

## CÁMARAS REVOLUCIONARIAS. LA IZQUIERDA NO OFICIAL EN MÉXICO A TRAVÉS DE SU CINE (1968-1976)

Iris Pascual Gutiérrez \*

\*Universidad de Valladolid, España. E-mail: irispascual@hmca.uva.es

Recibido: 6 noviembre 2015 /Revisado: 27 mayo 2016 /Aceptado: 23 diciembre 2016 /Publicado: 15 junio 2017

**Resumen:** El cine será uno de los pilares principales en la actividad de los grupos mexicanos de izquierda al margen del sistema entre 1968 y 1976. Con referencias tanto nacionales como foráneas, estas películas buscarán desmontar los discursos oficiales en torno al pasado, y presentar una visión alternativa de la realidad mexicana. En última instancia, su objetivo sería coadyuvar el estallido de un movimiento revolucionario de tipo socialista.

**Palabras clave:** Sistema político mexicano; Asociacionismo independiente; Revolución mexicana; Cine documental; Grupos de izquierda.

**Abstract:** Cinema will be one of the main expressions of Mexican non-official left group's between 1968 and 1976. These movies, inspired in national and international references, will try to break down official speeches about past, and show an alternative point of view of Mexican reality. At last, it's objective would be to promote a socialist revolutionary movement.

**Keywords:** Mexican political system; unofficial associations; Mexican revolution; Documentary; Left groups.

La efervescencia revolucionaria va a ser una de las notas dominantes de la política iberoamericana de la década de 1970, y México no constituyó una excepción a esta regla. Además de un ya existente pero reducido partido comunista, ahora se van a desarrollar pequeños colectivos de izquierda marxista que entendieron que el país, espe-

cialmente tras la represión del movimiento estudiantil de 1968, había alcanzado las "condiciones objetivas" para un estallido revolucionario. Sin embargo, a diferencia de la mayor parte de los países de su entorno, México contaba con un entramado institucional notablemente consolidado, en el que por su singularidad es reseñable la inhibición del ejército como actor político. Presentaba, asimismo, otra peculiaridad no menor: el sistema imperante y que estos grupos rechazaban basaba su legitimidad precisamente en su carácter "revolucionario", como heredero –real o supuesto– de la Revolución mexicana de 1910, el primer gran movimiento social del siglo XX. La izquierda mexicana no oficial de los años sesenta y comienzos de los setenta bebía de modelos más recientes (Cuba) y entendía el cine como un instrumento de primera magnitud para coadyuvar el desarrollo de una conciencia revolucionaria, lo que aunaba el afán por un cambio político, social y económico radical con el rechazo tanto el cine de consumo tradicionalmente realizado en el país como el recientemente desarrollado cine "de autor".

Con este artículo nos proponemos un acercamiento a la izquierda revolucionaria no institucional mexicana entre 1968 y 1976, un campo por lo demás no demasiado estudiado, tomando como principal punto de apoyo el cine. Pero no cualquier cine, sino las películas que los mismos militantes de izquierda elaboraron y en las que plasmaron sus reflexiones acerca del presente y el pasado de México. Para ello, este trabajo se dividirá en varios apartados. En primer lugar, definiremos someramente el sistema político mexicano vigente en estos momentos, sus orígenes y evolución, haciendo hincapié en

sus prácticas autoritarias y –en paralelo– el tipo de cine que propició. Posteriormente, subrayaremos 1968 como la fecha clave en el nacimiento de un cine militante (al que también nos referiremos como marginal) en México, veremos los primeros pasos de su desarrollo y analizaremos sus características. Finalmente, como cierre, analizaremos con detalle dos ejemplos del mismo. El primero de ellos es *México. La revolución congelada* (Raymundo Gleyzer, 1970), un documental argentino sobre la situación socio-política mexicana en torno al cambio de sexenio gubernamental. El segundo lo constituye *Chihuahua, un pueblo en lucha*, película filmada por alumnos del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM en 1975. Con estos títulos, de los que nos preocuparemos tanto por sus logros como por sus limitaciones, se aspira en última instancia demostrar la existencia de puntos de vista alternativos al discurso oficialista acerca de la realidad nacional, tanto histórica como contemporánea. Estas películas, además, a pesar de las particularidades de México respecto del clima político iberoamericano, mostrarían también cómo este país participó de la cultura militante de la época y estuvo abierto a sus influencias.

Y esto es así porque, para desarrollar películas de estas características, los intelectuales de izquierda mexicanos se van a inspirar en las obras filmadas en otros países de la región. Es necesario tener en cuenta que entre la izquierda militante iberoamericana existía, a finales de la década de 1960, un sentimiento de pertenencia a una misma realidad, una profunda identificación ideológica y una coincidencia en torno a las problemáticas continentales y a la manera de enfrentarlas. Esta comunión de intereses tuvo uno de sus momentos culminantes en la segunda edición del Festival de Cine Latinoamericano de Viña del Mar (1969), durante el cual se exhibieron, entre otras, *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968), algunos cortometrajes documentales del uruguayo Mario Handler o la ficción cubana *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968), cintas que calaron con fuerza entre la –reducida, por otro lado– crítica cinematográfica mexicana afín<sup>1</sup>. Sólo partiendo de esta

<sup>1</sup> El impacto de este festival era recordado pocos años después por Ayala Blanco, J., “La exigencia del

premisma puede valorarse en toda su importancia una cinta como *México. La revolución congelada*. Realizada por el argentino Raymundo Gleyzer, no es un documental mexicano sino “sobre” México, lo cual, en principio, podría hacer incongruente su inclusión en este artículo. No lo hemos creído así porque esta obra se realizó sobre el terreno y se integró coherentemente con la lectura que –tanto del presente como del pasado histórico– los cineastas “marginales” mexicanos esgrimían, como veremos.

## 1. EL SISTEMA POLÍTICO MEXICANO Y SU CINE. ALGUNAS CONSIDERACIONES INICIALES

A primera vista, si fuera necesario definir el México de mediados del siglo XX en una sola palabra, quizá la primera que viniera a nuestra mente fuera “estabilidad”. Tras la tempestad de 1910-1917 y la permanente turbulencia política e institucional de la década de los veinte, la fundación en 1929 del Partido Nacional Revolucionario inició la “institucionalización” de la Revolución. En los años siguientes la vida política se pacificó y el Estado acometió una intensa política de cooptación del movimiento obrero urbano y del campesinado.

Hacia 1940 el país se adentraba en una nueva etapa, habitualmente conocida como “post-revolución”<sup>2</sup>, en la que el proyecto nacionalista y agrarista esbozado por Cárdenas se desdibuja y México se lanza hacia el desarrollo industrial de tipo capitalista. El sistema de transmisión de la presidencia mediante la designación directa del sucesor (el “tapado”) por parte del presidente en ejercicio –cuya decisión era refrenda-

---

cine del tercer mundo”, en *La cultura en México. Suplemento de Siempre!*, 12 de septiembre de 1973, XV.

<sup>2</sup> Periodo profusamente tratado. Como sugerencia bibliográfica, por el breve y conciso análisis de los fundamentos del nuevo modelo socio-económico, se podría citar Medina, L., *Historia de la Revolución Mexicana. 1940-1952. 20, Civilismo y modernización del autoritarismo*. México, El Colegio de México, 1979. Para una visión más o menos oficialista. Reyes Heróles, J., *La historia y la acción (la revolución y el desarrollo político de México)*. Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972. Por el contrario, la desmitificación del Estado post-revolucionario y la denuncia de sus mecanismos opresivos se aprecia en Revueltas, J., *México, una democracia bárbara*. México, Ediciones Era, 1983.

da en unas elecciones vacías de contenido— se afianza. El dominio partidista sobre las principales instituciones del Estado y otros campos, como la Universidad o la Iglesia católica, también se consolida. Todo ello fue posible en gran medida porque el Partido Revolucionario Institucional logró capitalizar para sí la herencia del estallido social de 1910 como hecho benéfico, generando en la sociedad una imagen nítida del pasado en la cual el presidente en turno era el heredero (casi una encarnación) de los próceres de la historia nacional<sup>3</sup>. Como resultado de sus orígenes corporativos, el PRI va a hacer gala de una ideología laxa, conformando un discurso eminentemente nacionalista, pero “salpicado de populismo, desarrollismo, antiimperialismo, antiyanquismo, indigenismo, paternalismo, etcétera, dependiendo de las circunstancias”<sup>4</sup>. Gracias a esta indefinición, el PRI pudo presentarse ante la sociedad como un punto de encuentro en el que —y a través del cual— todos los grupos sociales tenían cabida y podían canalizar sus conflictos<sup>5</sup>. La relación de las grandes figuras empresariales con las principales autoridades del país fue fluida, y mutuamente beneficiosa para ambas partes en todos los sentidos. La vinculación con los sindicatos y una generosa política de distribución del ingreso favorecieron el apoyo mayoritario de las masas sindicadas al poder. La celebración periódica de elecciones y la continua renovación de cuadros, además de alejar a México de modelos caudillistas, permitió perpetuar la confianza de la sociedad en el sistema, dando a entender a cada momento que “ahora sí” se iban a tomar las medidas necesarias para conducir al país a las metas pre-

gonadas durante la campaña electoral: en ocasiones el desarrollo social, en otras la democracia, etc<sup>6</sup>.

La trasmisión regulada de la presidencia, la sumisión del ejército al poder civil y la aquiescencia de gran parte de la sociedad, sumado a la tolerancia con los partidos de oposición y una amplia libertad de expresión, convirtieron al autoritarismo mexicano en una *rara avis* en el panorama iberoamericano de mediados del siglo XX, caracterizado por la sucesión de dictaduras militares. Como conclusión a esta panorámica, podemos aseverar, con Antonio Camou que, a diferencia de los autoritarismos del sur de Europa y Suramérica, el modelo mexicano presentaba una gran diferencia entre su régimen y su sistema político. Es decir, que en México los procedimientos legalmente establecidos para la transmisión y el ejercicio del poder se apartaban notoriamente de las prácticas reales de los mismos. Por el contrario, en las dictaduras ultra-represivas como la argentina, la legislación era esencialmente semejante a la práctica aplicada. De igual manera, las juntas militares del Cono Sur se veían a sí mismas como interregnos estabilizadores, como episodios anormales y pasajeros en el devenir político. Sin embargo, en México, el PRI se consideraba legitimado, como guardián de las “esencias revolucionarias”, para detentar el poder de forma ilimitada<sup>7</sup>.

La consolidación del autoritarismo mexicano fue un proceso paralelo e indisoluble al fortalecimiento de la influencia del Estado sobre la industria cinematográfica. Las autoridades recibieron de una vocación de control total sobre esta actividad, sino que se concebían como “socios privilegiados” que apoyaban la producción privada en coyunturas desfavorables. Este papel se fortalecerá a partir de 1947 con la aparición de una institución clave, el Banco Nacional Cinematográfico, principal fuente de financiación de películas desde este momento y hasta su desaparición en 1978. El cine mexicano,

<sup>3</sup> El discurso oficial en torno a la Revolución mexicana se va apoyar en dos ejes: por un lado, su presentación como fenómeno unificado; por el otro, la Revolución entendida como un jalón en una “línea virtuosa” de la historia nacional. Véase Hale, C. A., “Los mitos políticos de la nación mexicana: el liberalismo y la revolución”, en *Historia Mexicana*, vol. 41, n.º. 4 (1996), 821-837.

<sup>4</sup> Cansino, C., “Usos, abusos y desusos del nacionalismo en el México contemporáneo”, en *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, año 8, n.º. 13 (2005), 68.

<sup>5</sup> “El PRI ha logrado la hazaña de englobar formal o virtualmente todos los intereses sectoriales importantes de la sociedad mexicana”. Rangel, C., *Del buen salvaje al buen revolucionario*. Caracas, Libros de Monte Ávila, 1976, 206.

<sup>6</sup> “La No Reección absoluta de los Presidentes mexicanos significa que cada seis años se suscitan, justificadamente o no, nuevas expectativas, nuevas oportunidades reales o imaginarias”, *ibidem*, 207.

<sup>7</sup> Camou, A., “Gobernabilidad y transición democrática en México”, en *Perfiles latinoamericanos*, n.º. 9 (1996), 137-139.

tras una etapa de expansión durante la Segunda Guerra Mundial, inicia en la segunda mitad de los años cuarenta una prolongada crisis económica y creativa que se extenderá hasta finales de la década de 1960. La iniciativa privada sustentada por el Estado generó (en líneas generales) un cine de consumo de ínfima calidad, marcado por un tono melodramático y moralista, con una visión edulcorada de la pobreza y, sobre todo, desconectado de la realidad del país, presentando temas y personajes ajenos a su situación. Este cine, que bajo una apariencia de superficialidad vehiculaba discursos de aceptación del autoritarismo y de enajenación del público, estaba, sin embargo, ya muy desprestigiado a la altura de 1968<sup>8</sup>.

## 2. 1968 COMO DETONANTE DEL CINE MILITANTE MEXICANO. CARACTERÍSTICAS DEL MISMO

El desarrollo económico experimentado por México desde los años 1950 generó un terremoto social, cuyo máximo exponente fue el desarrollo de una clase media urbana pujante, pero económicamente subordinada y políticamente postergada. La necesidad de un sistema político más abierto y la incapacidad cada vez más acusada de la mastodóntica burocracia oficial para satisfacer la necesidad de movilidad social de las clases medias, son factores clave a la hora de entender el movimiento estudiantil de 1968<sup>9</sup>. A pesar de que en su gran mayoría carecía de una ideología concreta, lo largo de los meses centrales de este año la juventud universitaria –capitalina sobre todo, aunque también en otras regiones del país– se organizó en comités y asambleas que supusieron una

experiencia participativa inédita en la vida política mexicana reciente. Los espacios públicos fueron ocupados y reinterpretados por miles de estudiantes, con una actitud en muchas ocasiones festiva a pesar de la dura respuesta gubernamental. Esta fue notable desde julio, pero alcanzó su punto culminante con la ocupación militar del campus central de la UNAM el 18 de septiembre y, sobre todo, con la muerte de entre 200 y 300 personas en la plaza de las Tres Culturas el 2 de octubre. Independientemente de si la democracia era una petición expresa de los manifestantes o si el calificativo “democrático” se puede aplicar tan sólo a sus prácticas, puede decirse sin temor a error que el movimiento estudiantil de 1968 acentuó la politización de la sociedad –especialmente de la juventud– y acercó a la izquierda a sectores sociales que, hasta entonces, se habían definido como apolíticos<sup>10</sup>.

El sistema político mexicano percibió pronto la fractura que se avecinaba, precisamente “en la zona de sus mayores beneficiarios, los hijos de

<sup>8</sup> Un primer acercamiento a este tema puede obtenerse a través de la colección *Historia documental del cine mexicano* de Emilio García Riera.

<sup>9</sup> De nuevo, la bibliografía sobre este tema es amplísima. Algunas obras que combinan la cronología con el análisis son: Monsiváis, C., *El 68. La tradición de la resistencia*. México, Montevideo, Santiago de Chile, Tafalla, Editores Independientes, 2008; a nivel literario descuella Poniatowska, E., *La noche de Tlatelolco*. México, Ediciones Era, 2000. Por otro lado, existe un interesante debate acerca de su carácter (“estudiantil” o “estudiantil-popular”) y de sus aspiraciones y logros. Tendría un especial interés el breve artículo de González de Alba, L. y Perelló, M., “El 68, cartas cruzadas”, en *Letras Libres* (edición mexicana), año 5, núm. 57 (2003), 41-46.

<sup>10</sup> A pesar de la indudable relevancia del 68 en la movilización antiautoritaria de la sociedad, no está de más recordar que, al calor ideológico de la revolución cubana, la renovación de la izquierda mexicana se había venido produciendo desde comienzos de la década. Una izquierda en principio reformista y que deseaba revitalizar la “revolución” rescatando las bases nacionalistas y populares olvidadas por los gobiernos posteriores a 1940. La insensibilidad oficial ante estas iniciativas generó una radicalización de estos grupos, sobre todo campesinos, lo que explica el surgimiento de brotes guerrilleros en diversas zonas del país ya en 1965. La represión del movimiento estudiantil, por su parte, acentuará la politización de las clases medias, que se traducirá en el surgimiento de guerrillas urbanas en las que la ideología marxista y el recuerdo del 68 estarán muy presentes. Sin embargo, paradójicamente, estos “hombres nuevos” de la izquierda estarán prácticamente ausentes del cine marginal mexicano que aquí tratamos, por lo que no desarrollaremos más esta cuestión. Acerca de las relaciones entre 68 y guerrilla puede consultarse Bellingeri, M., “La imposibilidad del odio: la guerrilla y el movimiento estudiantil en México, 1960-1974”, en Semo, I. (ed.), *La transición interrumpida. México 1968-1988*. México, Universidad Iberoamericana y Nueva Imagen, 1993, 49-73.

la clase media”<sup>11</sup>, y se aplicó a corregirla. Luis Echeverría, investido presidente de México el 1 de diciembre de 1970, planteó su campaña electoral en torno a dos ideas fundamentales: una mejor redistribución del ingreso y la “apertura democrática”. Un aspecto característico de su presidencia será la conocida como “apertura cinematográfica”, un intento por revitalizar la industria del cine mediante la promoción de cintas de mayor calidad. Este objetivo se buscaba a través de intensificar la participación del Estado en esta actividad económica y una relajación de la censura, encabezada por la Dirección General de Cinematografía<sup>12</sup>. Con todo ello se quiso pasar página al sexenio de Gustavo Díaz Ordaz, en el que habrían predominado las tendencias represivas y autoritarias, encarnadas precisamente en Tlatelolco. Este paso va a resultar incompleto y vacilante, con una nueva matanza de estudiantes el Jueves de Corpus (10 de junio de 1971), que no va a hacer sino acentuar la desconfianza hacia el sistema de los colectivos herederos del 68. Entre estos, los socialistas (en sus diferentes vertientes) más radicales sostendrán que no puede esperarse ninguna verdadera promesa de cambio procedente de los círculos oficiales<sup>13</sup> y, en la misma

línea, que la “apertura cinematográfica” constituye un burdo intento del régimen por prestigiarse a través de la gran pantalla, no siendo legítimo participar de los espacios de libertad que el cine industrial comenzaba a proveer.

Por otro lado, sin menoscabar la diversidad ideológica de la que ya hemos hablado, el movimiento estudiantil de 1968 fue capaz de generar el primer esbozo de cine entendido como herramienta de expresión y construcción de una conciencia política en el sentido marxista del término, abriendo un proceso que se va a mantener con fuerza hasta mediados de la década siguiente. En julio de ese año, con las primeras manifestaciones, los alumnos del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM entendieron que la manera más cabal de tomar partido era filmarlas y, con el material resultante, elaborar los “Comunicados del Consejo Nacional de Huelga”. El objetivo de estas breves películas, filmadas por Paul Leduc y Rafael Castanedo –según otro alumno del centro, Federico Weigarsthofer– no sería tanto lanzar un mensaje perfectamente estructurado y coherente ideológicamente (el propio movimiento era una amalgama en este sentido) como contrarrestar la información oficialista que predominaba en la prensa mexicana<sup>14</sup>. El material rodado a lo largo de estos meses dará como resultado el documental *El grito*, probablemente la cinta independiente más destacada del cine mexicano, no tanto por su calidad como por la relevancia que en su momento alcanzó la denuncia de la represión oficial.

<sup>11</sup> Krauze, E., *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano 1940-1996*. Barcelona, Tusquets, 1997, 391.

<sup>12</sup> La obra más completa acerca de este fenómeno es, precisamente, la de Costa, P., *La apertura cinematográfica. México 1970-1976*. Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1988. Acerca de la “mitificación” de las posibilidades reformistas del Estado, véase Ruy Sánchez, A., *Mitología de un cine en crisis*. México, Premià, 1981.

<sup>13</sup> Es muy interesante el análisis de las transformaciones del sistema político mexicano durante la presidencia de Luis Echeverría contenido en Labastida, J., “Crisis permanente o creación de alternativas”, en *La cultura en México...*, 20 de marzo de 1974, I-VI. Labastida sostiene que en el seno de la élite gobernante se venía dando una lucha entre los grupos renovadores, encabezados por el presidente, y una facción inmovilista reacia a todo cambio, representada por los líderes sindicales y caciques regionales. Entendía también que no existiría una alianza indisoluble entre poder político y económico, frente a la noción de “capital monopólico del Estado” que desarrollaremos más adelante. Aunque reconoce que el peso de la represión recaía con igual fuerza que en el pasado sobre los grupos que no se avienen a los mecanismos de mediación del Estado,

y que el fin último de la reforma era la actualización del autoritarismo, valora positivamente las políticas de Luis Echeverría. Estas quizá implicaban avances relativos respecto a la situación de México en 1970, pero, con la debida perspectiva histórica, actualmente se puede apreciar que las medidas de tipo populista del presidente no implicaron en absoluto un avance democratizador.

<sup>14</sup> Entrevista a Federico Weigarsthofer, parte de la serie de entrevistas “La violencia en la Universidad”, incluidas como material adicional a López Arretche L., *El Grito*. México, 1968, 102 minutos. Acerca de los instrumentos de control oficial sobre la prensa en México en el ámbito del 68, puede consultarse Watt, P., “The Invisible Tyranny of the Mexican media: Tlatelolco and beyond”, en *Sincronía*, nº. 3 (2009), <http://sincronia.cucsh.udg.mx/wattfall09.html> [consultado el 18 de marzo de 2013]).

Tras la desactivación definitiva del movimiento estudiantil, en noviembre-diciembre de 1968, se va a producir un reflujo en la presencia y visibilidad pública de los partidos y colectivos de izquierda. En los meses siguientes van a predominar la apatía, la desmovilización y la decepción ante la incapacidad que los estudiantes mostraron a la hora de hacer partícipes de su proyecto a otros agentes sociales en cuyo nombre decían actuar, especialmente el campesinado. Estos grupos manifestaron una actitud distante –cuando no hostil– a las reivindicaciones de una juventud de clase media a la que sentían ajena. Por ello, cuando el inicio del nuevo sexenio –con sus gestos hacia la intelectualidad y sus promesas de libertad política y de expresión– devolvió a la superficie estas corrientes de oposición, su principal objetivo va a ser tratar de conectar los rescoldos de la movilización estudiantil con los sectores más mediatizados por la maquinaria gubernamental. Para ello se van a valer, entre otros medios, de un cine militante, del que se producirán decenas de títulos en los años siguientes.

Los ensayos fílmicos de la Cooperativa de Cine Marginal (de la que hablaremos en detalle más adelante), los cortometrajes de directores que, como Alfredo Gurrola, se dieron a conocer en los abundantes concursos que proliferarán durante la primera mitad de la década de los setenta o los documentales que siguieron claramente la estela marcada por *El grito*<sup>15</sup> constituyendo algunos de los hitos fundamentales en la construcción de este cine marcado por un fuerte compromiso político. Un renglón aparte merece, no obstante, la nutrida producción del CUEC. Tras *El grito* los alumnos de esta escuela se orientarán sobre todo al cine de ficción. Aun así, en obras como *Quizá siempre sí me muera* (Federico Weigarsthofer, 1970), *Tómalo como quieras* (Carlos Gómez Morantes, 1971), *Todo en el juego* (Rubén Moheno, 1972) o *De todos modos Juan te llamas* (Marcela Fernández, 1976) el recuerdo del 68, la impronta de la represión y el desarrollo de una conciencia revolucionaria –entendida como una cuestión acuciante y problemática al mismo tiempo– son

temas capitales. El máximo exponente de esta corriente será Alfredo Joskowicz, licenciado del CUEC y partícipe en la filmación y montaje de *El grito*. Con una sólida formación documentalista, en sus cintas de ficción abordará temáticas tales como las contradicciones en el seno de la clase media (*Crates*, 1970), la ilusión y el desencanto de la juventud movilizadora (*El cambio*, 1971) o los brotes guerrilleros surgidos en el depauperado estado de Guerrero a imagen y semejanza de la guerrilla boliviana de Ernesto Guevara (*Meridiano 100*, 1974). Es cierto que muchos de estos directores (Joskowicz especialmente) desarrollaron una relación compleja con las autoridades de la “apertura cinematográfica”, distante pero no completamente desconectada, hasta el punto de que podríamos considerar el cine de ficción del CUEC entre 1971 y 1976 como una “tercera vía” entre el cine “marginal” y el propiciado por la “apertura”. Sin embargo, con esta breve recopilación se ha querido recordar que el cine militante (al cual pertenecen los dos ejemplos que aquí pretendemos analizar en detalle) no constituyó la única respuesta fílmica que se dio en México a ese fenómeno amplio que fue la intensa politización de las clases medias universitarias.

Volviendo al tema que nos ocupa, podemos decir que el cine marginal, básicamente, va a orientarse según tres directrices. En primer lugar, debemos tener en cuenta su perspectiva política. La izquierda heredera del 68 y los colectivos que se la suman a comienzos de la década siguiente van a hacer suya en gran medida la teoría leninista que considera el Estado como un instrumento de una única facción de la burguesía, la capitalista monopolística. Aplicada a México, esta teoría entiende que el Estado es un factor de peso a la hora de construir el “proceso de monopolización” en beneficio del gran capital internacional. Así, toda medida reformista gubernamental constituiría en realidad un intento por manipular a las “clases dominadas” para evitar un “verdadero” estallido revolucionario. Contradiendo de forma explícita el discurso oficial sobre el pasado, la Revolución iniciada en 1910 sería una expresión de los intereses burgueses, que no habrían podido encontrar una solución pacífica por la presión de los segmentos populares y por sus propias contradicciones de clase. Los gobiernos emanados de ella, en última instancia, habrían continuado

<sup>15</sup> Se podrían citar, en este capítulo, *Dos de octubre, aquí México* (1968) o *10 de junio, testimonios y reflexiones* (1973), siendo la temática de este último el Corpus de 1971.

con el modelo socio-económico “oligárquico” y “capitalista subdesarrollado” característico del Porfiriato. Su pretendido reformismo social no alteraría en nada su carácter de dominación burguesa y, para ejercerla, sería consecuente el papel supuestamente de arbitraje y de articulación de las relaciones económicas que el Estado “revolucionario” se abrogó<sup>16</sup>.

En segundo lugar, una característica indiscutible de este tipo de filmes es su vocación “contraformativa”. El Nuevo Cine Latinoamericano, con el que el cine militante mexicano se sentía hermanado, asumió como su principal objetivo la expresión de la “realidad” iberoamericana, frente a la imagen supuestamente deformada transmitida por el cine norteamericano y las industrias cinematográficas locales. A su entender, serían culpables de vehicular un discurso imperialista y favorable al mantenimiento de relaciones económicas (pero también culturales) de dependencia, “subdesarrolladas”, entre las “metrópolis” norteamericanas y europeas y las “nuevas colonias” afroasiáticas y suramericanas<sup>17</sup>. Estas cintas aspiraban, por lo tanto, a desmontar la retórica oficial construida por los medios de comunicación afines al poder. Y, en igual medida, a proveer al espectador de herramientas para la toma de juicios alternativos: en una palabra, “educarlo”, proveerlo de un ocio enriquecedor<sup>18</sup> y generar en él conciencia de clase (en términos marxistas, se sobreentiende).

Finalmente, puesto que un elemento fundamental del “Tercer Cine” era la expresión de la realidad, el documental ocupó un lugar clave en su desarrollo<sup>19</sup>. Autores como Fernando Birri

inician esta tendencia en Argentina con *Tire dié* (1958-1960). Otro director destacado será el boliviano Jorge Sanjinés. Sin embargo, en su crítica del subdesarrollo, el documental del Nuevo Cine Latinoamericano adolecerá de una imposible pretensión de objetividad: “la función del documental [...] Ponerse a la realidad con una cámara y documentarla, documentar más el subdesarrollo”<sup>20</sup>. Aunque, como hemos señalado, en México se desarrolló un abundante cine político de ficción, de diversa calidad, duración y formato, el cine militante mexicano será documental, y tomará como principal referente una cinta argentina, *La hora de los hornos*, de Fernando Solanas y Octavio Gettino, miembros del Grupo Cine Liberación (1968).

Tras esta somera descripción, vamos a pasar ahora a analizar dos ejemplos de documental político de la década de 1970. Ambos aspiraron, en la línea de lo comentado más arriba, a contrarrestar la retórica oficial acerca de la realidad mexicana y a dar visibilidad a parcelas de la misma olvidadas por los medios de comunicación y, por lo tanto, poco accesibles al grueso de la sociedad de su tiempo. En primer lugar veremos los hallazgos e incoherencias de *México. La revolución congelada*, un intento por desmitificar la Revolución mexicana y señalar el autoritarismo inherente al sistema político post-revolucionario. A continuación, exponemos los objetivos y método de trabajo de la Cooperativa de Cine Marginal como paradigma de los colectivos que se propusieron documentar el asociacionismo independiente, y un ejemplo en este sentido: *Chihuahua, un pueblo en lucha*.

### 3. LA LECTURA ALTERNATIVA DE LA HISTORIA. MÉXICO. LA REVOLUCIÓN CONGELADA<sup>21</sup>

*México. La revolución congelada*, filmado de forma independiente por Raymundo Gleyzer en 1970 es, ante todo, un documental en el sentido más clásico del término. Metodológicamente, no aporta nada nuevo. Se apoya en los pilares fundamentales de este género cinematográfico

<sup>16</sup> Gómez Tagle, S., “Estado y política en México: interpretaciones alternativas”, en *Nueva Antropología. Revista de Ciencias Sociales*, vol. VII, nº. 25 (1985), 7-12.

<sup>17</sup> Gil Olivo, R., “Ideología y cine: el nuevo cine latinoamericano, 1954-1973”, en *Secuencias: revista de historia del cine*, nº. 10 (1999), 38-51.

<sup>18</sup> Alejándolo, por lo tanto, de la “industria cultural”, tal como fue definida por Theodor Adorno y Max Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración*. Véase. Linares, A., *El cine militante*. Madrid, Castellote, 1976, 5-6.

<sup>19</sup> Merece la pena, como obra de consulta acerca de este fenómeno, Paranaguá, P. A. (ed.), *Cine documental en América Latina*. Madrid, Cátedra, 2003.

<sup>20</sup> Martín Morán, A. y Ortega, M. L., “Imaginario del desarrollo: un cruce de miradas entre las teorías del cambio social y el cine documental en América Latina”, en *Secuencias...*, nº. 18 (2003), 33.

<sup>21</sup> Gleyzer, R., *México. La revolución congelada*. Argentina, 1970, 63 minutos.

fico: el narrador omnisciente al que se escucha mediante una voz en off, las imágenes de archivo y la entrevista. Poco más de una hora de duración basta para desarrollar la siguiente tesis: la Revolución mexicana fue una lucha popular finalmente fagocitada por una burguesía heredera de la dictadura porfiriana. De ella habría nacido un gobierno acomodaticio con el capital internacional, anclado en un discurso histórico anacrónico e incapaz de afrontar las necesidades de su pueblo.

La cinta se inicia con escenas de la campaña presidencial de Luis Echeverría. La voz en off nos habla de su magnitud y de los entresijos del sistema político mexicano: la designación del presidente por su predecesor o la vocación del PRI por adueñarse, de forma irrestricta, de las banderas revolucionarias de 1910. A pesar del tono aparentemente solemne, predomina una intención irónica que busca desmitificar y desmontar la retórica oficial. Las referencias a los enormes gastos de campaña o al elevado índice de analfabetismo en México conducen al espectador a relacionar, de forma inequívoca, estas coordenadas con la afluencia masiva a los mítines y la esperada victoria electoral del candidato oficialista. Entreveradas con el discurso de Luis Echeverría, en el que promete prestar atención a todos los problemas de cada región que visita<sup>22</sup>, aparecen las primeras imágenes de archivo de la Revolución. Según el crítico de cine Jorge Ayala Blanco, aunque se trata de un material de sobra conocido (Salvador Toscano, hermanos Alva, etc.), es meritorio que, por primera vez, estas imágenes no se usen con un afán mitificador, sino para presentar una simple sucesión cronológica de los hechos. La voz en off del narrador adelanta ideas rupturistas respecto a la versión oficial de este periodo histórico, como la equiparación de constitucionalismo y burguesía o la equivalencia entre la muer-

te de Zapata o Villa y el asesinato de los verdaderos ideales revolucionarios<sup>23</sup>.

A este acercamiento al pasado con material de archivo, simple y lineal, le sigue un análisis más exhaustivo de la realidad mexicana de los años 1970. La dramática situación de los campesinos henequeneros de Yucatán mostraría el fracaso de las políticas agraristas gubernamentales, aunque la narración es condescendiente con la gestión del ex presidente Cárdenas a este respecto. De igual manera, la ampliación de las desigualdades socio-económicas desde 1940 afectaría a las gentilidades indígenas, sometidas a un intenso proceso de aculturación y pérdida de valores tradicionales.

Tras estas dos secuencias, que rompen la línea narrativa esbozada en los primeros compases, el director vuelve a la idea fuerza planteada al comienzo: el rechazo de los gobiernos post-revolucionarios por medio de la desmitificación de su principal fuente de legitimidad: la apropiación de la historia. Para demostrar que el sistema político mexicano se apoyaría en la manipulación electoral, aborda cómo ésta se produce en un pequeño municipio chiapaneco. Por otro lado, el carácter antipopular de estos gobiernos se expresaría de forma suficiente a la vista de la docilidad de las masas sindicadas desfilando un Primero de Mayo ante la sonrisa del presidente Díaz Ordaz. Visión corroborada por dos entrevistas, plenas de humor involuntario, al sempiterno Fidel Velázquez<sup>24</sup> y a un miembro del Partido Popular Socialista. Fotos fijas del movimiento estudiantil de 1968 y de la matanza de Tlatelolco enmarcan el final de la película y ejercen como conclusión de la misma: la verdadera naturaleza del Estado de la “revolución congelada” sería precisamente ésta, la represiva.

Jorge Ayala, al que ya hemos citado, entiende que su realizador concibió esta cinta como la versión mexicana de *La hora de los hornos*. Sería “un documento polémico, combativo, para

<sup>22</sup> En este caso la misérrima zona de Mezquital, en Hidalgo. En 1976 Paul Leduc dirigió, con el apoyo de organismos nacionales (Secretaría de Educación Pública, Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM) e internacionales (Oficina Nacional de Cine de Canadá) un documental titulado *Etnocidio, notas sobre el Mezquital* en el que arroja conclusiones muy desalentadoras sobre las pobres condiciones de vida de la zona. Sería la muestra palmaria de que las promesas electoralistas de 1970 no fueron cumplidas.

<sup>23</sup> Ayala Blanco, J., “Hacia una autopsia de la revolución”, en *Diorama. Suplemento cultural de Excélsior*, 18 de junio de 1972, 15.

<sup>24</sup> Secretario general del principal sindicato del país, la Confederación de Trabajadores de México, cargo que detentó entre 1941 y 1947 y desde 1950 hasta su muerte en 1997.



remover los prejuicios y juicios en que ha sido educado el espectador: una manera de concientizarlo políticamente y de otorgarle elementos para una lucha de liberación nacional". Aun así, entiende que *México...* quedó muy por debajo de sus objetivos, especialmente en cuanto al análisis de la vida política mexicana, de los mecanismos del poder o del fracaso de la Revolución de 1910, contando con numerosas omisiones y repeticiones<sup>25</sup>. Efectivamente, la simplicidad discursiva de esta película se pone de manifiesto a lo largo de toda ella, pero especialmente en el tratamiento de las imágenes de archivo, que es donde vamos a incidir.

En primer lugar, resulta clarificador que a la hora de introducir a Francisco Villa o a Álvaro Obregón, a manera de explicación, bajo su imagen aparezca un título de crédito con su nombre. Obviamente, el material de archivo se ha concebido con una visión simplificada de la Revolución, orientada a un público no exclusivamente mexicano. Pero el objetivo del documental no es únicamente desmontar la retórica pública en torno a este periodo histórico<sup>26</sup>, sino también concientizar a la sociedad en favor de un movimiento de base marxista. Para ello va a deformar el relato histórico, cayendo en flagrantes contradicciones y errores, con el único fin de adecuarlo a los postulados materialistas en vigor cuando esta película se filmó. Sostiene, por ejemplo, que la coalición que encumbró a Madero era ideológicamente informe, carente de "precursores intelectuales" y con escasos "vínculos con una ideología universal". Ésta no es una afirmación inocente, desde luego. Para Gleyzer la ausencia de estos "vínculos" es la única forma de pasar por alto al principal opositor a Porfirio Díaz en los años inmediatamente anteriores a 1910, Ricardo Flores Magón, oportunamente olvidado por su filiación anarquista<sup>27</sup>. En la misma línea, no dudará en recordar el apoyo de la Casa del Obrero Mundial, anarco-

sindicalista, a Carranza y Obregón. Por último, *México...* extiende un paralelismo entre la derrota de los sectores "populares" en la década de 1910 y la posición del movimiento obrero en 1970. El fracaso de los primeros se debería a su desorganización. El director apoya su razonamiento en una lectura clásica del materialismo histórico, que, como es sabido, mostraba una marcada desconfianza hacia los movimientos espontáneos y considera únicamente viables aquellos en los que las fuerzas sociales, dotadas de conciencia de clase, se encuadran en una estructura partidista. La carencia de una "ideología precisa" habría lastrado a villistas y zapatistas, porque —como nos recuerda la voz en off— "si las grandes masas no tienen como objetivo la transformación de la sociedad, fracasan en la toma del poder. La burguesía, que sí tiene ideología, espera su turno". La lectura que —en buena lógica— puede extraerse de esta aseveración, entendería que el mismo mal afectaría a los trabajadores contemporáneos, ya que la izquierda mexicana se encontraría fragmentada y carecería de un partido de clase que la representase. El mínimo Partido Comunista, tolerado o perseguido según soplasen los vientos de cada sexenio, no cumpliría cabalmente esta función.

No podemos dejar de reconocer los méritos de esta película como una crítica demoledora sobre el entramado intelectual en que se apoya el México post-revolucionario. Pero, al mismo tiempo, se trata de una obra incompleta y tendenciosa. En un momento en el que aún se creía en la equiparación entre documental y objetividad, el uso de una voz en off que corrige a los entrevistados o que se toma el lujo de discernir los designios de personalidades y grupos del pasado adolece de una clara debilidad discursiva. Su retrato de la pobreza y del atraso de las zonas rurales mexicanas posee gran fuerza, vehicula una denuncia coherente contra la práctica del poder en el país y, sobre todo, desmonta un mito construido por las autoridades: el de la estabilidad y libertad de México en una Iberoamérica convulsa a finales de los sesenta. Este país, nos viene a decir el director, participaría de las mismas condiciones de autoritarismo, dependencia y subdesarrollo que los demás del continente. Por ello no debe sorprendernos que el ataque contra el autoritarismo mexicano provenga de un extranjero. Esta

<sup>25</sup> Ayala Blanco, J., "Hacia una autopsia...", op. cit., 15.

<sup>26</sup> Si bien en algunos campos, como la caracterización del Porfiriato como un régimen que acentuó la dependencia neocolonial del país, el discurso de *México...* coincide con las líneas maestras del discurso gubernamental

<sup>27</sup> Acerca de esta cuestión puede verse Cockcroft, J. D., *Precursores intelectuales de la revolución mexicana*. México, Siglo XXI Editores, 1971.

película está concebida como un eslabón más en la lucha antiimperialista a nivel continental, no sólo nacional, y la afinidad ideológica del conjunto de la izquierda iberoamericana hace indiferente la nacionalidad del realizador. Las imágenes que presenta han sido rodadas en México, ciertamente, pero el prisma militante con que lo han sido intenta trascender la realidad de este país.

Pero su análisis de la Revolución mexicana, excesivamente dependiente de la teoría del capital monopólico del Estado, no hace sino “obligar” al pasado histórico a adecuarse a la tesis del documental, en vez de buscar una explicación más completa a la “congelación” de la Revolución. Para ello quizá debió prestar atención a interpretaciones más flexibles acerca de las relaciones entre poder, economía y sociedad en México desde la década de 1870, algo que sus realizadores no parecieron plantearse.

#### 4. LA NEGACIÓN DEL “ORDEN Y PROGRESO” EN EL ASOCIACIONISMO NO OFICIAL. CHIHUAHUA, UN PUEBLO EN LUCHA<sup>28</sup>

En junio de 1971 se celebró en Ciudad de México el Segundo Concurso de Cine Experimental en 8 milímetros, organizado por el Comité de Agitación Cultural de la Escuela Nacional de Economía. Concursos de este tipo, independientemente del formato empleado, venían siendo habituales en México desde 1965, cuando la propia industria, ante el estancamiento creativo y (sobre todo) económico patente convocó el Primer Concurso de Cine Experimental en Largometraje<sup>29</sup>. En él adquirió carta de naturaleza la Cooperativa de Cine Marginal, quizá el colectivo mexicano más importante de estos años en lo que se refiere a la elaboración de cine para la creación de conciencia política. A partir de diciembre de 1971, y hasta julio de 1972, la Cooperativa realizará quince *Comunicados de insurgencia obrera*, en los que documentará expresiones de descontento con el sistema y formas de asociación alternativas al

mismo<sup>30</sup>. En paralelo, desarrollará un particular método de trabajo, inspirado en el aplicado por Solanas y Gettino, en el que el debate y la participación del espectador eran capitales. Los materiales filmados, de calidad muy variable, eran exhibidos ante un público formado ante todo por estudiantes universitarios y personas involucradas en los hechos reflejados en pantalla. Durante el debate podía alcanzarse la conclusión de que la película mostraba de forma incorrecta o parcial, tomemos por caso, un mitin sindical independiente. Entonces podía modificarse para hacerla más acorde a la “realidad”, no una, sino varias veces, puesto que cada una de estas cintas era susceptible de ampliarse con materiales filmados *a posteriori*. De esta manera, los miembros de la Cooperativa aspiraban a que sus películas no fueran simples testimonios de acontecimientos aislados, sino artefactos en continuo cambio y evolución, a la par que los movimientos sociales que retrataban<sup>31</sup>.

Bajo los mismos presupuestos, y tomando su ejemplo, surgieron nuevos colectivos que se dedicaron a la documentación de luchas sociales. Un ejemplo es el Taller de Cine Octubre<sup>32</sup>, responsable de *Chihuahua, un pueblo en lucha*.

Esta película relata la organización, en la ciudad homónima, de la Asamblea Popular del Pueblo de Chihuahua y su actividad política, social y sindical entre 1972 y 1974. Participando de la visión leninista de Estado subordinado al capital, la narración, con una profunda vocación didáctica, desgrana los principales indicadores geográficos, sociales y económicos del estado más extenso de México. La conclusión alcanza-

<sup>30</sup> Ayala Blanco, J., “Bienaventurados los “criminales históricos””, en *Diorama...*, 2 de julio de 1972, 15.

<sup>31</sup> Para una visión más completa de este fenómeno, expuesta por uno de sus protagonistas, véase Méndez, J. C., “Hacia un cine político: la Cooperativa de Cine Marginal”, en *La cultura en México...*, 19 de julio de 1972, IX-XII. También puede consultarse el capítulo dedicado al “Súper 8 y la política” en la obra Vázquez Mantecón, A., *El cine súper 8 en México 1970-1989*. México, UNAM, 2012.

<sup>32</sup> Este grupo de estudiantes del CUEC, activo entre 1974 y 1980, realizará además películas como *Explotados y explotadores* (1974) o *Mujer, así es la vida* (1975-1980). “No se olvida”, recuperado de internet (<http://www.oocities.org/soho/museum/1904/solvi de.html>), actualizado por última vez en octubre de 2009, consultado el 25 de noviembre de 2013.

<sup>28</sup> Taller de Cine Octubre y CUEC, *Chihuahua, un pueblo en lucha*. México, 1975, 81 minutos.

<sup>29</sup> García Riera, E., *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*. Zapopán y México, Ediciones Mapa e Imcine, 1998, 236.

da no se hace esperar: Chihuahua atesora ingentes recursos naturales, suficientes por sí mismos para garantizar una vida digna a todos sus habitantes, pero se encuentran concentrados en pocas manos, vinculadas con el sector bancario de la Ciudad de México y con el sistema financiero internacional. Esta situación, de acuerdo con la narración, tendría hondas raíces históricas, que se extienden al menos hasta la década de 1880. En fechas más recientes, la opresión sobre las amplias capas desfavorecidas habría conducido a la agrupación de “diversas fuerzas democráticas del Estado” en un Comité de Defensa de las Garantías Individuales en 1964 o al surgimiento de brotes guerrilleros (con el intento de emular la Revolución cubana con el asalto al cuartel Madera en 1965).

Siguiendo esta línea, el documental narra cómo en 1968 grupos populares urbanos y rurales desposeídos habrían iniciado una ocupación de tierras, dando lugar a un asentamiento urbano autogestionario, la Colonia Francisco Villa. En enero de 1972 un nuevo brote guerrillero es duramente reprimido, con la ejecución sumaria de varios de los involucrados en la acción. La reacción popular habría dado lugar a la formación, el 24 de enero, de la Asamblea Popular del Pueblo de Chihuahua, con el respaldo de unos 15.000 manifestantes. De ella pronto derivó un Comité de Defensa Popular, constituido por una treintena de asociaciones, definidas por su ausencia de vínculos con la esfera oficial. En paralelo a los juicios contra los guerrilleros supervivientes, la Asamblea inicia, el 26 de julio de 1972, un juicio paralelo en el que pretende enjuiciar a los responsables de las muertes de algunos de los guerrilleros y al sistema político mexicano en su conjunto. La sentencia, publicada en otra fecha representativa (el 2 de octubre), hará a este responsable de, entre otros crímenes “contra el pueblo”, los asesinatos de Emiliano Zapata y Francisco Villa, la represión contra el movimiento ferrocarrilero (1958-1959), la muerte de los asaltantes al cuartel Madera o la matanza de Tlatelolco. En los años siguientes el Comité de Defensa Popular habría continuado sus actividades, fomentando el asociacionismo independiente y la disidencia de los sindicatos oficiales, o celebrando de forma alternativa el Primero de Mayo (recordemos cómo en *México. La revolución congelada* este

evento es un escaparate del control “charro” sobre los trabajadores).

Este documental, al igual que el anterior que hemos tratado, incluye los recursos más habituales: voz en off, imágenes de archivo, entrevistas, etc. Destaca la relectura de las portadas de diversos periódicos, que se usan no sólo en el sentido clásico —es decir, para ilustrar la narración y articularla cronológicamente— sino sobre todo para denunciar y desmontar la manipulación mediática que ejercen las autoridades, a entender de los autores del filme. La búsqueda de antecedentes históricos y la apelación al contraste entre la riqueza de un espacio y el acaparamiento de sus recursos por una minoría serán frecuentes en este tipo de documentales (ya estaban presentes en *La hora de los hornos*). También lo es el uso de la canción protesta como fondo sonoro.

Si con anterioridad hablábamos del uso del material de archivo para construir una narración del pasado a la medida de los postulados ideológicos del presente, en *Chihuahua...* la principal “irregularidad” que podemos observar es el tono excesivamente triunfalista del narrador. Su voz pasa rápidamente de registros narrativos más o menos neutros a otros épicos, recordando episodios de resistencia a las autoridades por parte de la sociedad civil. Su fervor es tal, narrando el desarrollo de las asambleas y las deliberaciones del juicio al sistema de mediados de 1972, que un espectador poco avisado podría creer que, en estos años, Chihuahua se encontraba en franca rebeldía frente a las autoridades. Obviamente, la movilización de la sociedad civil chihuahuense constituyó un hito por su rechazo a las prácticas represivas del sistema, especialmente por producirse durante la “apertura” echeverrista. Pero su alcance y desarrollo son magnificados por el Taller de Cine Octubre, el cual, en su afán por movilizar revolucionariamente la sociedad, trataría de poner Chihuahua como ejemplo para actitudes semejantes, especialmente en la capital del país. Como señala el crítico de cine Emilio García Riera, con marcada ironía, la potencialidad revolucionaria en este estado era tal que, sólo diez años después, será uno de los principales

semilleros de votos del Partido de Acción Nacional<sup>33</sup>.

## CONCLUSIONES

Hasta la fecha, el documental de izquierda hecho en –o sobre– México ha sido un campo poco estudiado desde la perspectiva histórica. Para el periodo 1970-1976 (1968 y 1969 serían años de primeros esbozos) su conocimiento se ha visto opacado por los análisis –tampoco abundantes– en torno a la renovación del cine industrial propiciada por la “apertura”. Además de las propias películas, la principal fuente al respecto son los suplementos culturales de la prensa de la época. Un grupo de críticos (Arturo Garmendia, David Ramón, Ayala Blanco) apoyaron estas expresiones, considerando que un cine militante, entendido como “de liberación” sólo puede realizarse al margen de la industria: “el que sólo pueda combatirse el sistema dentro del sistema, es un mito que ha inventado el sistema para su protección”<sup>34</sup>. Encajonado entre la alabanza irrestricta y el rechazo casi patológico de otros sectores de la crítica cinematográfica<sup>35</sup>, este tipo de películas no habría recibido apenas una atención seria.

El documental de izquierda que hemos visto presenta, por encima de todas, una gran virtud: la denuncia de la pobreza y el atraso de amplias zonas de México. Más aún: se esfuerza por desmontar los argumentos de un sistema autoritario construido en gran medida sobre la apropiación de los símbolos de la izquierda, de sus logros y de sus iconos. Gleyzer o el Taller de Cine Octubre fueron más allá de la censura a los gobiernos post-revolucionarios que pudieran contener ensayos literarios como *El estilo personal de gobernar*, de Daniel Cosío Villegas. No consideraron que las políticas de los años 1940 hubieran desfigurado una revolución verdaderamente popular, sino que ésta era un fenómeno acabado, muerto poco después de nacer,

y que los innegables avances económicos y sociales (reforma agraria, nacionalización de los hidrocarburos, por citar algunos de los más sobresalientes) constituyeron únicamente medidas destinadas a reforzar el control de clase de la burguesía. Un punto de vista desencantado hacia la Revolución mexicana y el sistema político emanado de ella se dio desde un primer momento, cuando las armas aún humeaban, y logró trascender el ensayo erudito para empaquetar campos como la literatura. Pero desde la década de 1930 no era abordado por el cine, salvo contadas excepciones. Romper con esta regla, aunque el precio a pagar fuera la exclusión de los circuitos de distribución y exhibición mayoritarios, se encuentra indudablemente en el haber de estos cineastas.

Pero, precisamente en la radicalidad de su crítica se encuentra una de las principales debilidades de este cine: su fragilidad ante un análisis histórico, aunque sea tan limitado como el que aquí nos hemos permitido. El repudio de la manipulación política o la subordinación económica del trabajador pierde su fuerza cuando, para adecuarlo al rígido corsé del materialismo histórico, el conocimiento riguroso del pasado es falseado, omitido o maquillado. Se puede observar, especialmente en *Chihuahua...*, una tendencia a la magnificación de las expresiones de descontento social. Incluso sus partidarios más acérrimos percibieron que la calidad estética y la coherencia argumental del documental de izquierda mexicano se encontraban a años luz de las obras de referencia en este campo, especialmente del argentino o boliviano.

Finalmente, podemos plantearnos una pregunta. Desde una perspectiva histórica, este cine se nos muestra endeble. Pero, ¿cumplió la función para la cual estaba destinado? ¿Contribuyó a la politización del mexicano humilde, sometido al control sindical oficial? Probablemente no. Y no fundamentamos esta afirmación en un análisis de la conflictividad político-social en México con posterioridad a 1976, sino en la lectura de los materiales que aquí presentamos. La mayor parte de estas películas se caracterizaron por la mala calidad, tanto fotográfica como de sonido. Monótonas y aburridas, se recrean en prolijos antecedentes históricos, y en ellas predomina un complejo lenguaje estructuralista. Material apto para la reafirmación ideológica de la ju-

<sup>33</sup> García Riera, E., *Historia documental del cine mexicano. 17, 1974-1976*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1995, 109.

<sup>34</sup> Garmendia, A., “El tercer cine. El deber de la crítica ante la apertura”, en *Diorama...*, 7 de mayo de 1972, 15.

<sup>35</sup> Por ejemplo, De la Colina, J., “Respuesta a Ayala Blanco. El marginalismo es un espejo”, en *La cultura en México...*, 10 de mayo de 1972, XIII.

ventud urbana de clase media, con formación superior, que constituía el grueso de la militancia de los diversos grupos leninistas, maoístas, trotskistas... de estos años. Probablemente inútil para la agitación política en un segmento cultural medio-bajo, como era la mayor parte de la población trabajadora mexicana de mediados del siglo pasado. Esta característica, unida a la exhibición de estos materiales en circuitos no oficiales, ante públicos reducidos, etc. nos llevan a pensar que su impacto fue escaso entre la sociedad de su tiempo.

Aunque su visibilidad hubiera sido mayor, parecía claramente utópico esperar un estallido revolucionario con la fuerza suficiente como para desalojar del poder a los grupos que entonces lo detentaban. Parafraseando la famosa máxima de Porfirio Díaz, el sistema político mexicano no sólo se sustentaba en el ejercicio del “palo”, sino también en una amplia oferta de “pan”, que facilitaba la identificación de los campesinos, trabajadores urbanos, escalafones más bajos de la jerarquía funcionarial, etc. con el partido oficial. Habrá que esperar a que, tras la crisis económica de 1982, éste último se acabe, para que las fracturas que el 68 puso de relieve en el sistema de pactos corporativos en que se sustentaba el ejercicio del poder en México se agranden para dar lugar, no a una utopía revolucionaria, sino a un imperfecto sistema democrático partidista.