افول، بازسازی و بازگشت دوباره تجارت سینمای مکزیک: ۱۹۶۰ تا ۱۹۸۰

کارل جی. مورا
ترجمه غلامرضا صراف

در سال ۱۹۵۸ آدولفو لوپز ماتئو از طرف PRI رییس‌جمهور مکزیک شد. در طول دوران ریاست‌اش (۱۹۶۴-۱۹۵۸) صنعت سینمای مکزیک وارد سیاه‌ترین روزهای خود شد. مدیر جدید بانکو سینما توگرافیکو (Banco Cinematográfico)، فدریکو هوئر، در برآوردی از صنعت سینما و نقش بانکو در آن اظهار داشت: «اگر بانکو وجود نداشت... نتیجه این می‌شد که کل تولیدات سینمایی مکزیک به‌دست سرمایه‌گذاران خارجی بیافتد. اگرچه بسیاری بر این عقیده‌اند که هدف اصلی بانکو بیشتر حفظ گروهی از سرمایه‌داران مکزیکی با نفوذ بوده تا بیرون راندن خارجی‌ها از صنعت سینما، ولی می‌توان با سهمی مساوی استدلال کرد که رشد مداخله دولتی در واقع باعث حفظ این صنعت شد، هر چند توأم با بی‌ثباتی بود، و مانع از این شد که تهیه‌کنندگان و پخش‌کنندگان هالیوودی فیلم‌سازی و نمایش فیلم را در مکزیک و بقیه کشورهای آمریکایی لاتین به انحصار خود درآورند. ولی تهیه‌کنندگانی که فاقد دیدگاه اجتماعی بودند در همنشینی با مقامات محافظه‌کار و ترسو صنعت سینما را به‌جایی راندند که مطلقاً منعکس‌کننده‌مسائل و تنش‌های جامعه مکزیک نباشد. وقتی لوییس بونوئل تصمیم گرفت بیشتر آثار خود را خارج از کشور، اغلب در فرانسه، بسازد این صنعت مهم‌ترین صدای بین‌المللی خود را از دست داد. دیگران نظیر کالیندو به ساخت ملودرام‌های بی‌ارزش راضی شدند. فرناندز عاقبت توسط تهیه‌کنندگان تحریم شد و صنعت فیلم‌سازی را از منظری که معتقد بود توسط یهودیان اداره می‌شود مورد حملات شدید و کوبنده قرار داد. روی هم رفته چشم‌انداز دهه ۱۹۶۰ روشن نبود. در دوران زمامداری‌های لوپزماتئو و کوستاو دیاز ارداز (۱۹۷۰-۱۹۶۴) تناقضات مکزیک به ابعاد بی‌سابقه‌ای رسید. از یک سو، سیاست‌های توسعه گرایانه مداوم در رشد پیوسته و مؤثر اقتصادی نتیجه‌بخش بود و از سوی دیگر این رشد با طرح‌های حمایتی‌ای که هم به طبقه کوچکی از سرمایه‌داران وکارفرمایان و هم به مقامات ادارات دولتی اعطا شد، امکان‌پذیر گشت. نتیجه توسعه اندک و کند طبقه متوسط بود که بیشتر در مکزیکوسیتی جمع بودند ولی در دیگر مراکز شهری صنعتی نظیر کرتارو، کوئادالاخارا، پوئولا و مونتری هم یافت می‌شدند و جمعیت عظیمی از آدم‌های بیکار و نیمه‌بیکار که در جست‌وجوی شغل اینجا و آنجا گرد آمده بودند. آن‌ها خود خواسته از سرزمین‌های بی‌حاصل‌شان رانده شده بودند و ناتوان از استخدام در مزارع وسیع و دارای آبیاری مکانیزه در شمال بودند. میلیون‌ها تن از این افراد به این نتیجه رسیدند که تکنولوژی صنعتی پیشرفته و ماشینی موجود در شهرها تنها می‌تواند درصد کوچکی از روستاییان بی‌کار و جماعت شهرنشین را در خود بپذیرد. بسیاری از آن‌ها جذب شهرهای مرزی شمال شدند و از آن‌جا به ایالات متحده رفتند، همان‌طور که قبلاً کالیندو در فیلم Espaldas mojadas نشان داده بود. هنوز این جنبش‌ها و نابسامانی‌های مردمی انبوه و تنش‌های اجتماعی ناشی از آن‌ها از سوی صنعت فیلم‌سازی که سرسختانه‌تر از هر زمان دیگری به ساختن فیلم‌هایی با سوژه‌های نخ‌نما چسبیده بود، کاملاً مورد غفلت و بی‌اعتنایی قرار گرفته بود. بالا رفتن هزینه‌ها و شکستن بازارهای خارجی تهیه‌کنندگان را واداشت تا در یک وضعیت اقتصادی ساده پاسخگوی بحران باشند. بنابراین در تاریخ ۱۷ اوت ۱۹۶۲ انجمن تهیه‌کنندگان نامه‌ای به مدیریت سینمایی کشور نوشت و اقدام برای ملی کردن صنعت سینما که مثل «دستورالعملی جادویی برای حل همه چیز و هیچ‌چیز است» محکوم کرد. بیانیه می‌گفت که فقط کافی است هزینه‌های غیر واقعی بالای تولید (که اشتباه STPC بود) قطع شود فقط سرعت تولید افزایش یابد. دولت قبلاً موضع‌اش را اعلام کرده بود و تأکید کرده بود که راه حل ارایه شده به بر طرف کردن مشکلات صنعت معطوف نبود، بلکه تا اندازه‌ای به تهیه‌کنندگان اشاره داشت... تا وقتی‌که کیفیت فیلم‌ها بهتر نشود نمی‌توانیم انتظار داشته باشیم که بازگشت سرمایه فیلم‌های مکزیکی در بازارهای داخلی و خارجی بهبود یابد. تهیه‌کنندگان با افزایش تولیدات در استودیوهای América که توسط کارمندان STIC اداره می‌شد و هزینه‌ها به‌طور چشمگیری در آنجا پایین بود به این بحران پاسخ دادند. فیلم‌هایی که در آنجا تولید می‌شدند ظاهراً سریال‌هایی بودند که برای تلویزیون طراحی شده بودند. ولی قابلیت عرضه آن‌ها در بازار در این رسانه چنان

محدود بود که تهیه‌کنندگان را وادار کرد که سریال‌های جداگانه را با یک یا چند فیلم طولانی ترکیب کنند تا در سالن‌های محلی به نمایش درمی‌آمدند. یکی از این فیلم‌ها که مثل قارچ از زمین سبز می‌شد و اصلاً تمامی نداشت و تا امروز هم ادامه دارد، **سانتو بر علیه هوش شیطانی** (۱۹۶۱) نام داشت. (ال سانتو یک کشتی‌گیر مردمی بود)؛ فیلم علی‌رغم کیفیت بسیار بدش در اولین شب نمایش ۱۲۵/۰۰۰ پزو فروخت.

دیگر حرکت حساب شده تهیه‌کنندگان برای اجتناب از هزینه‌های سرسام‌آور، تولید فیلم در بیرون از مکزیک بود، در مناطقی که مخارج بسیار پایین بود. مزیت مضاعف فیلم‌سازی در خارج استفاده از محل‌ها و بازیگران محلی بود. بنابراین فیلم‌ها با این مزیت توانستند بازارهای ناپایدار آمریکای لاتین را تا حدی جبران کنند. دو نمونه از این تولیدات En route to Brasilia (۱۹۶۰) و **مهاجران** (۱۹۶۳) بودند. در گذشته، یک مهندس مکزیکی (آنتونیو آگولار) که در ساختن شاهراهی به پایتخت جدید برزیل همکاری می‌کرد دلبسته دختری برزیلی (آنجلا ماریا داکان‌ها) می‌شود. هر دو به پائولو (آنتونیو کارلوس پریرا) که پسر جوان سیاهی است کمک می‌کنند و به هدف‌اش که دیدن رییس‌جمهور و درخواست کمک برای دهکده سیل‌زده‌اش است، جامه عمل می‌پوشانند. **مهاجران** در پورتوریکو ساخته شد و لوییس آگولار و مپی کورتس بازیگر زن پیشکسوت پورتوریکویی در آن بازی کردند. فیلم با محاکمات و مصایب پورتوریکویی‌های جوانی که به نیویورک مهاجرت کرده بودند ارتباط داشت. فیلم آشکارا از **داستان وست ساید** الهام گرفته بود و پیامش را با استفاده از قطعات موسیقی بی‌شماری منتقل می‌کرد.

فیلم‌سازان مکزیکی در تلاش برای یافتن یک روش فیلم‌سازی سودآور به‌طور گسترده‌ای متحد شدند. آن‌ها به پورتوریکو، کلمبیا، آلوادور، گواتمالا و ونزوئلا رفتند. ولی چنین حمایت‌های ناپایداری نتوانست این مسیر دردناک را عوض کند: بازارها برای عرضه فیلم‌های مکزیکی در آمریکای لاتین و ایالات متحده انسجام نداشتند. مشکلات اقتصادی و سیاسی در کشورهای گوناگون، نظارت‌های پولی شدید و واپس‌زنی کلی عوام در مقابل وخامت روزافزون فیلم‌های مکزیکی باعث شد که کاسه و کوزه‌شان را جمع کنند.

انقلاب کوبا اهمیت سابقی را که بازار داشت از بین برده بود چون طرح کلی فیدل کاسترو برای یک جامعه جدید به سختی فیلم‌های پیش‌پاافتاده مکزیکی را به حساب می‌آورد. ولی رهبران جدید کوبا به خوبی به ارزش تربیتی و سیاسی تصاویر متحرک پی برده بودند و عامدانه می‌خواستند سینمای جدیدی به‌وجود بیاورند که سریعاً بتواند تحسین جهانیان را برانگیزد. جالب اینجاست که یکی از اولین تلاش‌های این سینمای جدید کوبا به پیروی از رابطه تولیدی سنتی با مکزیک پدید آمد؛ فیلم **رقص‌های کوبایی** (۱۹۵۹) حاصل تلاش مشترکی بود بین ICAIC (موسسه‌ی سینمایی کوبا) که تازه شکل گرفته بود و میگوئل بار با چانو پونس، تهیه‌کننده Raices. یکی از اعضای گروه باریا چانو پونس، خوزه میکوئل (جومی) گارسیا آسکوت وقتی نتوانست در صنف کارگردان STPC رسوخ کند، صنفی که به استعدادهای جدید مجال عرض اندام نمی‌داد، به کوبا برگشت تا روی **کوبا ۵۸** یک فیلم بلند سه قسمتی کار کند. گارسیا آسکوت دو قسمت از آن را کارگردانی کرد: «unida de trabajo» و «Los novios» جومی گارسیا آسکوت یکی از اعضای گروه «سینمای نو» بود که از منتقدان، استادان و سینماگران جویای نام جوان و عمدتاً چپ‌گرا تشکیل می‌شد. گروه از دل مجموعه‌ای از کنفرانس‌هایی که در سال ۱۹۶۰ و با حضور بزرگانی چون لوییس بونوئل، لوییس آلکوریزا، کارلوس خوئنتس و خوزه لوییس کوئواس نقاش برپا شده بود، به‌وجود آمد. اگرچه این افراد نقشی در شکل‌گیری «سینمای نو» نداشتند، آن‌هایی که انتشار مجله «سینمای نو» را در هفت شماره ادامه دادند (آوریل ۱۹۶۱ تا اوت ۱۹۶۲) گفت‌وگوهای هیجان‌انگیزی با فیلم‌سازان و روزنامه‌نگاران «تثبیت شده» انجام دادند و در صدد بازسازی سینمای مکزیک برآمدند. هیأت تحریریه این مجله شامل امیلیو گارسیایه را، خوزه دولا کولینا، سالوادور الیزوندو، جومی گارسیا آسکوت و کارلوس مانسیوپاس می‌شد. دیگرانی که بعدها به «سینمای نو» پیوستند عبارت بودند از: رافائل کورکیدی، پل لدوک، مانوئل میشل، مانوئل گونزالس کازانوا، خوزه ماریا سبرت، توماس پرز تورنت، خورخه آیالا بلانکو و سالومون لاتیر، این‌ها در میان افراد جدیدی که سال‌های بعد به «سینمای نو» پیوستند شناخته شده‌تر بودند.

اگرچه صنعت فیلم‌سازی دچار رکود و در آستانه ورشکستگی

بود، ولی در اوایل دهه ۱۹۶۰ علائم امیدوارکننده‌ای وجود داشت که نوید می‌داد فیلم‌سازی در آینده مبنای عقلانی‌تری پیدا کند. در طول دوران ریاست کارانزا، هیچ امکاناتی آموزشی‌ای برای سینما دوستان جوان فراهم نکرده بودند. SPTC هیچ‌وقت برای به‌وجود آمدن چنین فضای آموزشی‌ای تلاشی نکرده بود، چون صنف کارگردانان تنها علاقه داشت که از اعضای قانونی و ویژه خودش حمایت کند. فرناندز، کالیندو، کاوالدون، بوستیلو ارو و سایرین این حرفه را در همان روزهای آغازین فرا گرفتند، زمانی‌که هنوز درهای این صنعت به روی همگان باز بود. برخی نظیر بونوئل در اروپا آموزش دیدند. دیگرانی مثل رنه کاردونا و تیتو دیویسون در فیلم‌های اسپانیایی هالیوودی یا جاهای دیگر آمریکای لاتین به کسب آموزش پرداختند. به غیر از سینه کلوب‌ها یا انجمن‌های فیلم جایی در مکزیک نبود که کارگردان‌های آینده بتوانند در آنجا جزء به جزء آثار سینماگران بزرگ جهان را مورد مطالعه و بررسی قرار دهند. ولی بعید بود که به‌خاطر بی‌اعتنایی رسمی نسبت به این قضیه مخزن فیلمی تأسیس شود؛ و بیشتر تهیه‌کنندگان ذره‌ای به سینما به‌عنوان هنر یا به خاطر اهمیت تاریخی و اجتماعی‌اش توجهی نداشتند. کارمن توسکانو، دختر فیلم‌سازی پیش‌کسوت، بایگانی فیلمی را در سال ۱۹۶۳ کلاً براساس نسخه‌های شخصی‌اش پدید آورد و آن را سینماتک مکزیک The Cinemateca de México نام نهاد. این سازمان در نامه‌ای از لوپز ماتئو، رییس‌جمهور تقاضای یارانه و محلی برای برپایی این آرشیو کرد. بخشی از ساختمان قدیمی Ciudadela به کارمن توسکانو داده شد ولی به علت مخروبه بودنش باید مکان دیگری را پیدا می‌کردند. در نهایت سینماتک The Cinemateca در طبقه سوم کاخ قدیمی ارتباطات مستقر شد. در دسامبر ۱۹۶۴، کمی بعد از این‌که گوستاو دیاز ارداز طی مراسمی به مقام ریاست جمهوری منصوب شد، سینماتک مجبور به تخلیه محل خود شد.

همه برنامه‌های توسعه‌ی سینمایی نیمه اول این دهه ناامیدکننده نبودند. یک نشانه امیدوارکننده تأسیس گروه سینما در دانشگاه ملی مکزیکو (UNAM) در سال ۱۹۶۳ بود. این گروه CUEC نام داشت و تحت مدیریت مانوئل گونزالس کازانووا یکی از اعضای گروه سینمای جدید بود. توسعه دلگرم‌کننده دیگر ساخت اولین فیلم دوست و همکار صمیمی بونوئل، لوییس آلکوریزا بود که **جوانان** (۱۹۶۰) نام داشت. این فیلم یک سر و گردن بالاتر از فیلم‌های معمولی‌ای بود که درباره جوانان طبقه متوسط «سرکش» در این دوره ساخته می‌شد. آلکوریزا در سال‌های بعد شماری از خوش ساخت‌ترین و تحریک‌آمیزترین فیلم‌ها را ساخت. گارسیا آسکوت در سال ۱۹۶۱ **روی بالکن خالی** را ساخت، فیلم مستقلی که علی‌رغم امتناع پخش از طرف شبکه‌های رسمی، موفقیت بین‌المللی فراوانی کسب کرد. گارسیا آسکوت با گرفتن پول از دوستانش هزینه‌خرید یک دوربین ۱۶میلی متری را به‌دست آورد. فیلم‌نامه را امیلیو گارسیا ریه را در «نشست‌های شبانه طولانی» به مدت سه ماه نوشت. خود فیلم‌برداری و آماده‌شدن فیلم یک سال طول کشید، چون اعضای گروه همگی مشاغل تمام وقت داشتند و تنها می‌توانستند در تعطیلی‌های آخر هفته کار کنند. داستان فیلم بر پایه خاطرات کودکی زنی (همسر گارسیا آسکوت) قرار داشت که در طول جنگ‌های داخلی اسپانیا از خانه و کاشانه‌اش رانده شده بود. با این‌که دوران بلوغ‌اش در مکزیک سپری شده بود، ولی ضربه‌روحی ناشی از کنده شدن از موطن‌اش که سال‌ها پیش اتفاق افتاده بود، به روشنی در آگاهی‌اش باقی مانده بود. **روی بالکن خالی**، همچنان که سازندگانش گفته‌اند، با مهارت بسیاری ساخته شد تا چنین حوادث تکان‌دهنده‌ای را از خلال چشمان حساس زنی که خودش را بر کودکی‌اش فرافکن کرده است نشان دهد و حس‌ترس و سرگشتگی دختربچه‌ای را در حال مشاهده آدم‌بزرگ‌هایی که مشتاق آماده کردن او برای فرار هستند، بازآفرینی کند. از **روی بالکن خالی** برای نمایش در فستیوال فیلم لوکارنو در سال ۱۹۶۲ دعوت شد و در آنجا جایزه بین‌المللی منتقدان فیلم را برد و در حالی‌که رقبای رسمی مکزیکی‌اش همگی مورد بی‌اعتنایی قرار گرفتند تحسین پرشور جهانیان را برانگیخت. از منظر بین‌المللی شناخته شده‌ترین فیلم مکزیکی این دوره، **ویریدیانا** (۱۹۶۱) که بونوئل است. اگر بخواهیم دقیق‌تر بگوییم، ویریدیانا یک فیلم مکزیکی - اسپانیایی بود، چون به‌طور کامل در اسپانیا فیلم‌برداری شد و تهیه‌کنندگان مشترک‌اش گوستاو آلاتریسته و اتحادیه‌ی فیلم مادرید بودند. بازیگر پرطرفدار مکزیکی، سیلویا پینال در آن نقش اصلی را بازی می‌کرد: دختر خشکه مقدسی که فکر می‌کند از طرف عمویش دن خایمه (با

بازی فرناندو ری، شناخته شده‌ترین بازیگر اسپانیایی برای تماشاگران آمریکایی که در فیلم **ارتباط فرانسوی** هم نقش یک فرانسوی قاچاقچی موادمخدر را به‌عهده داشت) مورد تعدی قرار گرفته است. بونوئل در **ویریدیانا** همه مضامین ضد کاتولیکی و ضد بورژوایی مورد علاقه‌اش را در فضایی تیره و تار پرورش می‌دهد. فیلم موفقیت هنری و تجاری عظیمی به‌دست آورد، البته به غیر از اسپانیا چون در آنجا فیلم به‌طور غیرمنتظره‌ای ممنوع اعلام شد. بونوئل در سال ۱۹۶۲ **ملک‌الموت** را در مکزیک ساخت که در آن مهمانان مدعو در یک مهمانی شام عجیب و غریب، بی‌هیچ دلیل آشکاری، نمی‌توانند خانه میزبان را ترک کنند. آلاتریسته تهیه‌کننده آن بود و همو بود که بونوئل را در آخرین فیلمی که در مکزیک ساخت، فیلم کوتاه **شمعون صحرا** (۱۹۶۵) یاری کرد. در سال ۱۹۶۵ بونوئل تمام فعالیت‌های فیلم‌سازی‌اش را در اروپا متمرکز کرد.

لوییس آلکوریزا، دوست صمیمی و دست‌پرورده بونوئل Tlayucan (۱۹۶۱) را کارگردانی کرد. فیلم بررسی زندگی در شهرکی بود و شگردهای نمادگرایانه بونوئلی را نشان می‌داد مثل کنار هم قرار دادن زوجی جوان با خوک‌های پروار و مقایسه عادات خوردن آن‌ها. آلکوریزا در سال ۱۹۶۲ **شکارچیان کوسه** را ساخت. داستان آتورلیو (خولیو آلداما) تاجری که به‌خاطر سادگی زندگی شکارچیان کوسه در ساحل تاباسکو، تصمیم می‌گیرد دغدغه‌های زندگی در شهر را رها کند. درونمایه‌ای آشنا که آلکوریزا آن را با حساسیت و واقع‌گرایی به‌کار گرفته بود، فیلم را در میان تولیدات پیش‌پا افتاده‌ای که استودیوهای مکزیکی پشت سر هم بیرون می‌دادند، به اثری برجسته تبدیل کرد. این کارگردان «جدید» این نوید را داد که اگر فرصت داده شود استعداد بزرگی است و قادر به ساختن فیلم‌های شاخص است. ولی تنها یک کارگردان مثل آلکوریزا در کار بازسازی صنعت فیلم نبود. STPC با ناکامی فزاینده‌ای شاهد بود که تهیه‌کنندگان از فیلم‌سازی در استودیوهای آمریکایی و استفاده از اعضای STIC با حداقل هزینه بیشترین سودآوری را به‌دست آورده‌اند. نتیجه‌اش این شد که اعضای STPC با تولید فیلم‌های متعارفی که در سراشیبی زوال افتاده بودند به‌طور جدی با خطر بیکاری روبه‌رو شدند. در تلاش برای از بین بردن بن‌بست این صنعت و تحت‌تأثیر آثار فیلم‌سازان جوان و دانشگاه دیده، STPC در اوت ۱۹۶۴ اولین مسابقه سینمای تجربی را اعلام کرد. همه آن فیلم‌برداران، فیلم‌نامه‌نویسان، بازیگران، موسیقی‌دانان و کارگردانان جاه‌طلبی که نمی‌خواستند و یا نمی‌توانستند وارد این صنعت شوند دور یکدیگر جمع شدند و از دوستان، اندوخته‌های شخصی‌شان و یا تهیه‌کننده‌های مستقل طلب سرمایه برای ساخت فیلم‌هایشان کردند. وقتی مسابقه به‌طور رسمی افتتاح شد سی و دو گروه در آن ثبت‌نام کرده بودند، ولی تا سال بعد که فیلم‌ها تحویل داده شدند تنها دوازده‌گروه با فیلم‌های بلند ۳۵مم خود حاضر بودند.

فیلم‌ها در ژوئیه ۱۹۶۵ توسط هیئت داورانی مرکب از سیزده نفر که نمایندگان صنعت سینما، نهادهای فرهنگی مختلف و منتقدان بودند مورد قضاوت قرار گرفتند. جایزه اول به فیلم **فرمول مخفی** ساخته روبن گامز تعلق گرفت که کاوشی بی‌رحمانه و توأم با شوخ‌طبعی در «فقدان هویت» مکزیکی بود. فیلم از یک سری تصاویر بعضاً سوررئالیستی تشکیل می‌شد، نظیر صحنه‌ای که انتقال خون را با شیشه کوکاکولا نشان می‌دهد و صحنه‌های دیگری که به‌طور وحشیانه‌ای واقعی بودند، نظیر صحنه سلاخی گاوی پروار همراه با نغمه‌های موسیقی‌ای روح‌افزا و الهام‌بخش. جایزه دوم به فیلم **در این شهر دزدی نیست** ساخته آلبرتو ایساثاک تعلق گرفت. فیلم‌نامه را ایساثاک و گارسیاریه را از داستانی نوشته نویسنده مشهور کلمبیایی، گابریل گارسیا مارکز اقتباس کرده بودند. فیلم تجارب فردی آسمان جل به نام داماسو (خولیان پاستور) را دنبال می‌کند. شبی او به قصد دزدی وارد میخانه‌ای می‌شود و تنها توپ‌های بیلیارد شهر را می‌دزدد. ولی همین‌که آن‌ها را برمی‌دارد درمی‌یابد بدون بازی بیلیارد در این شهر کوچک، زندگی بسیار ملال‌آور و غیرقابل تحمل می‌شود. توپ‌ها را سر جایش برمی‌گرداند ولی دستگیر می‌شود. لطف فیلم به سر راستی زبان سینمایی‌اش است، اگرچه ریتم کندش در بعضی مواقع اعصاب خردکن می‌شود. به‌طور کلی سبک فیلم با موضوع خوب منطبق شده است. بررسی اجتماعی شهری کوچک و فقر زده که در آن هیچ اتفاقی نمی‌افتد. از قرار معلوم داماسو تنها فرد این شهر است که رؤیای چیزهایی بهتر را دارد، ولی در آخر مغلوب انفعال کسالت‌آور آن می‌شود.

مسابقه فیلم STPC آشکارا نه حادثه‌ای عمده در تاریخ فیلم بین‌الملل بود و نه حتی در فضای سینمای مکزیک. فیلم در میان

تهیه‌کنندگان محافظه‌کاری که قطعاً گامز، ایسائاک یا هر کارگردان دیگری را که نشانی از «موج نو» داشت، درک نمی‌کردند شور و شوق فراوانی بر نیانگیخت. ولی این که چنین مسابقه‌ای اصولاً رخ داد و این‌که یکی از معتبرترین نهادهای این صنعت حمایتش می‌کرد، مهم بود و موقعیت‌هایی که در آینده حتمی بود را خاطر نشان می‌ساخت. شماری از افرادی که در این مسابقه شرکت کرده بودند یکی دو سال بعد بخشی از صنعت فیلم‌سازی شدند. این مسابقه همچنین دال بر اهمیت فزاینده‌فیلم‌سازان مستقل و دانشگاه دیده‌ای بود که پیش از این فعالیت‌شان معطوف به کارهای ادبی، تئاتر تجربی یا نقد فیلم بود و توسط STPC شناخته شدند، که از آن میان می‌توان به خوان گررو، سالومون لاتیر، مانوئل میشل، آلبرتو ایسائاک و خوان خوزه گورولا اشاره کرد.

همچنین STPC بی‌شک از کوشش‌ها و جدال‌های سینمای مستقل به خوبی آگاه بود، مخصوصاً بعد از موفقیت بین‌المللی فیلم **روی بالکن خالی** گارسیا آسکوت، علی‌رغم این‌که پخش‌کننده‌های رسمی و صاحبان سینما آن را تحریم کردند. شماری از افراد با استعداد کارگردانان، نویسندگان، فیلم‌برداران - با سیاست درهای بسته‌ی اتحادیه‌های سینمایی آشکارا طرد شدند و خود STPC یکی از متهمین اصلی در به وجود آمدن این وضعیت بود. ولی حالا که این بی‌کاری شدید در صنعت فیلم‌سازی مکزیک گسترده شده بود، صدای STPC به بسیاری کسانی‌که سال‌ها وادار به اصلاح و بازسازی شده بودند اضافه شده بود. اگرچه در سال ۱۹۶۰ Banco Cinematográfico سهم سالن‌های سینمایی زنجیره‌ای Operadora de Teators را که متعلق به گروه جنکینز بود، خریداری کرده بود و سهام‌دار عمده استودیوهای churubusco هم شده بود. ولی همان مؤلفه‌های تجارت محور از مجرای سلسله مراتب فیلم‌سازی رسمی بر تصمیم‌گیری‌ها غالب بودند. بنابراین فیلم‌های مستقل که نمی‌توانستند در سالن‌های زنجیره‌ای تجاری نمایش داده شوند، به کلوب‌های فیلم و خانه‌های خصوصی «هنر» محدود شدند و جبران‌هزینه‌های چنین فیلم‌هایی برای تهیه‌کنندگان ناممکن گشت، چه برسد به این‌که سود ده باشند.

با این وجود سیاست‌های حمایتی رسمی در راضی کردن تهیه‌کنندگان شکست خوردند. توماس پرز تورنت وضعیت را در اواخر دهه ۱۹۶۰ و اوایل دهه ۱۹۷۰ چنین جمع‌بندی می‌کند.

به‌طور سنتی، این تهیه‌کنندگان بر پایه اعتبار بانک ملی سینمایی عمل می‌کردند... بودجه‌شان را به حدی افزایش می‌دادند که قاعدتاً فقط وام درصدی از هزینه‌کل را جبران می‌کرد که برای مخارج کل فیلم کافی یا تقریباً کافی بود. به این مبلغ از پیش حق امتیاز هم اضافه می‌شد که برای پخش فیلم در بعضی کشورهای آمریکایی جنوبی بود، و بنابراین سینماداری با کیفیت بد به شغلی مطمئن با ریسک کم بدل شد.

تنش در چرخه‌های سینمای مکزیک در اواخر دهه ۱۹۶۰ ناشی از جدال بین گروه‌های مستحکم دیوان سالاری/تجاری در ادارات رسمی از یک سو و چپ‌گراها، روشنفکران، «بیگانه»های بی‌قرار که در دانشگاه‌ها شکل گرفته بودند، از سوی بود. با آگاهی از مشکلات و بی‌عدالتی‌های کشورشان و نگران تأثیرات فرهنگی تحمیل شده از سوی هالیوود، این سینماگران و استاد - منتقدان جوان به سینمایی تعلق خاطر داشتند که صادقانه با واقعیت‌های مکزیک رو در رو شود. آن‌ها با بهترین‌های سینمای جهان آشنا بودند - نئورئالیسم ایتالیا، موج نوی فرانسه، فیلم‌سازان جدید آمریکا - و متعاقباً سینمای دسته‌بندی شده مکزیک در نگاه آنان به «دشمنی بی‌ارتباط با هنر» سقوط کرد. آن‌ها به سینمای «نو» آمریکای لاتین چشم داشتند، سینمای جدید خاموش برزیل و فیلم‌سازان مهیج و پرشور کوبایی، هم به تجاربی که سینماگران مستقلی نظیر میکوئل لیتین شیلیایی انجام می‌دادند و هم سینماگران بولیویایی مثل خورخه سانجینس و آنتونیو اگونیو.

در مقیاس وسیع‌تر، نفرتی در میان جوانان کشور در حال شکل گیری بود، مخصوصاً در دانشگاه‌ها. در سال ۱۹۶۸ مکزیکو به عنوان محل برگزاری المپیک تابستانی آن سال برگزیده شد، اولین کشور در آمریکای لاتین که چنین افتخاری نصیبش می‌شد. محفل‌های رسمی و تجاری کشور این اتفاق را به مثابه شناخت بین‌المللی مکزیکی دیدند که وضعیتش در خانواده‌غربی ملل بهتر شده بود، یک جور قدردانی بود به این معنی که جهان دیگر به مکزیک به چشم یک جمهوری آمریکای لاتینی «عقب‌مانده» نگاه نمی‌کرد، بلکه آن را تا حدی دولتی مدرن و در حال رشد می‌دید. اگرچه در آستانه المپیک تظاهرات گسترده‌ای بر ضد دولت دیاز اردار شکل گرفت. عواقب این تظاهرات به بزرگترین تراژدی در تاریخ

مکزیک از زمان انقلاب و به دو دستگی و شکاف تلخی بین نسل‌ها انجامید که تا امروز هم ادامه دارد.

یکی از ریشه‌های جنبش دانشجویی نفرتی بود ناشی از یک ربع قرن رشد اقتصادی سریع که تنها به اقلیت اندکی از سیاستمداران، بانک‌داران و تاجران سود و منفعت رسانده بود. خشم طبقه متوسط هم بر علیه راه و روشی که حکومت رییس‌جمهور گوستاو دیاز ارداز فیلم‌ها، کتاب‌ها و روزنامه‌ها را سانسور می‌کرد روشنفکران مستقل را تعقیب می‌کرد و بدون طی تشریفات قانونی مخالفان صریح خود را زندانی می‌کرد، رو به افزایش بود. در نگاه بسیاری از مکزیکی‌ها، نظام هم از نظر اقتصادی و هم از نظر سیاسی سرکوبگر شده بود.

دانشجویان تظاهرات هر دم فزاینده خود را ادامه می‌دادند و تاریخ برگزاری المپیک نزدیک‌تر می‌شد. دیاز ارداز و وزیر گوبرناسیون‌اش Gobernacion، لوییس اچه وریا آلوارز، حیثیت بین‌المللی مکزیک را در خطر می‌بینند، ترسیده و دستپاچه هستند - یا شاید تصمیم گرفته‌اند این مخالفت را در نطفه خفه کنند. ارتش به رویارویی با دانشجویان و بسیاری از عابرین بی‌گناه در میدان «سه فرهنگ» در تلاتلولکو فرستاده می‌شود و در شبی آکنده از خون و وحشت به بیش از سیصد نفر شلیک شد و صدها نفر زخمی شدند. به این قتل‌عام در دهکده المپیک اشاره کوچکی شد و مطبوعات جهان در گزارش‌های خود سریع از آن رد شدند، به غیر از روزنامه‌نگار شریف ایتالیایی اوریانا فالاچی که در جریان کشتار گیر افتاده بود.

هزار و نهصد و شصت و هشت سالی محوری در تاریخ مدرن مکزیک بود: تنش‌های اقتصادی، سیاسی و اجتماعی‌ای که از دهه ۱۹۳۰ پدید آمده‌بودند. در این مواجهه خونین به مرز انفجار رسیدند. بسیاری از دانشجویان با این تجارب به تندروی گرویدند و هر آن‌چه جنبش چریکی در مکزیک کرده است آغازش از همین سال بوده است. بعضی دانشجویان مارکسیست سعی کردند تا دهقانان را وارد سیاست کنند، اگرچه شاید شناخته شده‌ترین سازمان دهنده‌ی دهقانان لوچیو کاباناس معلم مدارس روستایی بود. وقتی تلاش‌های مربوط به سازمان‌دهی با شکست روبه‌رو شد و نتوانستند تأثیر مطبوعی میان دهقانان بگذارند، بعضی گروه‌ها به تروریسم شهری روی آوردند. ولی مهم‌تر از چنین خشونت‌های پراکنده‌ای که تأثیر مستقیم اندکی بر وقایع سیاسی مکزیک داشت، خشمی نهفته در جامعه‌مکزیک، خاصه در میان جوانان آن بود. حوادث تلاتلولکو (Tlatelolco) الزام عمیق‌تری برای سینماگران ضد دستگاه حاکم به‌وجود آورد و طبق سخنان آیالا بلانکو، سینمای مستقل قوی‌تری «بر پاشنه‌های سیاست‌زدگی برخی هسته‌های مرکزی طبقه متوسط به مثابه پیامد جنبش دانشجویی ۱۹۶۸ پدید آمد». ولی در فضای سیاسی موجود، فیلم‌سازان مستقل، حتی اگر می‌توانستند هزینه فیلم‌هایشان را از افراد یا منابع دانشگاهی تأمین کنند، ولی هنوز با دیوار سنگی پخش‌کننده‌ها و سینمادارهای رسمی رو به رو بودند.

بنابراین عجیب نیست که یکی از این سینماگران «نو» آلبرتو ایسائاک فیلم رسماً حمایت شده **المپیاد در مکزیک** (۱۹۶۸) را کارگردانی کرد و از امکانات فیلم‌سازان جوان دیگری نظیر رافائل کورکیدی، پائول لدوک، و فیپه کازالس بهره گرفت که «هیچ عذاب وجدان و اکراهی در همکاری» با پروژه نداشتند. خود فیلم که عناوین «بیشترین حمایت، بهترین ساخت و پرهزینه‌ترین فیلم دوران ریاست جمهوری دیاز ارداز را یدک می‌کشید» موضوع بحث‌ها وگفت‌وگوهای فراوانی شد.

از سوی دیگر دانشکده مرکزی استودیوهای سینمایی (CUEC) در UNAMفیلم خاص خود را در رابطه با جنبش دانشجویی ۱۹۶۸ ساخت. این دانشکده کوچک بخش نسبتاً ناشناخته‌ای از دانشگاه ملی بود و در محلی دور از مراکز فعالیت‌های دانشجویی قرار داشت. اعضایش تصمیم گرفتند که جنبش دانشجویی را روی فیلم ثبت کنند و از فیلم‌های خامی که به گروه سینما برای کارهای پایان ترم اختصاص داده شده بود، بهره بردند. لئوباردو لوپز آرتچه این پروژه را با همکاری آلفردو جاسکویکس کارگردانی کرد. بنابراین هنگامی‌که سایر گروه‌ها و دانشکده‌ها در نهادهای آموزش عالی از طریق Federal District مشغول بودند و کمیته‌های انقلابی دانشجویان در بعضی از ایالات زمام امور را به دست گرفته بودند، اعضای CUEC به مؤثرترین شیوه‌ای اقدام کردند که می‌شناختند: با دوربین‌هایشان. طبق گفته‌های آیالا بلانکو، **فریاد** (۱۹۶۸).

« این فیلم تنها ثبت عینی‌ای است که از هر جنبش مردمی‌ای که در سی سال اخیر حیات ملی ما رخ داده وجود دارد... [آن] در

تحلیل نهایی کامل‌ترین و منسجم‌ترین فیلم ثبت شده‌ای است که از جنبش وجود دارد و آن را از درون دیده و در تقابل با بهتان‌هایی‌ست که سایر رسانه‌های گروهی همه‌جا شایع کرده‌اند». تلخی و تندی از وقایع خونین اکتبر ۱۹۶۸ سر برمی‌آورد و به دنبالش دستگیری‌های وسیع دانشجویان فعال مبارز و روشنفکران جناح چپ هنوز ادامه دارد که لوییس اچه وریا آلوارز در دسامبر ۱۹۷۰ پست ریاست‌جمهوری را به‌عهده می‌گیرد. چون او قبلاً رییس Gobernacion تحت نظارت دیاز ارداز بوده است، بسیاری او را مستقیماً مسؤول روانه کردن ارتش به طرف دانشجویان و هوادارانشان می‌دانند. اچه وریا علی‌رغم سیاست خارجی «جهان سوم‌گرایی» و چپ‌گرایی علنی‌اش، هرگز در صدد رفع این سوءظن که از سوی جناح چپ مکزیک به او نسبت داده شده برنیامد. اگرچه موضع ایدئولوژیکی حکومت او خارج از حوصله‌ی این مقاله است لازم است وقتی داریم عواقب آن را بر صنعت فیلم‌سازی مشاهده و بررسی می‌کنیم، از آن آگاه باشیم. برخلاف دیاز ارداز، اچه وریا کاملاً به سینما علاقمند بود. برادرش سال‌ها بازیگر شناخته شده‌ای بود و جانشین‌اش ژرژی نگریت رییس ANDA بود.

در واقع اچه وریا، رودولفو اچه وریا را به سمت ریاست Banco Cinematografico منصوب کرد و این در راستای دستورالعمل دیگری بود که طی آن دولت مستقیماً درگیر کار فیلم‌سازی می‌شد تا تقریباً انحصار تام تهیه‌کنندگان خصوصی را بشکند.

دولیت اچه‌وریا هم در سیاست‌های سینمایی‌اش و هم در سایر جنبه‌های برنامه‌اش، شدیداً جنجالی بود. چپ رادیکال مشکوک شد، وقتی‌که انجمن بازرگانان رییس‌جمهور را به کمونیست بودن متهم کرد. قطعاً از زمان کاردناس دولت چپ‌گرای چنین آشکاری یا از زمان آلمن چنین فعال اقتصادی‌ای وجود نداشته است.

در ۲۱ ژانویه ۱۹۷۱، رودولفو اچه وریا پیشنهاد «طرحی برای بازسازی صنعت سینمای مکزیک» ارایه داد به منظور «نوسازی اهداف و شیوه‌ها در طول یک دوره شش ساله چنان که بتواند تصویر سینمای ملی را که در آغاز این دهه بسیار وخیم و بی‌حیثیت شده است، تغییر دهد». در سال ۱۹۷۱ دولت علناً و یکباره مالک Banco Cinematografic، سالن‌های زنجیره‌ای de Teators Compañía Operadora واستودیوهای churubusco شد. از میان مالکین هم عمومی و هم خصوصی پخش‌کننده‌های Peliculas Mexicans cimex و شرکت تبلیغاتی Procinemex بودند. رودولفو اچه وریا اعلام کرد که «اگرچه به نظر می‌رسید این گروه از شرکت‌ها برای تداوم صنعت فیلم‌سازی در یک وضعیت متعادل کافی باشند، وضعیت مالی آن‌ها متزلزل است». علاوه بر این ساختار کلی که توسط دولت «با هزینه‌بالا» اداره می‌شد، در وهله اول برای سود «گروهی از تهیه‌کنندگان صنعتی یا خصوصی بود که فیلم‌های تجاری تولید می‌کردند و از مکانیسم‌های تثبیت شده حداکثر استفاده را می‌کردند، از کسب سرمایه گرفته تا امکانات مربوط به نمایش فیلم‌ها که توسط شرکت‌های دولتی فراهم می‌شدند». اچه وریا این‌گونه نتیجه می‌گیرد که حاصل «تولیدی قلابی، تغییر شکل داده و رد شده از سوی بخش‌های داخلی و خارجی است».

بعضی از دستاوردهای مهم بین سال‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۷۶ ساختن یک مدرسه فیلم‌سازی، capacitacion cinema tografica The centro de - که رؤیای بسیاری از سینماگران از دوران سینمای صامت در مکزیک بود - و دیگری تبدیل دو سیستم صدای صحنه churubusco به Cineteca Nacional بود که رؤیای به درازا کشیده‌دیگری بود که نهایتاً به تحقق پیوست. اینجا وظیفه مهم تاریخی به دست آوردن و حفظ تولیدات تجاری سینمای مکزیک بالاخره به عهده دولت مرکزی با امکانات مالی و ضمانت کافی قرار گرفت در مجموع نسخه‌های مجموعه‌های متنوع و گسترده‌ای از فیلم‌های خارجی جهت استفاده سینماگران و دانشجویان سینمایی جوان چه مکزیکی و چه خارجی فراهم آمد. سینماتک شامل دو سالن بود که برای عموم آزاد بودند و یک اتاق مخصوص پخش فیلم ۳۵ مم برای استفاده اعضاء و پژوهش‌گران معتبر و سه اتاق مخصوص پخش فیلم ۱۶ مم. در سال ۱۹۷۴ موجودی Cineteca شامل ۱۴۷۶ فیلم، اعم از ۳۵مم و ۱۶مم، بلند و کوتاه می‌شد؛ تا سال ۱۹۷۶ ۲۵۰۰ فیلم در آرشیو آنجا موجود بود. تا سال ۱۹۷۶ دولت مالک انحصاری استودیوهای America، شرکت‌های Pelicaulas Procinemax Nacionales (که Cimex را در خود جذب کرد) بود و تنها زنجیره‌ی سالن‌های نمایش که خصوصی باقی مانده، de oro

Cadena بود و در مجموع هم سایر خانه‌های فیلم را در تملک خود داشت و هم‌شماری از آنان را که جدیداً توسط Banco ساخته شده بودند.

مهم‌ترین توسعه Sexinoی اچه وریا مشارکت مستقیم دولت در تولید فیلم از طریق سه کمپانی تولید فیلم بود. این سه کمپانی عبارت بودند از: (CONACINE)، (CONACITEI) و (CONACITEII). CONACINE در اکتبر ۱۹۷۴ به‌عنوان شاخه‌ای از Banco تأسیس شد و همچون الگویی برای CONACITEI (۱۹ ژوئن ۱۹۷۵) و CONACITEII (۸ مه ۱۹۷۵) باقی ماند. Banco با همکاری استودیوهای AZ teca Churubusco از آخرین دوره ملی شدن در سال ۱۹۶۰، فیلم تولید می‌کرد ولی سیستم دست و پاگیر بود و تصمیم بر این بود که تولیدات از طریق این کمپانی‌هایی که به‌طور رسمی به‌وجود آمده بودند منظم شوند. علاوه بر این، چون محدودیت‌اعتبار بانکو برای تهیه‌کنندگان نیاز مداخله دولت را پیش می‌کشید، محروم ساختن کامل فیلم‌سازان خصوصی را در پی داشت و ای کاش هزاران کارگر کارآزموده‌ای که در این صنعت کار می‌کردند بیمه می‌شدند، در واقع سی و نه فیلم با همکاری Banco و Churubusco بین آوریل ۱۹۷۱ و زمان افتتاح CONACINE تولید شد.

فعالیت‌های CONACINE و CONACITEI مشابه بودند، به‌عبارت دیگر هر دو به‌عنوان تهیه‌کننده‌هایی انحصاری یا همکار با عوامل فیلم، سرمایه‌گذاران خصوصی و تهیه‌کننده‌های خارجی عمل می‌کردند. CONACITEII انحصاراً با STIC و America کار می‌کرد.

تولید کل، چه «منظم» و چه «سریالی» مجموعاً هفتاد و دو فیلم را در سال ۱۹۷۰ نشان می‌دهد (قبل از معارفه لوییس اچه وریا). در سال ۱۹۷۱ این رقم همچنان هفتاد و دو بود بدون در نظر گرفتن نه فیلم بلند مستقل و هفت فیلم که در خارج ساخته شدند. اگرچه در مقایسه با یازده سال قبل که به طرز عجیبی پیش پاافتاده بود، سال ۱۹۷۱ ظهور شماری از فیلم‌های جذاب را به خود دید: **باغ عمه الیزابت** ساخته فلیپه کازالس، **فرشته‌ها و کروبیان** ساخته رافائل کورکیدی، **مکانیک‌های ملی** ساخته لوییس الکوریزا، **عمارت دیوانگی** ساخته خوان لوپز مکتزوما، **نی‌زار: مکزیک یاغی** ساخته پائول لدوک، **چه کسی مسؤول است** ساخته گوستاوو آلاتریسته و **صندوق‌ها** و **تغییر** ساخته آلفردو جاسکوویکس. البته، هنوز شماری از فیلم‌های گیشه‌ای نظیر **سانتو در مقابل دختر فرانکشتین** ساخته میکوئل‌ام. دلکادو، به اضافه فیلم‌های به قاعده **کمدی‌های کشاورزان** ملودرامهای اشک‌انگیز و «وسترن‌ها» وجود داشتند.

در سال ۱۹۷۲ این رقم به هفتاد و پنج فیلم بلند به اضافه دوازده فیلم «رسمی» رسید نظیر: **نامه‌هایی از ژاپن**، درباره یک دانشجوی مهندسی مکزیکی در ژاپن، **تاریخ P.R.I**، **تاراهومارا - درام مردم** و **رفیق رییس‌جمهور** مستندی درباره دیدار اچه وریا از شیلی. اگرچه تولیدات تجاری شامل فیلم‌های دم دستی‌ای نظیر **بیکینی و صخره** و **کاپولینا در مقابل مومیایی‌ها** می‌شد، ولی فیلم‌های برتری هم وجود داشتند. مثل: **قصر پاکدامنی** ساخته آرتور ریپ استاین، **آغاز** ساخته دلونزالو مارتینز ارتگا، **پیامبر می‌می** ساخته خوزه استرادا، **گوشه باکره‌ها** ساخته آلبرتو ایساثاک، **کوهستان مقدس** ساخته آلخاندرو جودوروفسکی، **وقتی می‌خوام گریه کنم نمی‌تونم** ساخته موریکو والرستاین. و **ایمان، امید و شفقت** فیلمی سه قسمتی که به ترتیب توسط سه کارگردان آلبرتو بو خورکز، لوییس آلکوریزا و خورخه فانس ساخته شد. این فیلم‌ها عموماً نزد منتقدان با استقبال روبه‌رو شدند و اگرچه ضعف‌هایی داشتند، حداقل کاشف کارگردانان جدیدی بودند که قبلاً سینماگران مکزیکی آن‌ها را نادیده گرفته بودند؛ مهم‌تر از همه این‌که این فیلم‌ها توسط کارگردانان جدید ساخته شده بودند که مستقیماً تحت حمایت Banco Cinematorafico و کمپانی‌های تولیدش بودند، ترکیبی که عمیقاً مورد تنفر تهیه‌کننده‌ها و کارگردانان محافظه‌کار بود.

افت در تولید موضوعی جدی بود و بی‌شک توسط سیاست‌های اچه وریا تشدید شده بود. حقیقت این بود که فیلم‌های بهتر را جوانان می‌ساختند که اغلب کارگردانان چپ‌گرا بودند ولی این برای صنعت فیلم‌سازی به مثابه یک کل رضایت اندکی را به همراه داشت. بازتاب عقاید همکاران محافظه‌کار او، فیلمی طولانی مدت بود که برادران اچه وریا را کاملاً مورد سرزنش قرار می‌داد و می‌گفت که سینمای مکزیک از سال ۱۹۷۱ تا ۱۹۷۶ «جانبدارانه بود... و تا یک مقطع معینی به صورت حرفه‌ای کمونیستی». او

Banco Cinematografico را به‌خاطر گرفتن تسهیلات از تهیه‌کننده‌های خصوصی فشار آوردن به آن‌ها که از سرمایه‌های شخصی‌شان استفاده کنند و یا در جست‌وجوی سرمایه از منابع دیگر باشند، سرزنش کرد. او نتیجه‌گیری کرد که تحت ریاست جمهوری اچه وریا و برادرش، فیلم‌سازی «گرایش کمونیستی داشته، کاملاً برای خشنودی خاطر [اچه وریا]» و این‌که قدرت تجاری «اهمیتی نداشت» و سرمایه عمومی مصروف «جیب‌های شخصی» شد، احتمالاً منظورش اچه وریا و همپالکی‌هایش بوده‌اند. اگر به فیلم‌ها به چشم پیام‌های سیاسی یا اجتماعی بنگریم، این مدیر اجرایی احساس می‌کرد که مشکلات مکزیک «سیاسی نیستند... ما برای سرگرمی به سینما می‌رویم... یا می‌رویم تا از آنچه یک ایده مارکسیستی می‌تواند به مردم بدهد استفاده کنیم؟»

برادران اچه وریا به مشکل پی برده بودند و سعی می‌کردند که هم برای به صحنه آوردن کارگردانان جدید کاری انجام دهند و هم برای پیش‌کسوتان، که به‌طور رسمی هزینه فیلم‌ها را تأمین کنند. فیلم‌هایی نظیر Mecánica nacional (۱۹۷۱) ساخته آلکوریزا، **بازرس کالزونزین** ساخته آلفونسو ارائو (۱۹۷۳) و Tivoli (۱۹۷۴) ساخته آلبرتو ایساثاک، تولیدات پرخرج‌تری هم بودند که اتهامات مربوط به رشوه‌گیری‌های گسترده را در بنیاد رسمی سینمایی کشور وخیم‌تر کردند. چنین اتهاماتی ممکن است خیلی به حقیقت نزدیک باشند، چون سیستم رشوه‌گیری رسمی در مکزیک چیز تازه‌ای نبود. اگرچه پولی که صرف این فیلم و آن فیلم می‌شد در ارزش‌های متعالی فیلم نمود پیدا می‌کرد. تزریق خون تازه در سلسله مراتب کارگردانی از موضوعات جنجالی‌ای که این فیلم‌ها به آن می‌پرداختند و با شیوه‌ای واقع‌گرا و اغلب خام نشان می‌دادند، قابل تشخیص بود.

پیشگام چنین فیلم‌هایی **خال** (۱۹۷۰) ساخته آلخاندرو جودوروفسکی بود، آمیزه‌ای مغشوش و درخشان از متافیزیک شرقی و طنز ژانر غربی. فیلم همچنین تکنیک‌های سوررئالیستی وام گرفته از بونوئل و فلینی را در خود ادغام کرده بود، ولی فاقد انسان‌گرایی نهفته در آثار آنان بود.

طنز جودوروفسکی ناشیانه و زمخت و اغلب سادو - مازوخیستی است. فیلم به‌طور مستقل تولید شد و تا سال‌ها در مکزیک نمایش داده نشد؛ اگرچه موفقیت عظیمی را برای حلقه فیلم‌سازی زیرزمینی در ایالات متحده و اروپا ثبت کرد. خود جودوروفسکی در شیلی متولد شده و به‌خاطر آثارش در تئاتر تجربی در مکزیک شناخته شده‌تر است. در سال ۱۹۶۷ او Fanda y Lis، اولین فیلمش را بر پایه اثری به همین نام نوشته فرناندو آرابال ساخت. با فیلم‌بردارش رافائل کورکیدی، جودوروفسکی پرده را با تصاویر سادو - مازوخیستی و نمادگرایی جنسی نابهنجار در تلاش برای بیان دیدگاه شخصی‌اش درباره هستی پر کرد. Fando y Lis، **خال** و La Montana Sagrada برای ذائقه‌عوام سنگین بودند، ولی امکانات تازه‌ای را از طریق بیان سینمایی به تصویر کشیدند و در این راه از ترکیب رئالیسم و سوررئالیسم که در میان سایر سینماگران هنوز وجود داشت، سود بردند. حقیقتاً این تکنیک چیز جدیدی نبود: بونوئل آن را در **یک سگ اندلسی** (۱۹۲۸) تجربه کرده بود، همچنان که بسیاری از آوانگاردهای فرانسوی و اکسپرسیونیست‌های آلمانی در دهه ۱۹۲۰ آن را تجربه کرده بودند. ولی فیلم‌های جودوروفسکی نشان می‌دادند که چگونه چنین تکنیک‌هایی می‌توانند مورد استفاده قرار بگیرند تا تنش‌ها و خمودگی جامعه مکزیک معاصر را تفسیر کنند، چیزی که از زمان تجربه تا حدی محجوبانه بوستیلو ارو در Dos Monjes (۱۹۳۴) یا El fantasma del convento (۱۹۳۴) ساخته دوفونتس، تلاشی در جهتش صورت نگرفته بود.

اگر بخواهیم خلاصه‌ای از مسیر سینمای مکزیک در دهه ۱۹۷۰ ارایه دهیم، این است که به کارگردانان جدید - ایساثاک، کازالس، فونس، آرائو، کورکیدی، لدوک و بسیاری دیگر - اجازه داده شد که آزادانه مضامین جنجالی سیاسی و اجتماعی را به تصویر بکشند. بعضی کارگردانان تثبیت شده نظیر کالیندو و آلکوریزا از امتیاز این فضای تازه برای صدور بیانیه‌های شخصی‌شان سود بردند. به این طریق بود که آن‌ها از طرف رییس جمهور اچه وریا اطمینان یافتند که «آزادند که هر موضوعی را که می‌خواهند روی پرده بیاورند، چه اجتماعی باشد و چه سیاسی» اختلاف نظری وجود داشت که آیا سینمای «نو» مکزیک در واقعیت وجود دارد یا نه. آلکوریزا همکارانش را با آغازگران سینمای جدید برزیل مقایسه کرد و نتیجه گرفت که چنین جنبشی در مکزیک وجود نداشته است.

ادوارد و مالدونادو، فیلم‌سازی مستقل، عقیده داشت: «هیچ‌یک از فیلم‌هایی که در سینمای جدید مکزیک ساخته شده است حقیقتاً پاسخگوی نیاز به یک تحلیل و تفسیر انتقادی نیستند، به‌عبارت دیگر این نیاز را واقعیت اجتماعی رایج مکزیک بوجود آورده است». در این‌جا هر تلاشی برای تحلیلی معنادار از تمام فیلم‌های مهم مکزیکی که بین سال‌های ۱۹۷۶-۱۹۷۱ ساخته شدند غیرممکن است. انتخاب فیلم‌هایی اندک برای بحث کاملاً ناظر به این واقعیت است که این نویسنده به‌طور اتفاقی با آن فیلم‌ها آشنا شده و داوری‌اش دال بر این نیست که آن‌ها برتر از فیلم‌های دیگر هستند. اگرچه برای بحثی کاملاً پیچیده از نظر سینمایی، فرهنگی و تأثیرات ادبی بر فیلم‌سازان مکزیکی فضایی گسترده لازم است که این بررسی مختصر امکان آن را ندارد.

Mecanica nacional (۱۹۸۱) عامه‌پسندترین فیلم لوییس آلکوریزا و صریح‌ترین اثر اوست. توجه به طبقه زیر متوسط شهری و سرگردانی متزلزل‌شان بین ارزش‌های سنتی، روستایی و نابهنجاری رشد سریع کلان شهرهای مدرن، آماج حمله ویران‌کننده آلکوریزا در این فیلم بودند. او شماری از بازیگران شناخته‌شده را برای نقش‌هایی انتخاب کرد که با تصویر عام آنان واقعاً تناقض داشتند. مانولو فابریگس، نوه بزرگ ویرجینیا فابریگس مشهور و یکی از شناخته شده‌ترین بازیگر - تهیه‌کننده - کارگردانان مکزیک نقش ائوفمیو گاراژداری کندذهن و ابله را بازی کرد. آوازه‌خوان روستایی و مردمی لوچا ویلا نقش چابلا، همسر زمخت او را بازی کرد و سارا گارسیا با چهره‌ای مادرانه و اصیل که درخودش هجوی گروتسک‌وار هم داشت در نقش مادر ائوفمیو ظاهر شد.

همسر، مادر، خانواده و دوستان ائوفمیو در تعطیلات به‌سر می‌برند تا پایان یک مسابقه اتومبیل‌رانی را از آکاپولکو تا مکزیکوسیتی تماشا کنند. زنان سفره رنگینی از غذا تدارک می‌بینند چون قرار است شب را در منطقه‌ای نزدیک خط پایان مسابقه بگذرانند تا بتوانند آخر مسابقه را صبح زود تماشا کنند. شب را در واگنی در میان انبوهی از سر و صداهای مختلف می‌گذرانند. عده‌ای از رانندگان بوق زنان و بد و بیراه گویان می‌گذرند. بالاخره انبوه ماشین‌ها به نقطه‌بازی می‌رسند و چنان تنگ هم به یکدیگر فشرده می‌شوند که هر گونه حرکت اضافی‌ای را غیرممکن می‌سازند. سرنشینان ماشین‌ها به موتورسیکلت سواران متکبر می‌پیوندند و تا سحر می‌خورند، می‌نوشند. مادر ائوفمیو آن قدر غذا می‌خورد که دچار سوءهاضمه شدیدی می‌شود. ترافیک بسیار سنگین است و ماشین‌ها چنان به یکدیگر کیپ شده‌اند که آوردن دکتر را غیرممکن ساخته‌اند. بالاخره یک موتورسوار داوطلب رفتن می‌شود ولی دیگر برای نجات مامان‌بزرگ خیلی دیر است. جوری دراز کشیده است که انگاری با خانواده‌اش در حال رستاخیزند و دوستان برگردش حلقه زده‌اند و مویه می‌کنند. هر چند اعلام این که ماشین‌های مسابقه دارند به خط پایان نزدیک می‌شوند سوگواران از جمله خانواده‌ی ائوفیمیو پراکنده می‌شوند. جسد مامان بزرگ تنها بر میانه دریایی از ماشین‌ها و پس‌مانده‌ها باقی می‌ماند و تنها همراهش سگی‌ست که در آشغال‌ها به دنبال غذا می‌گردد. تحقیر نهایی جایی است که طرفداران این مسابقه ملال‌آور عزم رفتن به خانه می‌کنند. ائوفمیو مادرش را روی صندلی جلو می‌نشاند و راست نگهش می‌دارد. وقتی در ازدحام اجتناب‌ناپذیر آدم‌ها و ماشین‌ها گیر می‌کنند زمزمه می‌افتد که یک جسد در ماشین ائوفمیوست و سریع صدها نفر ماشین‌هایشان را پارک می‌کنند تا مات و مبهوت به این جنازه خیره شوند. نمایی از زاویه بالا به‌طور افقی از انبوه ماشین‌ها و آدم‌ها فاصله می‌گیرد.

آلکوریزا تحقیری بونوئل‌وار برای جامعه بورژوایی قایل است در فیلم Mecanica Nacional بی‌رحمانه طبقه متوسط جدید مکزیک را به باد استهزاء می‌گیرد؛ کسانی‌که تازه در معجزه اقتصاد کشور خود سهیم شده‌اند ولی در این فرآیند هر آنچه از صداقت و تمامیت فرهنگی خود داشته‌اند را از دست داده‌اند. برای تأکید بر این نکته او دو دختر آمریکایی را نشان می‌دهد که به گروهی سرکش و ناآرام پیوسته‌اند و به انگلیسی فریاد سر می‌دهند که «چرا تو این مکزیک هیچی نیست!» در سراسر فیلم زوج جوانی با لباس ورزشی سفید توی یک ماشین اسپورت سفید هستند که در لحظات کوتاهی مدام نشان داده می‌شوند. همه کارشان این است که تا خرخره پلوی اسپانیایی، املت و دیگر غذاهای متنوع اسپانیایی را بخورند و لباس سفید یکدستشان و ماشین‌شان به سفره‌ای رنگارنگ از چربی‌ها و لکه‌های غذاها تبدیل شود. Mecánica Nacional تفسیر آلکوریزا از ساختار جامعه معاصر مکزیک بود - تفسیری ماتریالیستی، غیرفرهنگی، غیرعقلانی که با شیوه‌ای نیمه آگاهانه برای بعضی از مسائل محلی جواب‌هایی

دارد. تفسیری تند و تیز ولی شدیداً مردمی از زمانی‌که مردم مکزیک گروهی به تماشای فیلم می‌رفتند.

تصویر آلکوریزا از «انسان عادی» بسیار متفاوت با پدرسالاری پر عطوفت رودریگونز در Nosotros los pobres و los ricos ustedes، یا حتی تعبیر گالیندو از ثبات طبقه کارگر در !Bajan Esquinaاست، که حدود بیست سال پیش از آن ساخته شده است. در تمام مدتی که رود ریگونز فقر را در یک نظام اجتماعی ایستا به صورتی آرمانی تصویر می‌کرد و گالیندو طبقه کارگر را به مثابه طبقه‌ای باهوش و پرتحرک ولی نه رادیکال نشان می‌داد، آلکوریزا کودکان **لمپن پرولتاریای** دهه ۱۹۴۰ را به‌عنوان جزئی از ارزش‌های سخیف خرده بورژوازی می‌دید. آشکارا هیچ انقلاب تازه‌ای در مکزیک از آدم‌هایی مثل ائوفمیو یا حتی روشن‌تر از آن، از جوانان راحت‌طلب و سطحی‌نگر فیلم Mecánica Nacianal ساخته نیست. به‌نظر می‌رسد آلکوریزا می‌خواهد بگوید که مردمانی از این دست بودند که منفعلانه به کشتار تلاتلولکو نگریستند و از کنار آن بی‌اعتنا گذشتند. پنجاه سال انقلاب رسمی به‌طور حیرت‌آوری در غیر سیاسی کردن کامل یک انسان و متقاعد ساختن آن که زندگی در جامعه‌ی مصرفی سرنوشت اجتناب‌ناپذیر آن است، موفق شده بود.

درونمایه ناامیدی و یأس جامعه مکزیک که ناشی از خیزش تلاتلولکو بود در **صندوق‌ها** (۱۹۷۰) ساخته آلفرد و جاسکویکس که توسط CUEC تهیه شده و El cambio (۱۹۷۱) که آن را بخش فعالیت‌های سینمایی UNAM تولید کرد، ادامه یافت. اولی به مشکلاتی می‌پرداخت که دانشجویان مبارز سال ۱۹۶۸ در تلاش برای غلبه بر مسائل زندگیشان داشتند؛ دانشجویانی که با سرکوب دولتی و بی‌اعتنایی اجتماع مواجه بودند. در El cambio «کنار کشیدن» چیزی است که شخصیت‌های اصلی جوان آن که یک هنرمند و یک عکاس هستند، خواهان آنند. بیزار از ماتریالیسم زندگی شهری این دو مرد جوان به ساحل نامعلومی می‌گریزند. آن‌ها کلبه‌ای کنار ساحل می‌سازند و دوست دخترانشان سریع به آن‌ها می‌پیوندند. تا مدتی از یک زندگی ساده و روستایی لذت می‌برند ولی خیلی زود جهان واقعی مزاحم رؤیاهای شیرین‌شان می‌شود. فضولات یک کارخانه محلی ماهی‌های آب‌های محصور را مسموم می‌کند و همین تهدیدی برای حیات ماهیگیران به‌شمار می‌آید. وقتی بولدوزرهای شرکت کلبه‌آن‌ها را صاف می‌کنند، مردان جوان تصمیم می‌گیرند جنگی محلی برپا کنند و آدم‌های آنجا را به جان هم بیندازند. آن‌ها با سطل از کارخانه‌گل و لای جمع می‌کنند و در ضیافتی که به افتخار نماینده شرکت ترتیب داده‌اند، فضولات مایع را به سرو روی او و مقامات محلی می‌پاشند. جوانان ضیافت را دوان‌دوان و خندان ترک می‌کنند و از روی بی‌تجربگی عملشان راچیزی بیش از یک شیطنت بی‌ضرر نمی‌بینند که هر چند از نظر سیاسی معنادار است. اما قاضی محلی مسأله را کاملاً متفاوت می‌بیند. او دو جوان شهر را به دام می‌اندازد و با خونسردی آن‌ها را با گلوله می‌کشد. El cambio همان‌طور که آشکارا تمثیلی از تلاتلولکو است، نقد تلخی بر بی‌فایدگی تغییرات مفید و ارزشمند در مکزیک هم هست. قدرتمندترین و تکان‌دهنده‌ترین تصویر از سرکوب خونین ۱۹۶۸ را فیلم **canaa** به کارگردانی فلیپه کازالس و تهیه‌کنندگی CONACINE (۱۹۷۵) ارایه داد. عنوان فیلم اشاره به دهکده سان میگوئل کانوا دارد، اجتماعی کوچک بالغ بر هفت‌هزار نفر و با فاصله‌ای ۱۲ کیلومتر از پئوبلا. در ۱۴ سپتامبر ۱۹۶۸ پنج کارمند جوان دانشگاه پئوبلا به کانوا می‌آیند، با این نیت که از قله مالینچه که آتشفشانی خاموش دارد بالا بروند. باران تندی مجبورشان می‌کند که اتاقی در روستا اجاره کنند. روستاییان تندخو به آن‌ها جا نمی‌دهند و آواره‌شان می‌کنند تا این‌که لوکاس گارسیا پیشنهاد می‌کند در خانه او بمانند. در طول شب جمعیتی بالغ بر هزار نفر به خانه لوکاس رفته او را می‌کشند و پنج جوان پئوبلایی را به زور از خانه بیرون می‌آورند. دو تایشان را به قتل می‌رسانند و سه تای باقی مانده را وحشیانه مورد ضرب و شتم قرار می‌دهند و سه انگشت یکی‌شان را با قمه قطع می‌کنند. جمعیت مصمم‌اند که روی سه نفر باقی مانده بنزین بریزند و آتش‌شان بزنند تا این‌که پای ارتش و صلیب سرخ به میان می‌آید. این حوادث در روزهای پرتنش قبل از کشتارهای تلاتلولکو رخ داده‌اند و مبنایی برای فیلم قدرتمند فلیپه کازالس شده‌اند، یکی از کارگردانان جوانی که می‌توانست از حکومت اچه وریا ممنون باشد.

کازالس Canoa (کانوآ) را به سبک مستند ساخت و نوشته‌هایی حاوی تاریخ‌ها و بعد ساعات حوادثی که تصوی شده بودند در فیلم به چشم می‌خوردند. علاوه بر این در فیلم یک روستایی

مستقیماً رو به مخاطب صحبت می‌کند و اطلاعات اجتماعی - اقتصادی شهرش را می‌دهد. بنابراین پس‌زمینه‌ای به‌وجود می‌آورد و تلاش می‌کند تفسیری از رفتار آدم‌های آن منطقه به دست دهد. سختی اقتصادی، بی‌سوادی، فقدان مهارت‌های ضروری در اقتصاد تکنولوژیکی هردم فزاینده مکزیک، خرافات باستانی و بی‌اعتنایی رایج میان مردم همه و همه دست به دست هم داده‌اند تا سان میگوئل کانوا را به یک اجتماع منزوی بدل سازند، هر چند آن‌جا با پوئبلا یکی از بزرگترین و صنعتی‌ترین شهرهای کشور فاصله کمی دارد. یک کشیش مستبد و تاریک اندیش با کمک یک سازمان متعصب غیر روحانی کنترل سفت و سختی بر بیشتر قسمت‌های شهر دارند از جمله بر ژاندارمری، کشیش مردم شهر را متقاعد کرده که از بیرون در معرض تهدید انقلابیون کمونیست هستند و در واقع به فاصله‌ی کوتاهی قبل از حوادثی که در فیلم توصیف شده‌اند، گروهی از دانشجویان مبارز اهل پوئبلا سعی داشتند در شهر مردم را سیاسی کنند. بنابراین وقتی‌که پنج کارمند از همه جا بی‌خبر و کاملاً غیرسیاسی دانشگاه به این شهر می‌آیند بدون این‌که چیزی بیش از یک تفریح آخر هفته ساده در ذهن‌شان باشد، برای ساکنان این شهر شک به آن‌ها به‌عنوان مبلغان کمونیست که «سعی دارند یک پرچم سرخ و سیاه را در کلیسا نصب کنند» چندان دور از ذهن نیست.

کازالس فیلمش را با توجه به پیشینه تظاهرات سرنوشت‌ساز در مکزیکوسیتی بسط و گسترش می‌دهد. در تمام مدتی که پنج کارمند دانشگاه برای گردش کوهنوردیشان خودشان را آماده می‌کنند، یک مفسر رادیو با گفتن این‌که «صلح و پیشرفت یعنی المپیک» به جنبش دانشجویی حمله می‌کند. یکی از کارمندان احساس می‌کند آن‌ها باید همبستگی‌شان را با دانشجویان نشان دهند؛ دوستش این ایده را رد می‌کند و می‌گوید آن‌ها مثل کارگران هیچ ارتباطی به این جنبش ندارند.

کانوآ فیلمی است که هم ماهرانه و با استادی ساخته شده و هم در پس‌زمینه فیلم‌سازی مکزیک اثر قابل توجهی‌ست. به هیچ‌وجه عادی نیست که رژیم به چنین تصویری از وقایع سال ۱۹۶۸ اجازه ساخت می‌دهد، مخصوصاً که رییس جمهور وقت مستقیماً مسؤول حمله ارتشی‌ها به تظاهرکنندگان بود. از میان همه فیلم‌های سینمای نو مکزیک، **کانوآ** شاید بهترین مثال برای نظارت دولتی - فارغ از هر دلیل سیاسی - معطوف به آزادی بیشتری برای هنرمندان و روشنفکران باشد.

در سال ۱۹۷۵ کازالس El apando را هم ساخت که از رمان کوتاهی نوشته خوزه روولتاس اقتباس شده بود که حول زندگی در زندان می‌گذشت و بر پایه مشاهدات خود نویسنده در دوران محکومیت‌اش استوار بود. این هم فیلم قدرتمند و خشنی بود هر چند ساختاری به خوبی **کانوآ** نداشت. با این همه گزارش گیرایی است از انحطاطی که مسبب‌اش یک نظام خاطی و بی‌رحم است. سه زندانی از همسرانشان و یک از مادرش در قاچاق موادمخدر به ندامتگاه استفاده می‌کنند. همگی دستگیر و مردان به سلول انفرادی فرستاده می‌شوند. در پایان آن‌ها رو در روی دستگیرکنندگانشان قرار می‌گیرند و بالاخره در سکانسی بی‌نهایت خشن بر آن‌ها پیروز می‌شوند. El apando در تصاویرش از زندگی جاری در زندان بی‌نهایت تأثیرگذار است - ناامیدی، فساد، وحشی‌گری - همه به شیوه‌ای شدیداً واقع‌گرایانه نشان داده شده‌اند. اگرچه کارگردانان جوانی نظیر کازالس مضامین و تکنیک‌های تازه‌ای را در سینمای مکزیک تجربه کردند، اما نباید فراموش کرد که کارگردانان مسن‌تر هنوز فعال بودند. امیلیو فرناندز، خلاق‌ترین دوران کاری‌اش را پشت‌سر گذاشته بود و بر تحریمی که اغلب تهیه‌کنندگان در مورد ساخت چند فیلمش نظیر **La choca** (۱۹۷۳) و **ناحیه سرخ** (۱۹۷۵) اعمال کرده بودند، غلبه کرده بود. تیراندازی که در محل فیلم‌برداری در کوآهویلا صورت گرفت و نتیجه‌اش مرگ مرد جوانی بود به‌نظر رسید آبروی حرفه‌ای او را در معرض خطر قرار داد.

تا سال ۱۹۷۰ آلخاندرو گالیندو معتبرترین سینماگر از نسل قدیم بود. فیلم‌های مردم‌گرایانه‌اش در دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ هنوز توسط منتقدان و فیلم‌سازان جوانتر به‌عنوان اجتماعی‌ترین سینمای صنعت فیلم‌سازی قدیم مکزیک، هنوز مورد ستایش قرار می‌گرفت. ولی زمانه همان‌طور که برای فرناندز، اسماعیل رودریکز، گاوالدون و همه کارگردانان پیشکسوت دیگر تغییر کرد برای گالیندو هم تغییر کرد. ضرورت امرار معاش او را مجبور ساخت که به اقتباس‌هایی از چند اپرای تلویزیونی نظیر **زندگی ساده** (۱۹۷۰) یا فیلم‌های کودکان نظیر **جوی کوچک و چراغ سحرآمیز** (۱۹۷۱) روی بیاورد. او یک کمدی عامه‌پسند به سبک قدیمی‌اش ساخت،

پیراشکی‌های سرخ شده (۱۹۷۱) که عموماً به‌عنوان اثری قدیمی در نظر گرفته می‌شود. در سال ۱۹۷۳ گالیندو و دو تا از فیلم‌هایی را که خیلی به آن‌ها افتخار می‌کرد ساخت، اگرچه منتقدان در این باره با او هم‌عقیده نبودند **محاکمه مارتین کورتس** و **کنار جنازه یک رهبر** . فیلم دوم یک کمدی سیاه بود که قهرمان اصلی آن جسد یک رهبر حزب کارگر است که در هتلی ارزان‌قیمت کشف می‌شود. مرگ او رابه اتفاقات طبیعی نسبت می‌دهند، ولی به یکباره اخبار فاش می‌شوند و اتاق مرگ مرکز تجمع دوستان رهبر حزب کارگر، اعضای اتحادیه‌ها و دو زنی می‌شود که هر یک ادعا می‌کنند همسر قانونی او می‌باشند. تحقیقات رسمی درباره مرگ پیچیده‌تر می‌شوند. حرف‌های نمایندگان اتحادیه با صدای سازهای نوازندگان همراه می‌شود، یک مقام رسمی از اتحادیه رقیب تحلیلی سیاسی محور از موقعیت به دست می‌دهد و یک پیراشکی فروش در اتاق هتل مشغول کسب و کار خودش می‌شود. جالب‌ترین نکته در El Juicio de Martin (محاکمه مارتین کورتس) کالیندو، این است که او سال‌ها این موضوع را در ذهن داشته است. مارتین کورتس پسر نامشروع یک سرخ‌پوست دو رگه به نام هرناندو کورتس بود، که فاتح قبیله آزتک‌ها محسوب می‌شد و زنی سرخ‌پوست به نام مالینچه که هم مترجم‌اش بود و هم خدمتکارش. یک دن مارتین هم هست که پسر مشروع کورتس از یک زن نجیب‌زاده اسپانیایی است. در داستان مارتین دو رگه گالیندو دو راهی اساسی جامعه مکزیک را دید: نیمی سرخ‌پوست و نیمی اروپایی، مارتین بین دو جهان معلق است، نه کاملاً به اولی تعلق دارد و نه از جانب دومی کامل پذیرفته شده است.

در **محاکمه مارتین کورتس**، کنش روی یک صحنه تئاتر پدیدار می‌شود جایی‌که نمایشنامه‌ای درباره مارتین کورتس اجرا شده است. به‌نظر می‌رسد بازیگری که نقش مارتین (گونزالو وگا) را بازی می‌کرد چنان به‌طور کامل با نقش‌اش یکی شده بود که در طول اجرای اولیه (افتتاحیه) واقعاً بازیگری که نقش دون مارتین را بازی می‌کرد کشت. پلیس سر می‌رسد و با مارتین تحقیقات را شروع می‌کند. تصمیم مبنی بر این است که اجرای نمایشنامه برای بازرس پلیس (دیوید رینوسو) مفید است. بنابراین فیلم مثل یک «نمایش در نمایش» همراه با کارگردان نمایش و نمایشنامه‌نویسی که پس‌زمینه تاریخی هر صحنه‌ای را که اجرا می‌شود توضیح می‌دهد، ادامه می‌یابد. همچنان‌که نمایش پیش می‌رود تراژدی مارتین کورتس دو رگه تأثیر عمیق‌تری بر تماشاگران می‌گذارد. حداقل طبق نظر گالیندو روشن است که تعارضات نژادی عمیق هنوز بر جامعه مکزیک حکم‌فرماست. حتی بازپرس پلیس که در شروع تحقیقاتش اظهار کرده بود که احساس نژادی نمی‌تواند به‌عنوان یک انگیزه قابل قبول باشد چون در مکزیک تعصب وجود ندارد؟ چنان احساساتی درگیر نمایش می‌شود که وقتی صحنه حساس نمایش می‌رسد - جایی‌که مارتین به برادر ناتنی‌اش حمله می‌کند - او یک دفعه از جا می‌پرد و فریادکنان می‌گوید: «بکش‌اش! بکش‌اش!» بازپرس پلیس خیلی از نمایش نفرت نژادی درون خودش تکان خورده است چون هیچ‌گاه فکر نمی‌کرده واجد «زمینه‌های دو رگه بودن» باشد و همیشه آن را از جانب خودش نفی می‌کرده است. در صحنه پایانی فیلم، با خطابه‌ای تمسخرآمیز از جانب گزارشگر دو رگه‌ای روبه‌رو هستیم که در پایان نمایش از خواب می‌پرد - او در تمام مدت اجرا خواب بوده است. از فیلم خوب استقبال نشد و منتقدان حسابی پنبه‌اش را زدند. گالیندو اصرار دارد که مکزیکی‌ها علی‌رغم این‌که رسماً به اصل و نسب‌شان افتخار می‌کنند، در واقع خودشان را به‌عنوان فرزندان حرامزاده‌ی یک تجاوز نمادین می‌بینند. در نشستی با بعضی دانشجویان وراکروز، کارگردان در پاسخ به این گفته که فیلم داستان «اولین مکزیکی تاریخ بوده است»، توضیح داد: «آه... پس اولین مادر به خطا اون بود». فارغ از این‌که حقایق پشت **محاکمه مارتین کورتس** پذیرفتنی باشند یا نه، فیلم بسیار تحریک‌کننده و خوش ساخت و البته تا حدی هم پیچیده است، احتمالاً تنها فیلم مکزیکی‌ای است که تلاش کرده تا احساسات پیچیده‌ای نهفته در ترکیب نژادی مکزیک را شرح دهد. شاید حق با گالیندو باشد: شاید مکزیکی‌ها کلاً تمایلی به تأمل بر مشکلاتشان ندارند. اگر چنین باشد غافلگیرکننده نیست که **محاکمه مارتین کورتس** شکستی بود هم از جانب منتقدان و هم از جانب گیشه. شاید این فیلم تنها فیلم مکزیکی موجود باشد که در سطحی وسیع تا به حال توانسته به موضوع نژادپرستی در کشور بپردازد.

اگرچه تعصب نژادی در میان مکزیکی‌ها که در **محاکمه مارتین کورتس** به آن پرداخته شد موفقیت تجاری نداشت، اما فیلم‌های دیگری که به انواع گوناگونی از موضوعات سیاسی و اجتماعی

پرداختند همچنان‌محبوب عامه تماشاگران بودند. گوستاو آلاتریسته موفقیتی با فیلم مکزیک، مکزیک، را، را، را (۱۹۷۴) به دست آورد که طنزی تکان‌دهنده از جامعه مکزیک بود که در اواخر سال ۱۹۷۷ سرخوش از شکوفایی دوباره موفقیت‌آمیزش بود. آلبرتو ایسائاک به موضوع سانسور پرداخت و توسعه‌گرایی آزاد دهه ۱۹۵۰ را در Tivoli (۱۹۷۴) نشان داد.

Tivoli شاید در ژانر فیلم‌های کاباره‌ای قرار بگیرد هر چند داستان آن در یک تئاتر بورلسک می‌گذارد.

در نتیجه‌ی جنبش حقوق مدنی سیاهان در ایالات متحده، غرور قومی و نژادی به گروه‌های دیگر کشور که شامل آمریکایی‌های مکزیکی می‌شدند هم سرایت کرد که بعضی از آن‌ها که طبق معمول جوان‌تر و مبارزتر از بقیه بودند عنوان «چیکانو» را برای خود برگزیدند. جنبش چیکانو اول از همه در دانشگاه‌ها قوت گرفت و بعد در میان بعضی از توده‌های مکزیکی - آمریکایی. اخبار مربوط به این گروه جدید ستیزه‌جو از طریق بخشی از آمریکایی‌های مکزیکی کم‌کم در مکزیک پخش شد و هواداری بخشی از فعالان چپ را برانگیخت، چون بسیاری از مبارزان چیکانو ادعا می‌کردند که عقاید رادیکال هم دارند. سرانجام بعضی از تهیه‌کنندگان احساس کردند که بهره‌برداری تجاری از موضوع امکان‌پذیر است. پیتو رومی اولین فیلم «چیکانو» را به نام **از خون چیکانو** (۱۹۷۳) تهیه کرد که مدعی بود در لوس‌آنجلس فروش خیلی خوبی داشته است. چند فیلم دیگر به ترتیب عبارتند از: **من چیکانو و مکزیکی‌ام** (۱۹۷۴)، **من چیکانو و جوینده عدالتم** (۱۹۷۴)، **چیکانوی کالیبر بالا** (۱۹۷۵) و **چیکانو** (۱۹۷۵). تعداد کم این فیلم‌ها نشان می‌دهد که این فیلم‌ها آن‌طور که تهیه‌کنندگانشان انتظار داشتند، چندان مورد توجه مخاطبان مکزیکی آمریکایی قرار نگرفتند. شاید فیلم‌سازان مکزیکی درک اندکی از ماهیت جمعیت مکزیکی - آمریکایی‌ها در ایالات متحده داشتند. کارلوس مون سیوایس ویژگی این فیلم‌ها را این‌گونه توصیف می‌کند: «سلسله‌ای از مصائب که اعتبار و سعادت رو به رشد عامه‌ی چیکانوها انگیزه‌ی آن‌ها بود».

علی‌رغم رویکرد فرصت‌طلبانه به موضوع چیکانوها یا در کل آمریکایی‌های مکزیکی توسط سینمای تحت هدایت دولت مکزیک، فیلم‌های چیکانو الگویی از تولید مشترک با فیلمسازان آمریکایی را ارایه دادند و ثابت کردند که مکزیکی‌ها هم می‌توانند با کشوری دیگر همکاری به مفهوم واقعی کلمه داشته باشند. در اواخر سال ۱۹۷۷ و اوایل سال ۱۹۷۸ آلفونسو آرائو در ایالات متحده مشغول فیلمبرداری **رؤیای موعوده** بود که فیلمی درباره کارگران غیرقانونی مکزیکی است. فیلم مستقل **نان زمین** که در سال ۱۹۵۳ توسط اتحادیه‌ی معدن‌چیان تهیه شد سابقه درخشانی به حساب می‌آید. فیلم حول اعتصابی در نیومکزیکو (شهر نقره‌ای) دور می‌زند. بازیگر حرفه‌ای آن که اخیراً درگذشت، یک خانم مکزیکی به نام رزارو روئلتاس بود که به خاطر حمایتش از فیلم مورد بحث از ایالات متحده اخراج شد. درواقع همیشه بین صنعت فیلمسازی آمریکا و مکزیک همکاری وجود داشته است. گرایش عمومی به مکزیک که چند سال بعد از جنگ جهانی دوم در خروارها فیلم هالیوودی‌ای که در مکزیک فیلم‌برداری شدند، آشکار شد و در اواخر دهه‌ی ۱۹۴۰ و دهه‌ی ۱۹۵۰ در این فیلم‌ها بود: **کلاه مکزیکی**، **گاو باز و بانو** و **افتضاح بزرگ** Pepe (۱۹۶۰) که تنها نقش درخشان کانتین فلاس در یک فیلم هالیوودی بود. با این همه تولید فیلم‌های خارجی در مکزیک برای تکنسین‌ها و سیاهی لشکرهای مکزیکی فرصت‌های شغلی زیادی ایجاد کردند مخصوصاً در دهه‌ی ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ که تولید فیلم مکزیکی به سرعت سراشیبی سقوط را طی می‌کرد. در دهه‌ی ۱۹۸۰ فشارهای اقتصادی و ازدیاد جمعیت جدی میلیون‌ها تن مکزیکی را به ایالات متحده کشاند. همکاری بین فیلمسازان مکزیکی و آمریکایی توانست در فیلم‌های سینمایی‌ای که نقشی حیاتی و تربیتی در آگاهی دادن به شهروندان هر دو کشور داشتند و با مسئولیت متقابلی که برای حل این مشکل و آن مشکل در آن سهیم بودند، ایجاد کند. شاید برای این منظور بود که هم فیلم‌های «چیکانو» و هم وسترن‌های هالیوودی‌ای در مکزیک ساخته شدند و آنجا را همچون سرزمینی خشن و همیشه توسعه‌نیافته نشان دادند خدمت ارزشمندی در نشان دادن نیاز به چیزهای بهتر کرده‌اند. شاید آرائو دارد برای این منظور دست به کار می‌شود و می‌توان امیدوار بود که دیگرانی - از هر دو کشور - آن را دنبال خواهند کرد.

جالب این‌که این فیلم «چیکانو» که از نظر هنری شایسته بود را یک آمریکایی مکزیکی‌تبار به نام خوسوس سالوادور تروینو نوشت

و کارگردانی کرد. فیلم **ریشه‌های خون** (۱۹۷۶) نام داشت و conacine تهیه‌کننده‌اش بود و در جایی واقع در مکزیکالی فیلم‌برداری شد. فیلم درباره‌ی تلاش‌های آمریکایی‌های مکزیکی و مکزیکی‌ها برای تشکیل یک اتحادیه‌ی بین‌المللی کارگری است و کارگردان استخدام شده در maquiladoras بزرگ‌ترین شرکت آمریکایی را نشان می‌دهد که در کنار مرز مشغول درخت‌کاری هستند. فیلم خوش ساخت است، با شخصیت‌هایی که از دل واقعیت بیرون کشیده شده‌اند و موضوعی که هم بازیگران آمریکایی - مکزیکی و هم بازیگران مکزیکی در آن حضور دارند. اگرچه از وقتی که Raices de sangre فلسفه چیکانویی و مبارز تروینو را تصویر کرد، پخش‌کنندگان تجاری فیلم را پخش نکردند و تنها در محافل دانشگاهی مکزیک و ایالات متحده نمایش داده شد.

تا اواسط دهه‌ی ۱۹۷۰ صنعت فیلم مکزیک در وضعیت متزلزلی قرار داشت ولی هنوز شرایطش امیدوارکننده بود. سیاست‌های لوییس و رودولفو اچه وریا نقاط ضعف و همچنین نقاط قوتی داشت. از بعد منفی تولید فیلم‌های سینمایی بلند به پایین‌ترین سطح خود از دهه‌ی ۱۹۳۰ رسیده بود. تقلاهای دیوانه‌وار برای انجام کوچک‌ترین کارهای موجود، رقابتی رابین چوروبوسکو و استودیوهای America به وجود آورده بود هرچند مالک هر دو دولت بود. این رقابت از رقابت دیرینه‌تر تلخ و کهنی بین دو اتحادیه‌ی سینمایی کارگران - Stpc و stic - ناشی می‌شد که بی‌وقفه ادامه می‌یافت. در نیمه‌ی اول دهه‌ی ۱۹۷۰ این صنعت ملی شد و از مثبت‌ترین نتایج آن این بود که صنف کارگردانان آغوشش را به روی استعدادهای جدید گشود و فیلم‌هایی با مضامین تازه و روز و ممنوع سیاسی و اجتماعی ساخته شدند. در بسیاری از این دستاوردها رودولفو اچه وریا که سمت‌اش مدیر Banco Nacional cinema Tografico بود، نقش داشت. در مجموع برای ایجاد جهت‌های تازه‌تری در این صنعت اچه وریا بسیار به ایالات متحده و اروپا سفر کرده و برای فیلم‌های کشورش تبلیغ کرده و برخی توجهات بین‌المللی را با موفقیت به فیلم‌های مکزیکی جلب کرده است.

دولت جدید خوزه لوپز پورتیلو (۱۹۸۲ - ۱۹۷۶) سیاست‌های سینمایی اچه وریا را معکوس کرد، اگرچه بعضی فیلم‌ها نظیر طبه الهی (۱۹۷۷) با دولت جدید همزمان شدند. انتقال قدرت همراه بود با استعفاهای رایج صاحب منصبان دوران اچه وریا، ولی این انتقال کاملاً بی‌خطر بود؛ بنابراین رودولفو اچه وریا مقامش را به عنوان رییس Banco Cinematografi به هیرام کارسیا بورژا داد.

لوپز پورتیلو خواهرش مارگاریتا لوپز پورتیلو را به عنوان رییس اداره‌ی رادیو، تلویزیون و سینما (DRTC) برگزید. مؤسسه‌ای تازه شکل یافته برای تنظیم همه فعالیت‌های تولیدی در رسانه‌های جمعی الکترونیکی که دولت مالک آن‌هاست. در مورد صنعت فیلم این اولین گام در تحقق برنامه اقتصادی سراسری برای میدان دادن به آثار بخش خصوصی و کنار گذاشتن آثار بخش دولتی بود که بیهوده و بی‌کفایت بودند. در صنعت فیلم‌سازی معنی این کار عقب‌نشینی دولت از مشارکت مستقیم در فیلم‌سازی و بازگشت تهیه‌کنندگان بخش خصوصی بود.

به فاصله کوتاهی بعد از این‌که رامون چارلز دشمن قسم خورده فیلمسازی رسمی، شورای کل DRTC را در اوایل سال ۱۹۷۹ تشکیل داد، Banco Cinematografico منحل شد و کارهایش به DRTC محول گردید و مقامات عالی رتبه‌اش نظیر گارسیا بورژا متهم به کلاهبرداری و فساد اداری شدند. با انعکاس وضعیت تازه‌ی امور به نظر می‌رسید که cinematographer centro de capacitacion (ccc) به عنوان یک مکتب سینمایی مستقل با اضمحلالی قریب الوقوع مواجه خواهد شد. مورکی (Murky) با بیانه‌های نیمه رسمی‌اش تهدید کرد که ccc در استودیوهای چوروبوسکو یا Cvec ادغام خواهد شد. در بحبوحه همه این مسائل بود که بوسکو آروچی، سرپرست چوروبوسکو به اتخام کلاهبرداری - مثل فرناندو ماکوتلا سرپرست استودیو Director of Cinematography و خورخه هرناندز کامپوس سرپرست Conacine زندانی شد. و در ژوئیه ۱۹۷۹ conacitei منحل شد.

این تغییرات نتیجه تصفیه و تجدید سازمان صنعت فیلمسازی در اوایل ژوییه ۱۹۷۷ بودند و به مذاق بخش خصوصی که بنیانگذارش مارگاریتا لوپز پورتیلو بود خوش می‌آمد. سیاست‌های او به طور طبیعی باعث هشدار و رنجش سینماگرانی شد که طالب یک سینما با سرمایه دولتی و گرایش‌های چپ گرایانه‌ی اجتماعی بودند.

از قرار معلوم گارسیا ریرا به خاطر اعتصاب کارگردانان که هدفشان فشار آوردن به دولت بود احضار شد. آن‌ها طالب «احترام... و آزادی بیان بودند ولی چنین تحریکات ستیزه‌جویانه‌ای از حمایت اندکی در میان سینماگران برخوردار شد، سینماگرانی که برای فرصت‌های شغلی‌اشان به دیوان سالاری موجود وابسته می‌بودند. با توجه به مشکلات بالا، مارگاریتا لوپز پورتیلو اظهار کرده بود: «هر نوعی از فیلم اجتماعی قابل قبول است به شرط این‌که با خلاقیت ساخته شده باشد. گروهی از سینماگران جوان وجود دارند که با تشریک مساعی یکدیگر آثار خوبی می‌سازند که به مشکلات سیاسی یا زندگی بورژوایی می‌پردازند - آن‌ها این کار را به خوبی انجام می‌دهند. من به آن‌ها ایمان دارم، من از این‌که آن‌ها می‌خواهند جهان را تغییر بدهند برانگیخته شده‌ام. چه کسی رویای چنین کاری را در سن ۲۵ یا ۳۰ سالگی ندارند؟ «من از کلمه‌ی سانسور بیزارم. چرا نگوییم نظارت؟» و در ادامه می‌گوید: «ما از نمایش موضوعات خشن که ذهن را مسموم می‌سازند اجتناب خواهیم کرد... مردم حق دارند محترم شمرده شوند.» و درباره فیلمسازی رسمی: «دولت از تولید عقب‌نشینی نخواهد کرد چون با مسؤولیت‌هایش در قبال ایجاد سینمایی که جهت می‌دهد، تربیت می‌کند و سرگرمی می‌سازد در آینده مواجه خواهد شد.»

اگرچه چنین اظهارنظرهایی به فیلمسازان ضدتشکیلاتی اطمینان خاطر نمی‌دادند، باید اشاره کرد که صنعت فیلم‌سازی مکزیک همیشه تجارتی بوده که باید برای بقا و ادامه‌ی خود سرمایه ایجاد می‌کرده است. وقتی دولت به این صنعت پا گذاشت، مثل دوران اچه وریا، سعی‌اش بر این بود که از صنعتی رو به اضمحلال هرچه بیشتر در جهت تقویت حکومت استفاده کند. لوییس و رودولفو اچه وریا از سینمایی صریح‌تر و متعهدتر پشتیبانی کردند چون اعتقاد داشتند فیلم‌های مکزیکی از این راه می‌توانند بازارهای جدید بین‌المللی پیدا کنند. با وجود این معلوم بود که چپ‌گراها نه مخاطبان بی‌شماری دارند و نه فیلم‌هایشان سوددهی دارد. تا ۱۹۷۶ تولید فیلم مکزیک که از اواسط دهه‌ی ۱۹۳۰ شروع شد در پایین‌ترین درجه‌ی خود بود. از سال ۱۹۷۷ به نظر می‌رسید سلامت مالی صنعت فیلمسازی بهبود پیدا کرده باشد اگرچه مشکلات سازمانی ۱۹۷۸ - ۱۹۷۷ باعث یک افت ۱۳ درصدی در تولید شد. با وجود این رییس در حال کناره‌گیری شورای ملی صنعت سینما، مانوئل آمپودیا گیرون گزارش داد که «از سال ۱۹۷۷ متوسط سطح تولید به ۸۶ فیلم در سال افزایش پیدا کرده است... این سطح افزایش ۳۲/۷درصد را با دوران ۱۹۷۶ - ۱۹۷۱ مقایسه کنید.»

نتیجه این‌که از کل ۲۰۶۰۲ کسی که در صنعت فیلم در سال ۱۹۷۷ کار می‌کردند «۵درصد در سال ۱۹۷۸ افزایش و در ۱۸/۲ ۱۹۷۹درصد افزایش به چشم می‌خورد. در طول تنها دو سال شمار شاغلان این صنعت به ۲۵۶۰۰ افزایش یافت.» آمارهای دیگر: سریع‌ترین رشد را بخش نمایش فیلم داشت که در سال ۱۹۷۹ ۷۵/۴درصد از آمار کل اشتغال را به خود اختصاص داده بود؛ تولید ۲۰/۹درصد و توزیع ۳/۷درصد آمار اشتغال داشتند. در سال ۱۹۷۸ سرمایه‌گذاری بخش خصوصی تا ۵۸درصد افزایش یافت؛ در تولید این میزان به افزایشی ۸۴ درصدی رسید. تا سال ۱۹۷۹ کل سرمایه‌گذاری در صنعت سینما به میزانی معادل ۶۹ میلیون دلار رسید. عواید فیلم‌های خارجی در ۱۹۸۰ - ۱۹۷۷ تا ۳۵/۶درصد افزایش یافت، از ۱۰/۴ به ۱۴/۱ میلیون دلار. دراین فاصله هزینه‌های واقعی تولید دچار تورم شدند و در فیلم‌هایی که با حمایت دولتی ساخته می‌شدند در مقایسه با هزینه‌های ۱۹۷۵ تا ۶۰درصد کاهش داشتند، تهیه‌نندگان بخش خصوصی هزینه‌هایشان را در همین دوره تا ۳۵درصد کاهش دادند.

این بهبودی اوضاع در حساب کل مالی صنعت فیلم سازی دستاورد قدرت تجاری‌ای بود که از ژانرهای سنتی، فیلم‌های جنسی ملایم، و هر آنچه بتوان در مدت کوتاهی از زمان، بیشترین سود را از آن به دست آورد، بهره‌برداری می‌کرد. تأکید دوباره‌ای هم بر تولید مشترک وجود داشت، سیستمی که بتواند ریسک‌های مالی را حتی‌الامکان برای تهیه‌کننده‌ی منفرد کاهش دهد و سرمایه‌گذار را از پخش و توزیع فیلم در کشورش مطمئن سازد. روشن‌کننده این روند رایج سینمای مکزیک انتخاب گی‌یر موکالدرون استل به عنوان رییس شورای ملی سینمای صنعت سینمایی در سال ۱۹۸۰ است که با همکاری تهیه‌کنندگان بخش خصوصی در سال ۱۹۴۲ آن را بنیان نهادند. کالدرون استل تهیه‌کننده‌ی فیلم‌های کاباره‌ای موفق نظیر Las Ficheras و Munecos de media noche است. مجله‌ی **ورایتی** تولیدات RE Al را اینگونه توصیف می‌کند «بزرگ‌ترین تهیه‌کننده مکزیکی که تولیداتش با بازار جهانی هماهنگی دارد.» رنه کاردونا

جوینورگویانا، **جنایت قرن** (۱۹۷۹) را هم مثل فیلم اولش **بقا** (۱۹۷۵) بر پایه حادثه سقوط هواپیمای اروگوئه‌ای در کوه‌های آند نوشت و کارگردانی کرد. بازماندگان آن حادثه که تیم راگبی‌ای بودند که برای مسابقه‌ای در شیلی سفر کرده بودند، مجبور شدند برای زنده‌ماندن در تمامی مدتی که منتظر گروه نجات بودند، به خوردن یکدیگر روی بیاورند.

توسعه مهم دیگر و رود مجتمع عظیم تلویزیونی S.A به عرصه فیلم است. تا آن موقع تهیه‌کننده و صاحب بیشتر فیلم‌های تجاری تلویزیون مکزیک، S.A ۷۵درصد نظارت شبکه بین‌المللی اسپانیایی تلویزیون (SIN) را در ایالات متحده در اختیار خود داشت. تولید و پخش فرعی فیلم آن Televicine Distribution اخیراً بخش تئاتری فیلم‌های زبان اسپانیایی کمپانی کلمبیا را خریداری کرده است. این که کلمبیا تولیدات اسپانیایی - پرتغالی‌اش را واگذار کرده است که ۴۰درصد از بازار اسپانیایی زبان ایالات متحده را تشکیل می‌دهد، علامت غلبه دوباره فیلم‌های اسپانیایی زبان بر بازار ایالات متحده و بازار تلویزیونی است. این فیلم‌ها سرشار از علایق مکزیکی‌هاست. پخش‌کننده‌ی فیلم‌های آمریکایی که دولت امتیاز آن را دارد، ازتکا فیلم Azteca Films ۵۰درصد از بازار را دارد. کلمبیا کل آرشیو فیلم‌های اسپانیایی زبانش را که بالغ بر ۵۰۰ فیلم می‌شد به Televicine واگذار کرد و امتیاز مربوط به ایالات متحده آن را هم به کمدی‌های کانتین فلاس داد تا آن را در سراسر جهان تولید و پخش کند.

Televicine آشکارا از ظرفیت بالقوه‌ی بازار ایالات متحده و موفقیت‌های گیشه‌ای فیلم‌هایی نظیر **Changle** (چانگل اصطلاح عامیانه‌ای برای کفش است که در این‌جا اشاره به کفش مخصوص است که بازیکنان فوتبال می‌پوشند) و **زن بیگانه‌ی نامشروع** (هر دو ۱۹۸۰) خرسند بود که هر دو به فاصله‌ی کوتاهی از یکدیگر بعد از نمایش در این کشور بیش از یک میلیون دلار فروش کردند. ظرفیت مخاطب بازار اسپانیایی - پرتغالی ایالات متحده را ۲۵ میلیون نفر تخمین می‌زنند که ۴۰درصد از فیلم‌های مکزیکی را برای فروش صادر می‌کند. حدود ۴۵۰ سالن سینمای اسپانیایی زبان در ایالات متحده هست که در سال ۴۵ میلیون دلار فروش می‌کند. این آمار و ارقام Televisaی عظیم را در درون شاخه‌ی فیلم‌سازی‌اش، Televicine صحنه آمریکایی را در تولید و توزیع کارهای تئاتری و تلویزیونی به سوی خود کشیده است.

تجارت فیلم در مکزیک پیروز شده است و صنعت آن از این احیای اقتصادی خشنود است. این الگویی منطقی و معمول برای یک کشور سرمایه‌داری است. آن بخش از جمعیت مکزیک که از سینمای پیشرو و دارای ارزش اجتماعی حمایت می‌کند کوچک‌تر از آن است که بتواند در تولیدات تجاری چنین فیلم‌هایی نقش داشته باشد. همان‌طور که یک مدیر تولید فیلم مکزیکی گفته است:

سینمای به اصطلاح هنری مورد قبول عده‌ی بسیار اندکی از نخبگان است که ظاهراً از چنین فیلم‌هایی لذت می‌برند و توانایی‌شان باری داوری و تحلیل عمیق از فیلم‌ها از همه‌ی جنبه‌های گوناگون آن نتیجه‌ی فرآیند طولانی فرهنگی شدن، تصفیه دائقه و ذهنیت‌گرایی فرهیخته است.

مخاطب انبوه در مکزیک و بیرون از مرزهای آن، توانایی فوق‌الذکر را برای لذت بردن از سینمای آوانگارد را در خود پرورش نداده است، یا حداقل به نظر تاجرانی که صنعت فیلم را اداره می‌کنند چنین است. اگر همان طور که مارکسیست‌ها می‌گویند فیلم می‌تواند باعث بیداری غریزه‌ی پیشرفت مردمی شود و آن‌ها را به طرف یک تغییر اجتماعی مفید بسیج کند، صنعت فیلم سازی تجاری آگاهانه از چنین سینمایی حمایت نمی‌کند، اظهارات پدرسالارانه‌ای مارگاریتا لوپز پورتیلو درباره‌ی فیلمسازان آرمان‌گرای جوان شاهد تفکر رسمی نسبت به چنین سینمایی است و بازتاب سلیقه‌ی تلخی است که تجربه‌ی اچه وریا برای جامعه‌ی سینمایی مکزیک باقی گذاشت. سینمای مؤلف در دوران لوپز پورتیلو در کلوب‌های فیلم و دانشگاه‌ها، برای سینماگران جوان باقی ماند. ولی دولت‌های جدید همواره تأثیر آشکاری بر صنعت فیلم مکزیک داشته‌اند و باید دید که کارگردانان سینمای مکزیک تحت ریاست جمهوری میگوئل دو لامادرید هردوتادو (۱۹۸۸ - ۱۹۸۲) چه می‌کنند. ■