

La Ley Federal de Cinematografía de 1949: la consolidación de un paradigma censor

En este trabajo se aborda la Ley Federal de Cinematografía de 1949 y su Reglamento de 1951 desde el ángulo de la censura. El estudio señala la forma en que el Estado mexicano llevó a cabo, hasta finales de la década de los cincuenta, la prohibición de ciertos temas expuestos en el cine. En principio, la Ley divide sus artículos en tres apartados: el perfeccionamiento artístico, el adelanto económico y el resguardo de la moral: todos ellos constatando la importancia que el séptimo arte había ganado para esos años.

Por su parte, el Reglamento revela un interés gubernamental por controlar temas enfrentados a la religión y a las buenas costumbres, sin embargo, al conocer algunas películas prohibidas, se demuestra que en la práctica las únicas cintas agredidas por la censura fueron aquellas que dirigieron un ataque contra el Estado mexicano: acción que obedece por completo al devenir de los códigos prohibitorios que los precedieron.

Así, la motivación para realizar un análisis de los documentos ya mencionados surge de la importancia que constituyeron: viniendo a trazar un antes y un después en el ambiente fílmico por tratarse de la primera ley que atañe al cine nacional y delineando las reglas de los diferentes ámbitos a los que estaría sujeto.

La censura cinematográfica en México

La llegada del cine a México tuvo lugar en 1896, sólo un año después de que los hermanos *Lumière* proyectaran por vez primera en Francia su famosa *Salida de los obreros de la fábrica*

Lumière. Tras la consolidación de una élite porfiriana que veía en la diversión un indicador de progreso, “los enviados de los *Lumière*, Ferdinand Von Vernard y Gabriel Veyre, llegaron a México a principios de agosto de ese año y organizaron para un grupo de los afrancesados científicos una exhibición en el entresuelo de la droguería Plateros, días después se exhibió para el público en general”.ⁱ

El espectáculo resultó tan fascinante que los europeos se trasladaron a Guadalajara. Las proyecciones de películas se popularizaron a tal grado en México que inmediatamente comenzaron a abrirse salones de cine, algunos de ellos meramente teatros o galerones adaptados a las necesidades del séptimo arte:

En Mayo, unos empresarios efectuaron otras funciones en el teatro Degollado de Guadalajara con cuadros nada edificantes e impropios de ser exhibidos en la forma en que se hizo. La prensa y el clero reaccionaron con tanta violencia que los ayuntamientos negaron el permiso para que funcionaran cinematógrafos en los teatros municipales.ⁱⁱ

Por ello, en sus inicios, las opiniones negativas que despertó el cine en México están más orientadas hacia la inseguridad e indecencia propias del lugar (lo reducido de los salones provocaba que mujeres y hombres estuvieran muy cerca), que a la inmoralidad emanada de los filmes. De hecho, pareciera que en estas fechas el pasatiempo representó para la sociedad un medio de entretenimiento benéfico. Así, en 1899, se observaba que

De poco tiempo a esta parte, un año acaso, se ha despertado en la capital gran amor al arte, es decir, a los espectáculos... Se ha notado que desde que existen esos centros de diversiones –cines y teatro–, la criminalidad ha disminuido, lo cual prueba que ejerce una benéfica influencia en el pueblo, de donde se deduce que tales espectáculos favorecen a la moralidad.ⁱⁱⁱ

Sin embargo esto no imposibilitó que surgieran organismos encargados de examinar los filmes. La primera actitud censora se localiza en el régimen de Victoriano Huerta (1913-1914), el cual en junio y agosto del 1913, respectivamente, proclamó el Reglamento de

cinematógrafos y su consecuente Decreto de Adiciones al Reglamento. En ellos se trataban temas como las normas de protección civil y los contenidos de vigilancia previa, y asimismo se advertía de las posibles suspensiones si se ultrajaba la autoridad, la moral o el orden.

Durante la presidencia de Álvaro Obregón (1920-1924) se vio reforzada una oficina, ya en funcionamiento desde 1916, destinada a la atención de los asuntos confidenciales; ésta es el antecedente inmediato de los organismos institucionales de inteligencia al servicio del Estado mexicano, y desde ella, llamada más tarde Departamento Confidencial (DC), “que con diferentes nombres, atribuciones y alcances operó hasta 1985, se dio seguimiento a la producción y distribución de material literario, musical y fílmico”.^{iv}

De esta forma, el DC, dirigido por Jesús H. Abitía, absorbió al Gabinete de Censura Cinematográfico, cargo que ejerció “de manera ejemplar, pues no obstante que el Departamento de Revisión de Películas, dependiente del ayuntamiento de la ciudad de México, con frecuencia permitió las exhibiciones, los agentes de DC, mucho más preparados y especializados en el control social y político, aconsejaban lo contrario”.^v

En uno de los tantos casos, el DC había encontrado “que hace días llegó a esta ciudad –de México– una cinta con el nombre *La bahía de la Muerte* –mejor conocida como el *Acorazado Potemkin* (Dir. Sergei Eisenstein, 1927)- la cual se exhibía en el Cine Imperial y la cual es verdaderamente bolchevique”.^{vi} Este hecho serviría como antecedente a la detención de Eisenstein en 1930.^{vii}



Fuerte escena del *Acorazado Potemkin* (Dir. Sergei Eisenstein, 1927) con Beatrice Vitoldi en primer plano

Otras dos relaciones acontecidas en los gobiernos de Obregón y Calles permiten brindar un panorama del camino que ha seguido la censura en México. En la primera, el director del Departamento Confidencial, Jesús H. Abitía, sugería la prohibición de una película norteamericana titulada *Furia desencadenada* (datos desconocidos), ya que los rancheros mexicanos eran representados como “individuos carentes de toda moral, asesinos, cobardes, ladrones, estupradores y capaces de hacer todo el mal imaginable”.^{viii}

Afirmaba que “la forma capciosa de denigrar a nuestro país -debido a que sólo se menciona que el territorio donde acontece la acción está situado al sur de E.U.A- es característica de algunas compañías de los Estados Unidos para evitar que nuestras leyes les prohíban la exhibición de sus producciones”.^{ix}

El otro caso se trata de una denuncia dirigida a la Segob:

Me permito poner en conocimiento de usted que en los almacenes CINEADUANA-México –en el DF- existe una película enviada por la Sunset Production, de Hollywood, a la disposición de un comerciante de aquí y como dicha película la he considerado denigrante para nuestro país, suplico a usted que [...] se proceda a su destrucción. Dicha película se llama Álamo (Davy Crockett at the fall of the Alamo, Dir. Robert N. Bradbury, 1927) y consta de seis rollos.^x

La cinta fue destruida tiempo después de la petición. Según el encargado de seguirle los pasos a la obra, el ultraje a la nación radicaba en el trato dado al ejército mexicano, el cual era casi arrasado por un número mucho menor de estadounidenses en una batalla acontecida en el Álamo, Texas, en 1836.

Estos ejemplos, junto a los lineamientos de los reglamentos que antecedieron a la Ley de 1949, permiten localizar una posición característica de los gobiernos postrevolucionarios: la conformación de una identidad basada en el nacionalismo. Por ello, resultaba insoportable que el ejército, institución elemental en el reconocimiento como mexicano, fuese ridiculizado y sobajado. Además, también se localiza el afán por controlar los contenidos de acuerdo a una tendencia política. Así, como en ambos casos, nos encontramos con que la mayoría de las prohibiciones obedecen a los lineamientos de la censura por motivos políticos.



Fotograma de *Davy Crockett at the Fall of the Alamo* (Dir. Robert N. Bradbury, 1927)

Además de la reprobación que atacó a los filmes “comunistas”, en el periodo de Calles, por motivo de la Guerra Cristera, se siguieron estrechamente las obras de contenido religioso, procurando que, además de la prohibición de éstas en el territorio nacional, no se propagaran en el extranjero; para ello solicitaban a la Oficina de Correos, que contaba con un Servicio de Censura Postal, informar al DC sobre los paquetes que considerara sospechosos. Por ejemplo, que

Eduardo Jara, propietario del *Cristo de Oro*, producción nacional, tiene celebrado contrato de exclusiva con el Sr. Rodríguez, gerente de la California Film S.A. El Sr. Rodríguez tuvo en su poder el negativo de la película desde 1927, Se tienen sospechas de que ese señor haya sacado copias de la película para mandarlas al extranjero. Las remisiones fueron hechas por correo.^{xi}

Esto provocó darse a la tarea de “de revisar ¡setenta mil! envíos; luego de la infructuosa búsqueda los documentos ofrecen una lista de títulos de películas, así como las fechas de depósito, remitente, destinatario y destino”.^{xii}

Para finalizar, en 1941 se sustituyó el término censura por autorización en el Reglamento de Supervisión Cinematográfica. Conjuntamente, se reforma el artículo 3ro y establece la clasificación del cine en cuatro categorías: *a)* para niños, adolescentes y adultos; *b)* para adolescentes y adultos; *c)* para adultos, y *d)* para adultos con exhibiciones especialmente autorizadas.^{xiii}

Como se puede observar, el reglamento atravesó distintas etapas que respondieron a los intereses del Estado, abriendo punta para la Ley de la Industria Cinematográfica de 1949. En esta última se desarrollan las nociones ataque a la vida privada, a la moral y a la paz pública (artículos 70-73), mismas que estarán muy vigentes al momento de aplicar la censura a la producción fílmica hasta la década de los 80s. Aun así, no se debe perder de vista la peculiaridad con que este instrumento de manipulación se originó y desarrolló en nuestro país, brindando una fotografía esclarecedora del utilitarismo político.

La Ley

1949 fue un año clave para la producción fílmica en México: 108 películas, veintisiete obras más que el año anterior, vieron la luz del proyector en los diferentes cines del país. Una cifra que pudo llegar a enorgullecer por su notoriedad fue, sin embargo, decepcionante para más de uno, ya que la cantidad había incrementado en menoscabo de la originalidad temática. Dicho modo de producción puede verse materializado en trabajos de directores como Julio Bracho, quien “de manera paralela al deterioro de la industria fílmica mexicana (...) había ido de más a menos (...) luego de la realización de una buena cantidad de obras *alimenticias*”.^{xiv}

La raíz del problema se encontraba ligada a la aplicación de las nuevas estrategias de ahorro en costos y tiempo impuestas por los esquemas de producción, distribución y exhibición, lo que viene a corroborar que el cine no deja de formar parte de una industria determinada por elementos de mercado, “sujeta a planteamientos financieros y a la organización de una gestión empresarial. A pesar de su carácter artesanal en los primeros tiempos, el cine nace en un marco estrictamente industrial”.^{xv}

Esta modalidad surgió tras la creciente demanda de filmes y, en cierta medida, del despegue de nuevas empresas, lo que propició que las grandes casas productoras se dieran a la tarea de promover obras rápidas y de presupuestos modestos, dejando atrás las inversiones significativas que posiblemente no serían recuperadas.^{xvi}

Tras los diferentes problemas suscitados, en los cuales se entrecruzaban también las disputas de sectores y grupos de la industria (productores, sindicatos, exhibidores, distribuidores, actores, etc.,) que buscaban obtener mayores beneficios y una intervención más enérgica, la promulgación de una ley que renovara las ordenanzas era muy esperada. Así, por ejemplo,

muchos productores suponían que ella sería el amparo oficial para protegerse contra los intereses del monopolio de exhibición, y otros tantos aspiraban a que ésta fuera una garantía para neutralizar una censura desmesurada. Por su parte, los pequeños productores independientes pretendían que la ley los pudiera favorecer para obtener, por fin, succulentos bocados del Banco Nacional Cinematográfico, convertido en guarida de los más poderosos.^{xvii}

En palabras menos, se esperaba que la Ley lograra añadir un orden justo a los mecanismos, desde la producción de las películas hasta la exhibición de las mismas, consolidando una industria fuerte y estable.

Por su parte, el Estado, percatándose de la importancia cada vez mayor de la cinematografía como “vehículo de cultura y como fuente de trabajo, fue llevado a la convicción

gubernamental de ser él quien dedique especial atención al fomento y desarrollo de aquella en beneficio de todos los mexicanos”.^{xviii}

La Ley fue publicada en el Diario Oficial de la Federación el 31 de diciembre de 1949, entrando en vigor al día siguiente. Un año antes se había creado la Comisión Nacional de Cinematografía, organismo con miras a solucionar los problemas que circundaban al cine mexicano, sin embargo, debido al auge de la industria, se requería “la estructuración de otro organismo con mayores facultades”.^{xix}

Así, a mediados del siglo XX, el ambiente fílmico la vio venir entre abucheos y aplausos. Ésta representa la inclusión de un código altamente descriptivo y dividido entre el apoyo a la industria nacional y el acortamiento de la libertad creativa. Por ello, en su artículo primero, ordena a la Secretaría de Gobernación, por conducto de la Dirección General de Cinematografía, el estudio y resolución de los problemas relativos al séptimo arte, “velando por su elevación moral y artística y su desarrollo económico”.^{xx}

De esta forma quedan estipulados los tres apartados en que versarán los trece artículos que la componen: el perfeccionamiento artístico, el adelanto económico y el resguardo de la moral (término que en el documento se encuentra íntimamente enlazado a religión y conducta ciudadana). Sobre la primera parte, la ley propone incentivar la producción fílmica “de alta calidad e interés nacional, mediante aportaciones en efectivo y la celebración de concursos”.^{xxi} Además, plantea la estimulación por medio de recompensas a los inventores o innovadores en cualquiera de los segmentos cinematográficos.

Aunado a esto se distingue la intención de propiciar el despegue económico del cine; por ello, la ejecución de propaganda justa y adecuada, que tenía como finalidad promocionar al cine mexicano en el país y el extranjero, es de suma importancia en el documento.

El deseo se materializó cuando el Banco Cinematográfico, institución destinada a la inversión en el ambiente fílmico dependiente de la SeGob, fue reforzado por sumas cada vez más cuantiosas. Dicha institución fue constituida por escritura pública el 23 de diciembre de 1941, y como se ve a continuación, las obras producidas por ella aumentaron con los años.

AÑO	1942	1943	1944	1945	1946	1947	1948	1949
NÚM. DE PELÍCULAS	49	67	78	79	74	54	81	109
PRODUCIDAS POR EL								
BANCO C. NACIONAL								

“Banco Nacional Cinematográfico”, *Enciclopedia cinematográfica mexicana*, 1987-1955, 1956, AHEJ, colección Emilio García Riera.

Es importante notar que la Ley Cinematográfica vislumbró el interés del Estado mexicano por financiar la producción de películas nacionales de calidad, así como su interés en el ascenso económico que podría ocasionar. Sin embargo, conociendo el tercer apartado, se entrevé que estas medidas tuvieron una intención alterna: moderar las temáticas a partir de incentivos económicos y artísticos.

Sobre el papel de la SeGob como propiciadora de la elevación moral, la Ley planteaba que cualquier película que llegara a exhibirse en el país debía contar con una autorización previamente concedida; esta permisión se aceptaba siempre que el espíritu y contenido de las

películas en figuras y palabras no infringiera el artículo 6º y demás disposiciones de la Constitución General de la República.

Asimismo, la Ley revela no sólo su pretensión por controlar los contenidos de los filmes proyectados en México, sino un recelo sobre la imagen que la producción nacional podría causar en el extranjero; acerca de esto, se expone que sólo podrán exportarse las películas que cuenten, también, con una autorización.

Además, no se debe perder de vista que muchas películas que podrían causar problemas de censura, postulando temas controversiales o enfrentados a las “buenas costumbres”, ni siquiera eran consideradas por las casas productoras a menos que se les aplicaran ciertas “correcciones”. Como ejemplo de lo antes mencionado se puede citar el caso de *La mancha de sangre* (Dir. Adolfo Best-Maugard, 1937), que tras su estreno debió ser “mutilada” para volver a exhibición.

De esta manera es como se puede intuir el doble papel que jugaron los incentivos monetarios y demás diplomas: fungir, por un lado, como galardón a aquellos que procuraban un cine de *calidad*, traducido como partidario del Estado, y, por otro, como anzuelo para los cineastas cuya obra se enfrentaba a las normas gubernamentales y que difícilmente contarían con su apoyo.

Esta ambición por coartar los discursos subversivos plasmados en el séptimo arte responde por completo a su evolución en el país. Y es que, desde la década de los cuarenta, su monumentalidad y aceptación lo habían convertido en un medio de comunicación de gran importancia, transformándose, durante la primera mitad del siglo XX, en el espectáculo visual de masas más significativo. Un debate acontecido meses antes de la promulgación de

la Ley señala que el interés “público y nacional debe predominar cuando se trata de legislar respecto de una industria, que, como el cine, tiene un alto valor cultural y didáctico para el pueblo”.^{xxii}

No es gratuito que en 1936 el presidente Cárdenas pidiera a la actriz y directora Elena Sánchez Valenzuela realizar una serie de films con ambiciones propagandísticas titulado *Las Brigadas cinematográficas*. Estos documentales, en los cuales se promocionaban los diferentes estados de la república, tenían como fin incentivar el comercio y, punto de suma importancia, exponer el éxito de las iniciativas cardenistas.^{xxiii}

El extremo de lo antes mencionado se sitúa en la consideración de utilizar al cine como propagador de ideas cercanas al régimen; al respecto, se establecía “la cooperación con la Secretaría de Educación Pública para incrementar el empleo del cinematógrafo como medio de instrucción escolar y difusión cultural extraescolar”.^{xxiv} Un artículo que data de 1948, tercer año de la presidencia de Miguel Alemán, señala la modalidad con que se llevaba a cabo una actividad muy parecida a la planteada por la Ley:

El convoy de treinta y tres vagones –llamado aquí Carro Cinematógrafo- que durante dos años recorrerá más de doce mil kilómetros en toda la República, tendrá por tanto, además del objetivo esencial de mostrar al público los adelantos alcanzados por la industria mexicana, la mira de educar al pueblo a través de conferencias, de explicaciones objetivas y de películas documentales.^{xxv}

Por todo esto, y en relación con los objetivos expresos en la Ley Federal de Cinematografía de 1949, se puede explicar que

el cine es un producto que sale al mercado en busca de beneficios. Es decir, se basa en la ley de que después de una inversión (la producción de películas) se ha de obtener una rentabilidad en su comercialización. Pero también podemos observar que muchos gobiernos o instituciones públicas dedican importantes recursos financieros o fiscales a mantener las cinematografías nacionales como seña de identidad, incluso cuando se trata de productos de escaso rendimiento económico. Esta sensibilidad hacia el papel de los medios audiovisuales como constructores de

una identidad cultural nacional se observa claramente en Europa y en algunos países del tercer mundo.^{xxvi}

Hasta aquí, lo más significativo es darse cuenta que la Ley comienza a interesarse en asuntos que involucran a la moral y la religión, a diferencia de los códigos de censura que la precedieron, los cuales sólo se preocupaban por deliberes políticos: acallar las críticas dirigidas hacia el nuevo Estado mexicano (con Obregón) o detener el avance del comunismo (con Calles), etc.

El Reglamento

En lo referente al Reglamento de la Ley Federal de Cinematografía de 1949, éste fue publicado en el Diario Oficial de la Federación el lunes seis de agosto de 1951. Dicho escrito despliega las adhesiones dirigidas a la Ley: modo de empleo, restricciones y especificaciones generales. Para el estudio que interesa, el presente se enfocará en el capítulo undécimo, mismo que versa sobre la supervisión cinematográfica.

El documento, de nueva cuenta, detalla que ninguna película producida en México o el extranjero podrá ser exhibida públicamente en el territorio sin antes contar con la autorización de la Secretaría de Gobernación por conducto de la Dirección General de Cinematografía.^{xxvii}

El procedimiento para adquirir dicha permisión era el siguiente:

- 1- Elaborar una solicitud de autorización con los datos más relevantes de la obra: título, número de rollos, nombre del productor, distribuidor y director; autor del argumento, principales actores, etc. El documento debía ser presentado, por lo menos, ocho días antes de la fecha fijada para la exhibición.
- 2- Someter a examen y supervisión de la Dirección una copia íntegra del filme.

- 3- Presentar otra solicitud de autorización para los avances (*trailers*) y la publicidad.
- 4- Realizar la proyección de las copias ante el personal que designe la dependencia, quien deberá elaborar un dictamen del resultado de la misma.
- 5- Someter al juicio del director general, quien decidirá si se concede o no la autorización; dicha permisión “se otorgará siempre que el espíritu y contenido de la película en figuras y palabras no infrinja los límites de la Constitución Política de la República”.^{xxviii}

Asimismo, idéntico procedimiento regía la exportación de películas nacionales al extranjero. La razón de este afán por controlar la exportación de ciertos filmes se obtiene de otro documento oficial. Según éste, el cine es un instrumento eficaz de difusión mundial de las ideas y problemas que presiden nuestros movimientos sociales, artísticos y culturales; además, el mismo señala que la autorización también servía para impedir que el cine nacional “presente morbosos o estériles aspectos negativos en vez de reflejar nuestras realidades con sentido constructivo”.^{xxix} Aquí es oportuno darse cuenta del esfuerzo gubernamental por dotar a la producción fílmica de una imagen nacional y positiva.

Según el Reglamento, se considerará que hay violación a los artículos 6º y 7º de la Constitución en caso de haber una falta al respeto de la vida privada, cuando se ataque a la moral, cuando exista provocación o apología de algún delito y en caso de perturbar el orden o la paz pública.

Del primer asunto, explica el artículo 70, se tomará por ataque a la vida privada todo aquello que “exponga a una persona al odio, desprecio o ridículo, o pueda causarle demérito en su reputación o intereses”,^{xxx} así como atacar la memoria de los difuntos con el fin de causar un agravio al honor de sus descendientes. Entre las formas que podían ocasionar el rechazo de

la autorización también se encuentra el difundir o hacer referencia a algún asunto civil o penal de manera descompuesta, con el objetivo de causar daños a terceros.

El artículo 71, el cual versa sobre lo determinado inapropiado moralmente, resume adecuadamente en su primer versículo qué se supondrá una falta: “cuando se ofenda al pudor, a la decencia o a las buenas costumbres, o se excite a la prostitución o a la práctica de actos licenciosos o impúdicos, teniéndose como tales todos aquellos que, en el concepto público, están calificados como contrarios al pudor”.^{xxxii}

En lo concerniente a *las causas de provocación o apología de los delitos o vicios*, el artículo 72 señala que se tomará como agresión aquello que excite a la anarquía, al robo, al asesinato o a la destrucción de los inmuebles; también cuando se muestre la manera de realizar un delito o practicar los vicios, “siempre y cuando el que practique los vicios o cometa los delitos no sea castigado”.^{xxxiii}

Sobre las consideraciones de *ataques al orden y la paz pública*, artículo 73, se menciona que se tomará por ello al desprestigio, ridiculización o ímpetu de destrucción de las instituciones fundamentales del país, al desprestigio de la nación mexicana y las naciones amigas, y, por último, cuando sean manifestados informes prohibidos por la ley con causa de interés público.^{xxxiii}

Tras la exposición de los apartados en que se ha osado dividir el capítulo undécimo del Reglamento, se puede llegar al no tan sorprendente hallazgo de su cercanía con el código Hays, nacido en E.U.A. Entre las prohibiciones donde se halla una notable influencia, sólo por mencionar algunas, está el impedimento de ofender el pudor, la decencia y las buenas

costumbres; además, es considerable la repulsa que recae sobre la prostitución cuando ambos documentos definen a la excitación de la práctica como un golpe a la moral.



Lupita Tovar como *Santa* (Dr. Antonio Moreno 1931)

Esta notable proximidad pasa por lógica tras conocer la transnacionalización que rodeó desde épocas tempranas a la producción mexicana, motivada por los personajes que aprendieron a “hacer cine” en el país vecino. Como ejemplo se puede citar el caso de *Santa* (Dr. Antonio Moreno 1931): “el director Antonio Moreno había sido actor en E.U, tanto como la actriz Lupita Tovar y el actor Ernesto Guillén, y el cinefotógrafo Alex Phlillips había trabajado en muchas películas en Hollywood”.^{xxxiv} Otros nombres que resuenan por su formación estadounidense y su consecuente transformación en piezas clave para el cine mexicano de los cuarenta y cincuenta son Emilio Fernández, Alejandro Galindo, Chano Urueta, Raúl de Anda, etc. Por ello, la posibilidad de que entre las influencias artísticas se encontraran otras de un orden cultural más amplio es casi segura.

Pero más que hallar una simple homonimia, la importancia de este comparativo surge de un hallazgo en particular: la aproximación de los códigos mexicanos con elementos cada vez

más cercanos a la reprobación moral o religiosa. Por ello, además de seguir con una preocupación meramente política, impidiendo, por citar algo, “el desprestigio de la nación mexicana y los países amigos” o “la manifestación de informes prohibidos por la ley con causa de interés público” (artículo 73, “ataques al orden y la paz pública”), se impiden otras manifestaciones pertenecientes a un nivel más extenso. Cuando el Reglamento señala que el desprestigio, ridiculización o ímpetu de destrucción de las “instituciones fundamentales del país” (matrimonio, Iglesia, Estado, etc.) será tomado como motivo de prohibición, se fundamenta lo antes mencionado.

Esto puede constatarse recordando el plan de nación de *los gobiernos de la unidad nacional y el desarrollo estabilizador (1950-1970)*^{xxxv}: la creación de una república capitalista, católica y de ideas tradicionales. Así, al obligarse el respeto a dichas instituciones se está llevando a cabo una censura que ataca a los tres niveles mencionados anteriormente.

Una carta enviada por el papa Pio XII a la industria del cine, incluida la mexicana, en la cual se especifica cómo debe ser una película religiosa y moralmente correcta, permite conocer la contigüidad entre lo que Iglesia y Estado suponían una cinta ejemplar. El mensaje fue enviado desde el Vaticano con el propósito de hacer recapacitar a los directores, guionistas y productores sobre “la fuerza íntima de los films, teniendo en cuenta su amplio influjo en las filas del pueblo y aún en la conducta moral”^{xxxvi}, con el fin de que esta actividad “vaya dirigida al perfeccionamiento del hombre y a la gloria de Dios”^{xxxvii}. Las consideraciones elementales que debía tener un director sobre la conformación del filme ideal eran las siguientes:

- 1- Debe llenar las expectativas y “ofrecer una satisfacción [...] no de las falsas e irracionales (las indignas y amorales están aquí fuera de cuestión)”^{xxxviii}

- 2- Debe intentar acomodarse en forma ideal a la situación, pero evitando la vulgaridad o las indignas sensaciones.
- 3- Tiene la misión de poner al cinematógrafo al servicio del hombre y ayudarlo a mantener y actuar en la senda de la rectitud y el bien.

Fácilmente nos damos cuenta que los principios del Reglamento lograrían ser sustituidos, por su similitud, por los expuestos en la Carta, ya que ambos concluyen, respecto al sentido moral y religioso, no sobajar las buenas costumbres ni exponer a las persona al odio. Tras esto no se puede negar la preocupación del Reglamento por controlar otro tipo de asuntos ajenos a la censura política (tan es así que documentos oficiales y religiosos demuestran una relación estrecha). Sin embargo, hay que atreverse a cuestionar las letras sobre el papel.

¿Permisibilidad o indolencia?

El estreno de *Esposas infieles* (Dir. José Díaz Morales, 1954) fue polémico. Por una parte estaba su trama: el adulterio femenino. La película narra la historia de cuatro mujeres que engañan a sus maridos: Esperanza traiciona a su esposo con un gigoló; Rosa, mujer de Rómulo, comienza a ceder a los galanteos de un pianista; Mónica atrapa a su esposo engañándola y en venganza se entrega al pintor Emilio, y, por su parte, Catalina, cuyo marido es bracero, sostiene relaciones sexuales con un rico empresario. Por otro lado, se muestra por primera vez en el cine mexicano un desnudo femenino. El desnudo parcial corrió a cargo de la actriz Kitty de Hoyos, quien por esos años contaba con sólo catorce años. Todo sucedió en una película estrenada no en los años setenta u ochenta, sino en 1954: apenas tres años después de que el Reglamento entrara en vigor.



Poster comercial, *Esposas Infieles*

Sólo queda preguntarse: ¿dónde quedaron las sanciones de los códigos al postular que todo filme que “ofenda al pudor, a la decencia o a las buenas costumbres” se censuraría, o “todo aquel que excite a la prostitución y a la práctica de actos licenciosos e impúdicos”^{xxxix}?

En 1955 se tropieza con otro acto de relajamiento de la censura por motivos morales: el filme *La Fuerza del Deseo* (Dir. Miguel M. Delgado, 1955) es estrenado en la capital del país; en él se narra la historia de Silvia, una modelo de desnudos que trabaja en un taller de pintura; la protagonista tiene una relación con Ricardo, un humilde estudiante que la quiere verdaderamente, sin embargo, ésta lo abandona para tener una vida llena de lujos con Arturo, un profesor adinerado. El desenlace es el tropos de la época: la mujer comprende que el dinero no lo es todo, prefiriendo una vida miserable pero llena de amor; sin embargo, cuando decide regresar ya es demasiado tarde para enmendar los errores del pasado. El dramatismo se ve reforzado con una enfermedad inesperada e irremediable, provocando que muera

desamparada y sola. No obstante, el elemento más transgresor en la película es el desnudo de cuerpo completo de la actriz Ana Luisa Peluffo, mismo que fue ampliamente criticado, pero no inhibido.



Poster comercial, *La Fuerza del Deseo*

Entonces, ¿cómo logra explicarse esta contradicción entre lo escrito y lo hecho?, ¿acaso la censura se relajó poco después de la entrada en vigor de la Ley y el Reglamento? o, lo más interesante, ¿se le dio preeminencia a un tipo de prohibición mientras otros contenidos pasaron por un filtro mucho más permisible? Estas preguntas logran responderse conociendo un par de cintas censuradas antes y después de la Ley.

Las Abandonadas y *Los Olvidados*: filmes incómodos

Las Abandonadas (Dir. Emilio Fernández, 1944) fue un proyecto fílmico accidentado desde sus inicios. En principio, la confianza un tanto excesiva por parte de Films Mundiales hacia el director ocasionó que éste obtuviera un control casi absoluto sobre el guion, provocando una incertidumbre en el resultado. Según el coguionista de la obra, Mauricio Magdaleno, *El Indio* “reunió los recuerdos de una partida de películas que había visto en los Estados Unidos. Tomó un poco de cada una de ellas. Decía: *Yo vi esto y lo podemos aprovechar*”.^{xi}

La obra muestra la historia de Margarita, una mujer que, tras el abandono de su esposo, se ve obligada a ejercer la prostitución para mantener a su hijo. Tiempo después parece que la vida le sonrío cuando conoce al general Juan Gómez (Pedro Armendáriz), hombre decidido que la “saca de trabajar” de aquel temeroso prostíbulo. Sin embargo, la protagonista, interpretada por Dolores del Río, vivirá un desengaño cuando descubra que Gómez es un impostor, miembro de la famosa banda del automóvil gris.^{xii}

No obstante, las dificultades aumentaron considerablemente tras finalizar la película. En noviembre de 1944, cuando el filme estaba listo para su estreno, ocurrió el impedimento de su exhibición; lo anterior tuvo lugar tras la negativa del director en agregar un subtítulo aclarando que lo mostrado en la cinta había sucedido en el tumultuoso año de 1914. Al ignorar la sugerencia, según Felipe Gregorio Castillo, entonces jefe del Departamento de Censura Cinematográfica, se condujo a que “altos jefes de la Secretaría de la Defensa Nacional pudieran ver la película y [...] negaron su exhibición [...]; porque consideraron que lesiona el prestigio de las instituciones armadas”.^{xiii} Una revista de la época, percatándose de esto, sostenía que “la Secretaría de Gobernación ha obrado sin parcialidad, y solamente atendiendo a la petición que la Secretaría de la Defensa Nacional le formuló, según su punto de vista”.^{xiiii}



Pedro Armendáriz y Dolores del Río como el general Gómez y Margarita, respectivamente, en *Las Abandonadas* (Dir. Emilio Fernández, 1944)

La “provocación” del filme al mostrar un delincuente pretendiendo ser un general fue, en sí, el detonante del *enlatamiento* por más de un año. La recomendación de especificar que la trama se desarrollaba en el año de 1914 pudo salvar a la obra de la censura, ya que era una forma de insinuar que sujetos que encarnaban una doble identidad (guardián-ladrón) no eran cosa habitual en fechas cercanas: era una manera de salvaguardar el prestigio de una institución fundamental en el reconocimiento como mexicano. Al final, y como sucede con la mayoría de los casos en que una cinta es censurada, tras su estreno “la censura le hizo gratis a *Las Abandonadas* una de las mejores campañas de publicidad que se hayan organizado en nuestra industria (...) La película repletará el cine Chapultepec por varias semanas”.^{xliv}

Aunque durante los años cincuenta la mayoría de las veces se retrató un México que, distorsionado, revelaba una imagen de evolución y progreso irrefrenables, hubo películas que presentaron el lado perjudicial de las decisiones del Estado mexicano. Una de ellas fue *Los Olvidados* (Luis Buñuel, 1950), cinta que, a pesar de mostrar un final alternativo más “esperanzador”^{xliv} que el original (no exhibido en su momento), una vez en cartelera fue blanco de reprobaciones.

Algunas acusaron al director de denigrar a los niños y jóvenes mexicanos pobres, mientras otras, como la del entonces embajador de México en Francia, Jaime Torres Bodet, sostenían que la película deshonraba al país. El público fue testigo de estas descalificaciones hacia la obra, como lo recuerda un testigo y espectador: “La cinta fue mal recibida en sus días de estreno, muchos pidieron la cabeza del cineasta”^{xlvi} (entre ellos Emilio *El Indio* Fernández, según una anécdota). Tras esto, el filme fue sacado de cartelera tres días después de su estreno.^{xlvii}

La base jurídica que la Ley Cinematográfica de 1949 encontró para frenar la exhibición de la obra, fue la consideración de no permitir la exposición de filmes “cuando se ataque o falte el respeto a la vida privada, considerando ésta cuando se exponga al odio, desprecio o ridículo a una persona; cuando se ataque a la moral, entendiéndose ésta como la ofensa al pudor, a la decencia o a las buenas costumbres”.^{xlviii} Sin embargo, resulta un poco extraño que tanto el guion como la película, al momento de revisarse, fueron aprobados sin inconveniente alguno.

Lo cierto es que dichas acusaciones (exponer a un individuo al odio y faltar a la moral) pueden ser situadas claramente en el filme. Lo inicial se localiza en la imagen que se hace de las clases bajas: sectores abandonados, sí, pero carentes de toda misericordia y escrúpulos, que abusan de los más indefensos. Por otra parte, las

recriminaciones de inmoralidad recaerían sobre la relación sexual sostenida entre la madre de Pedro y el Jaibo, o, aún más escandalosa, en la atracción sexual que siente Don Carmelo, el ciego, hacía la niña Meche.



Fotograma de una de las escenas más polémicas en *Los Olvidados* (Dir. Luis Buñuel, 1950)

Sin embargo, el verdadero móvil hacia la censura podría estar relacionado con cuestiones de legitimación política. Para fundamentar mejor esta aclaración es necesario conocer a fondo la denuncia de exclusión social que hace la película de Buñuel.

Es notorio que el filme, desde el *incipit*, marca una diferencia entre la urbe cosmopolita (representada por los monumentos y edificios) y las zonas marginales: “Estamos confrontados con unos grupos de gente excluida, no sólo con los niños delincuentes -Jaibo, Pedrito, etc.- sino también con sus familias encerradas en unos *ghetos* de miseria”^{xlix}.

Además, la obra señala que esa misma exclusión se extiende hacia la gente del campo: “Los grupos marginales de la capital proceden manifiestamente del campo, mismos que conservan

modos de vida, acento y mentalidades, y que se nos presentan como unos campesinos desarraigados -Ojitos-, probablemente excluidos de una reforma agraria que el personal político de la época hace definitivamente fracasar”.¹

De esta manera, en el primer caso, los principios post-revolucionarios del adelanto económico y el desarrollo industrial quedan hechos añicos, demostrando que el progreso es cosa de unos cuantos, y, en segundo lugar, el cuestionamiento hacia la idea del “México integrado” como secuela de la Revolución es inherente ante semejantes muestras del infortunio rural. Con este discurso era de esperarse que el gobierno posara su ojo escrutador sobre *Los Olvidados*, sacando de circulación un testimonio de la ineficacia revolucionaria, movimiento del cual el PRI, representado por el presidente Miguel Alemán, se hacía llamar producto.

Lo que más importa distinguir en estos viacrucis fílmicos de antes y después de la Ley es la violación constitucional que representó prohibir dos obras ya autorizadas, para atestiguar que las cintas continuaron sin gozar de una protección certera hacia 1949.

Así, cabe dar respuesta a los cuestionamientos: no hubo una disminución en la censura a partir de la publicación de la Ley y su Reglamento, sólo que el acto escrutador siguió volcándose casi por completo sobre temáticas que cuestionaban, conscientemente o no, paradigmas de la política mexicana, dejando florecer con reservas las temáticas “inmorales” o “irreligiosas”.

Concluyendo, es revelador que la Ley Federal de Cinematografía, no en la letra, sino en su aplicación, obedeció a una línea de patrones históricamente fundamentados en el pasado prohibitivo de México (comenzando por el origen mismo de la censura: defender

íntegramente la noción del mexicano post-revolucionario, y pasando por una serie de batallas contra del enemigo: comunismo, iglesia, etc.), siguiendo el mismo papel de los antiguos códigos y reglamentos: tener por objetivo cardinal la aplicación de una censura, más que nada, política.

Bibliografía y documentos de archivo

Burton-Carbajal, Julianne, Torres San Martín, Patricia y Miquel, Ángel (Compiladores), *Horizontes del segundo siglo. Investigación y pedagogía del cine mexicano, latinoamericano y chicano*, López, Ana María, “Historia nacional, historia transnacional”, Universidad de Guadalajara e Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), México, 1998.

Croce, Fernando, *Sobre un campo morfogénico de Los Olvidados*, CO-Textes, México, 1994.

De la Vega Alfaro, Eduardo, *La Revolución traicionada. Dos ensayos sobre literatura, cine y censura*, UNAM, México, 2012.

De los Reyes, Aurelio, *Los orígenes del cine en México (1897-1900)*, FCE, México, 1984

García Riera, Emilio, *Emilio Fernández (1904-1986)*, Universidad de Guadalajara (CIEC), México, 1987.

J. Benet, Vicente, *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*, Paidós, España, 2004.

Magdaleno C., María de los Ángeles, “Bucarelli 113: Los orígenes de la censura en México”, en la revista *Estudios cinematográficos* No. 34, UNAM, ciudad de México, 2012.

“El cine por dentro”, *El Popular*, 24 de mayo de 1945, Archivo Histórico del Estado de Jalisco, colección Emilio García Riera.

“El cine reportazgo Michoacán”, *El perfil de la semana*, febrero de 1936, archivo privado de la familia Sánchez Valenzuela.

Enciclopedia cinematográfica mexicana, 1897-1955, 1956, Archivo Histórico del Estado de Jalisco, colección Emilio García Riera.

“Labor educativa por medio del cine”, *Excélsior*, 2 de junio de 1948, archivo privado de la familia Sánchez Valenzuela.

“Ley Federal de Cinematografía”, *Diario Oficial de la Federación*, 31 de diciembre de 1949, Archivo Histórico del Estado de Jalisco, colección Emilio García Riera.

“Los Olvidados”, *La Jornada*, 22 de julio de 1986, Archivo Histórico del Estado de Jalisco, colección Emilio García Riera.

“Reglamento de la Ley Federal de Cinematografía”, *Diario Oficial de la Federación*, 6 de agosto de 1951, Archivo Histórico del Estado de Jalisco, colección Emilio García Riera.

“Un escándalo cinematográfico”, 1944, Archivo Histórico del Estado de Jalisco, colección Emilio García Riera. Periódico desconocido.

Hugo Lara, *Y se hizo la ley (1950-1958)*.

http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=historia_detalle&id_historia=76.

Consultado el 28 de noviembre de 2013.

NOTAS

ⁱ Aurelio de los Reyes, *Los orígenes del cine en México (1897-1900)*, FCE, México, 1984, P.81.

ⁱⁱ *Ibíd.*, P. 131.

ⁱⁱⁱ *Ibíd.*, P.90.

^{iv} *Ibíd.*, P. 28.

^v María de los Ángeles Magdaleno C., “Bucarelli 113: Los orígenes de la censura en México”, en la revista *Estudios cinematográficos* No. 34, UNAM, ciudad de México, 2012, p. 29.

^{vi} Archivo General de la Nación, fondo Gobernación, sección: IPS., vol. 6, exp. 2, foja 6. En Magdaleno.

^{vii} Ese mismo año sería liberado.

^{viii} *Ibíd.*, vol. 6, exp. 21, foja 4. En Magdaleno.

^{ix} *Ídem.*

-
- x *Ibíd.*, vol. 16, exp. 32, foja 1. En Magdaleno.
- xi *Ibíd.*, vol. 16, exp. 31, foja 1. *Memorándum al secretario de gobernación del ayuntamiento de la oficina local*. En Magdaleno.
- xii *Ídem*.
- xiii *Reglamento de Supervisión Cinematográfica, 1941*.
<http://josebotello.files.wordpress.com/2010/02/abril-22-legislacion-cinematografica.pdf>
- xiv Eduardo de la Vega Alfaro, *La Revolución traicionada. Dos ensayos sobre literatura, cine y censura*, UNAM, México, 2012, Pp. 99-100.
- xv Vicente J. Benet, *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*, Paidós, España, 2004, p. 174-175.
- xvi *Ibíd.*, p.181.
- xvii Hugo Lara, *Y se hizo la ley (1950-1958)*.
http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=historia_detalle&id_historia=76
- xviii “Dictamen de la comisión de gobernación de la cámara de senadores sobre el proyecto de la Ley de la Industria Cinematográfica y su aprobación”, *Enciclopedia cinematográfica mexicana, 1897-1955, 1956*, Archivo Histórico del Estado de Jalisco (AHEJ), colección Emilio García Riera.
- xix “Debate sobre el Dictamen de la Comisión de Fomento Cinematográfico de la Cámara de Diputados respecto al proyecto del Ejecutivo Federal de Ley de la Industria Cinematográfica”, 1º de diciembre de 1949, *Enciclopedia cinematográfica mexicana, 1897-1955, 1956*, AHEJ, colección Emilio García Riera.
- xx “Ley Federal de Cinematografía”, *Diario Oficial de la Federación*, 31 de diciembre de 1949, AHEJ, colección Emilio García Riera.
- xxi *Ídem*.
- xxii *Óp. cit.* “Debate sobre el Dictamen de la Comisión de Fomento Cinematográfico de la Cámara de Diputados”.
- xxiii “El cine reportazgo Michoacán”, *El perfil de la semana*, febrero de 1936, archivo privado de la familia Sánchez Valenzuela. Documento consultado durante la investigación de la Dra. Patricia Torres San Martín.
- xxiv *Óp. Cit.*, “Ley Federal de Cinematografía”.
- xxv Labor educativa por medio del cine, *Excelsior*, 2 de junio de 1948, archivo privado de la familia Sánchez Valenzuela. Documento consultado durante la investigación de la Dra. Patricia Torres San Martín.
- xxvi *Óp. cit.* Vicente J. Benet, p. 174.
- xxvii *Óp. Cit.*, “Ley Federal de Cinematografía”.
- xxviii *Ídem*.
- xxix *Óp. cit.* “Debate sobre el Dictamen de la Comisión de Fomento Cinematográfico...”
- xxx *Óp. cit.* “Reglamento de la Ley Federal de Cinematografía”.
- xxxi *Ídem*.
- xxxii *Ídem*.
- xxxiii *Ídem*.
- xxxiv Julianne Burton-Carbajal, Patricia Torres San Martín y Ángel Miquel (Compiladores), *Horizontes del segundo siglo. Investigación y pedagogía del cine mexicano, latinoamericano y chicano*, Ana María López, Historia nacional, historia transnacional, Universidad de Guadalajara e Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), México, 1998, p. 77.
- xxxv Para más información consultar el capítulo uno.
- xxxvi “Mensaje de su santidad el papa Pio XII a la industria del cine”, *Enciclopedia cinematográfica mexicana, 1897-1955, 1956*, p. 819, AHEJ, colección Emilio García Riera.
- xxxvii *Ibíd.* p. 820.
- xxxviii *Ibíd.* p. 825.
- xxxix *Óp. Cit.* “Reglamento de la Ley Federal de Cinematografía”.
- xl Paco Ignacio Taibo I, *El Indio Fernández, el cine por mis pistolas*, Joaquín Mortiz-Planeta, México, 1986, p. 89. En Cien Años de Cine Mexicano.
<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/abandonadas.html> Consultado el 28 de noviembre de 2013.

xli Organización criminal de la segunda década de 1900 que utilizaba órdenes militares de cateo apócrifas con el fin de saquear domicilios y establecimientos. El caso fue llevado a la pantalla grande en *El automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919).

xlii Emilio García Riera, *Emilio Fernández (1904-1986)*, Universidad de Guadalajara (CIEC), México, 1987, p. 63.

xliii “Un escándalo cinematográfico”, 1944. AHEJ, colección Emilio García Riera. Periódico desconocido.

xliv “El cine por dentro”, *El Popular*, 24 de mayo de 1945, AHEJ, colección Emilio García Riera.

xlv En el desenlace original Pedrito es asesinado por el Jaibo en el gallinero de Meche, mientras que en la versión alternativa el protagonista regresa a la escuela tutelar dispuesto a cambiar su vida, abrigado por una pieza musical que llena al público de esperanzas.

xlvi “Los Olvidados”, *La Jornada*, 22 de julio de 1986, AHEJ, colección Emilio García Riera.

xlvii Sin embargo, tras su triunfo en Cannes un año después, la película sería reestrenada en salas mexicanas.

xlviii Óp. Cit. “Ley Federal de Cinematografía”.

xlix Fernando Croce, *Sobre un campo morfogénico de Los Olvidados*, CO-Textes, México, 1987, p.183.

¹*Ibíd.* p. 184.