeditación del mecanismo estatal cinematográfico a un nuevo organismo, la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía, del que es nombrada titular Margarita López Portillo, hermana del presidente, van acompañados de varios hechos ominosos. Al mismo tiempo en que se llama a los representantes de la iniciativa privada para que vuelvan a "colaborar", se anuncia que el cine habrá de adecuarse a las normas de austeridad económica propuestas por el nuevo gobierno. Los sindicatos, por su parte, expresan su apoyo a lo que, según ellos, les permitirá volver a los tiempos en que la iniciativa privada no les pedía sino el sostenimiento de una rutina y no debían enfrentar las exigencias de un trabajo más eficiente por parte de los autores.

De ahí que parezca meta común del Estado, la iniciativa privada y los sindicatos el volver a la antigua cuota de producción, la de 70 películas anuales. Ninguna de ellas podrá ser filmada en más de cinco semanas, a lo sumo, ni rebasar un costo de seis millones de pesos, suma irrisoria (aun sin tener en cuenta la reciente devaluación monetaria) si de buen cine industrial se trata. Además una sospechosa campaña de prensa se ha abatido sobre el cine de autor acusándolo de explotar abusivamente "el sexo y la violencia", argumento que se revela pedestre e hipócrita a la luz de una

somera revisión de lo que era el cine nacional cuando estaba básicamente en manos de la iniciativa privada.

Por otra parte, aun los directores-autores han debido resignarse a emplear en los elencos de sus películas a actores que se sentían ignorados en su supuesta condición de "estrellas" (María Elena Marqués, Julio Alemán, Fanny Cano, etcétera). Finalmente, varias películas mexicanas de autor hechas en el sexenio pasado encuentran graves dificultades para ser estrenadas, algunas son agredidas por una censura descarada y las salas que antes debían proyectar cintas nacionales se complacen ahora en exhibir el más bajo cine comercial extranjero.

De cualquier manera, es muy probable que vuelva a ser la situación del mercado, independientemente de la benevolencia estatal, lo que aconseje a la iniciativa privada no invertir dinero en el cine: sin "estrellas" de gran fama, sin directores-ejecutantes dotados de un mínimo de imaginación y con una base de público cada vez más reducida, nada asegura la recuperación de sus inversiones. Si el Estado, por otra parte, más movido por consideraciones financieras que políticas o ideológicas (aunque éstas no sean desdeñables), retrocede en la promoción del cine de autor, cabe prever para el cine industrial mexicano una de sus frecuentes crisis, y quizá una crisis definitiva que lo deje en la triste situación del hoy casi inexistente cine argentino, y por causas parecidas.

Visto el asunto en una amplia perspectiva histórica, los cines latinoamericanos que sólo pudieron convertirse en industrias con la llegada de la época sonora, con las consiguientes posibilidades de interesar al público analfabeto o semianalfabeto de sus idiomas (por algo en México está prohibido el doblaje de películas extranjeras), han debido mantener una constante lucha contra la hegemonía **hollywoodense**. Esa lucha no la va a continuar, en las condiciones actuales, una burguesía que ha perdido las ventajas ya apuntadas, en la medida en que el apoyo del público, con menor poder adquisitivo, quedó muy disminuido por la concurrencia de la televisión y es muy difícil que la sostenga un cine de autor (un cine, por otra parte, que no ha tenido aún tiempo de madurar debidamente) sin el apoyo de un amplio desarrollo de la conciencia antiimperialista nacional e internacional. Eso, claro, rebasa la órbita cinematográfica y remite a los acuciosos gravísimos problemas políticos, económicos y sociales del continente.

En ese orden, resulta cuando menos alentador que el Festival de Cannes haya invitado a dos películas mexicanas de buen sentido social y político para que sean exhibidas en su Semana de la Crítica Internacional: la ya mencionada **Mezquiteal** y **Caminando pasos caminando**, obra independiente de Federico Weigantshofer. Ese hecho sin precedentes equivale a un reconocimiento de los avances del cine mexicano, los cuales, en la actualidad, corren el peligro de ser anulados.