

EL «TERCER CINE» MEXICANO: DISCURSO POLÍTICO, ESTÉTICA E IMPACTO SOCIAL EN *CHIHUAHUA, UN PUEBLO EN LUCHA* (TALLER DE CINE OCTUBRE, 1974)

Iris Pascual Gutiérrez
Universidad Internacional de La Rioja
<https://orcid.org/0000-0003-1458-6447>

INTRODUCCIÓN

A comienzos de los años sesenta del siglo XX se produjeron cambios fundamentales en el panorama cinematográfico iberoamericano. Entendiendo que Hollywood y las industrias fílmicas locales transmitían una imagen deformada del continente, una serie de directores se propuso presentar en pantalla las que –a su juicio– eran sus verdaderas condiciones políticas, sociales, económicas y culturales (Gil, 1999: 38). Este «Nuevo Cine Latinoamericano» aportó resultados importantes en el campo de la ficción (Schumann, 1987: 68-69, 92-100, 163-166). Sin embargo, la preocupación por expresar verazmente la realidad hizo que su principal manifestación fuera el documental. Gracias a varias mejoras técnicas (sonido directo, cámaras ligeras de 16 y 8 milímetros, etc.) su realización se abarató considerablemente, mientras que el propio clima contestatario de la época o la influencia de documentalistas europeos con un marcado compromiso político como Chris Marker definieron una progresiva radicalización discursiva (Paranaguá, 2003: 51-53). Esta dinámica culminó con la exhibición de *La hora de los hombres* durante la segunda edición del Festival de Cine Latinoamericano de Viña del Mar (1969). En opinión de sus realizadores –los argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino, integrantes del Grupo Cine Liberación–, la situación iberoamericana del momento demandaba filmes documentales auto financiados que no solo reflejaran la «verdad» del continente, sino que sobre todo aspiraran a la movilización revolucionaria de la sociedad. Se trataría del «Tercer Cine», alternativa al «Primer Cine» producido por las industrias locales según el «modo de representación institucional», y al tímidamente reformista «Segundo Cine» inspirado en la «política de autor» (Getino y Solanas, 1972: 40-75).

Esta línea se extendió a toda Iberoamérica, dialogando con iniciativas semejantes desarrolladas de manera simultánea en otros países de la región como Uruguay (*Me gustan los estudiantes*, Mario Handler, 1968) o con la escuela documentalista cubana integrada por Santiago Álvarez, Jorge Fraga, etc. Y tuvo repercusión también en México, especialmente en los ambientes universitarios de izquierda. Durante los años setenta un buen número de colectivos retrataron diversos episodios de movilización contra las autoridades, con una finalidad agitadora y utilizando de manera preferente el documental: la Cooperativa de Cine Marginal (1971-1973), el Grupo Cine Testimonio (1972), el Grupo Contrainformación (1972-1975) y el Taller de Cine Octubre (1974-1980) fueron los más importantes. Además, encontramos directores individuales como el crítico Arturo Garmendia o Sergio García.

En este trabajo nos proponemos analizar el discurso político, recursos estético-narrativos y alcance social del «Tercer Cine» mexicano, tomando como objeto de estudio uno de sus ejemplos principales, el largometraje *Chihuahua, un pueblo en lucha*. Para ello abordaremos las siguientes cuestiones. En primer lugar, señalaremos las razones de índole sociopolítica y cinematográfica que resultaron determinantes para que en México comenzaran a hacerse este tipo de cintas. A este respecto, aunque no olvidaremos las influencias regionales, nos detendremos sobre todo en el contexto específicamente local: «aun cuando América Latina constituye un referente [...] de muchos films políticos, su proceso de realización y su objetivo de confrontación remiten fundamentalmente a los procesos y conflictos nacionales en que se desarrollan los respectivos cines» (Mestman, 2016: 15-16). A continuación, profundizaremos en los elementos discursivos, estéticos y narrativos más sobresaliente de *Chihuahua, un pueblo en lucha* a través de una lectura detallada de su estructura. Seguidamente, valoraremos la acogida que esta película tuvo entre la crítica cinematográfica afín y reflexionaremos sobre las limitaciones que –a nuestro entender–

redujeron su eficacia como instrumento de agitación revolucionaria. Por último, repasaremos las características generales del «Tercer Cine» en México y remarcaremos las aportaciones que su estudio ofrece al conocimiento de la realidad histórica azteca de los setenta.

DETONANTES SOCIOPOLÍTICOS Y CINEMATOGRÁFICOS DEL «TERCER CINE» MEXICANO

La eclosión del cine documental de movilización revolucionaria puede situarse en México a finales de 1971, con el establecimiento de la Cooperativa de Cine Marginal (Vázquez, 2012: 196-197). Sin embargo, en los años inmediatamente anteriores se dieron varios factores determinantes para su aparición. Todos ellos profundamente interrelacionados, aunque por razones explicativas creemos que puede establecerse una doble diferenciación. Por un lado, entre los hitos de carácter sociopolítico y la evolución de los medios cinematográficos. Por el otro, entre los que derivaron del contexto interno mexicano y aquellos que respondieron a las influencias procedentes de otros ámbitos geográficos o culturales. A continuación desarrollaremos brevemente cuatro ideas al respecto: principales expresiones de oposición a las autoridades durante la década de 1960; consolidación en las mismas fechas de un discurso político e histórico contrario a la retórica oficial; aparición con posterioridad a 1968 de nuevas formas de protesta frente al poder que tuvieron su epicentro fuera de los recintos universitarios; y el papel del reformismo gubernamental en el campo fílmico durante la presidencia de Luis Echeverría (1970-1976).

El movimiento estudiantil de 1968 fue el principal episodio de contestación al sistema político mexicano en los años sesenta. Pero más allá de este hecho bien documentado (Monsiváis, 2008; Poniatowska, 2000; Zermeño, 1978) debemos subrayar otros momentos clave en la creciente desconexión que una parte de la sociedad mostraba hacia el modelo autoritario y corporativo vigente en el país. En primer lugar, las protestas de los trabajadores ferroviarios de 1958-1959, primera gran manifestación de descontento obrero en décadas (Krauze, 1997: 219-224). Otro elemento fue la aparición de colectivos locales que rechazaban las prácticas poco democráticas recurrentes en algunas administraciones estatales o municipales: los más relevantes fueron el navismo en San Luis Potosí a partir de 1958 (Márquez, 1987: 133-135) y la Asociación Cívica Guerrerense desde 1960 (Macías, 2008: 42-44). De esta última surgió en 1968 la Asociación Cívica Nacional Revolucionaria, que junto con el Partido de los Pobres (también en Guerrero) y el Movimiento 23 de Septiembre en Chihuahua dio forma a la guerrilla rural mexicana (Garmiño, 2011: 53-54). Finalmente, es necesario señalar que la actividad reivindicativa de los estudiantes universitarios en la década de 1960 no se limitó al 68, sino que incluyó decenas de huelgas a lo largo del país (Rivas, 2007: 503-504).

Todos estos acontecimientos reflejan cómo una parte de la sociedad azteca se estaba alejando de las autoridades y sus mecanismos de control sociopolítico, en un proceso no reducido a la izquierda pero que sí fue especialmente notable en este ámbito ideológico. A ello contribuyó la extensión de un discurso político e histórico caracterizado por su oposición frontal a la retórica gubernamental. Durante las décadas centrales del siglo XX las autoridades mexicanas apelaban a la Revolución de 1910 como fuente de legitimidad, afirmando que con ella se inició una etapa aún vigente (y cuya continuidad encarnaban) en el que las condiciones de la ciudadanía habrían mejorado evidentemente. Este episodio se presentaba además con un perfil popular-progresista (Barrón, 2004: 110) y perfectamente incardinado en una *línea virtuosa* del pasado nacional (Hale, 1996: 826-829). Sin embargo, a partir de los años sesenta se consolidó en determinados espacios universitarios una corriente de pensamiento según la cual existiría una continuidad esencial entre la dictadura porfiriana y la Revolución. Llevando al contexto local el concepto leninista de «capital monopólico del Estado» y la teoría del subdesarrollo, sus defensores entendían que estas dos etapas estaban igualmente definidas por el capitalismo «subdesarrollado» como modelo económico y por el predominio social de la burguesía. Por lo que las políticas reformistas adoptadas por los gobiernos posteriores a 1910 serían ante todo instrumentos para la cooptación de las clases populares (Gómez, 1985: 5-8, 11-12). Este discurso estará muy presente en el documental militante mexicano, especialmente en el Taller de Cine Octubre.

La presencia de una larga tradición contestataria no impidió que desde finales de los sesenta las universidades mexicanas se debilitaran como foco de oposición a las autoridades. Entre los factores que explican este fenómeno encontramos sobre todo dos. Por un lado, la represión gubernamental, especialmente intensa durante el 68 pero que continuó más allá de esta fecha. Por el otro, el éxito relativo del acercamiento a las instituciones de educación superior y a la intelectualidad progresista que Luis Echeverría implementó bajo su presidencia¹. Sin embargo, al

¹ Poniatowska, Elena: «Situaciones políticas y culturales de los setenta (1). No es que México sea mejor que otros países, es que México es inferior a su pasado». *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 6 de abril de 1976, p. VI.

mismo tiempo nacieron nuevas formas de movilización y se reactivaron otras preexistentes, fuera de los ambientes universitarios. Podemos mencionar en este sentido una importante presencia obrera al margen del sindicalismo oficial, protagonizada sobre todo por los trabajadores electricistas entre 1966 y 1972 (Córdova, 1979: 73-87); un incremento de las invasiones de tierras en las zonas rurales; o la ocupación de parcelas baldías en el extrarradio de las grandes ciudades por parte de campesinos emigrados y trabajadores urbanos de bajos ingresos, dando lugar a «colonias populares» que plantearon numerosas reivindicaciones a las autoridades (Zermeño, 1978: 318-319). Precisamente, el «Tercer Cine» fue una de las manifestaciones más representativas de este proceso: elaborado sobre todo por universitarios de izquierda que se alejaron de la lucha política en los campus para comprometerse con las nuevas realidades de oposición que percibían en el mundo sindical, agrario o del asociacionismo vecinal.

Los factores sociopolíticos que hemos mencionado hasta ahora fueron fundamentales para la configuración del «Tercer Cine» en México. Pero a ello también contribuyó un contexto fílmico muy determinado. Este vino dado ante todo por las propuestas de Fernando Solanas y Octavio Getino, las cuales calaron en un país que (pese a lo afirmado por algunos sectores de la crítica²) sí estaba abierto a las corrientes procedentes de otras latitudes. Tenemos un buen ejemplo de ello en las películas realizadas por el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM durante el movimiento estudiantil de 1968: en los *Comunicados del Consejo Nacional de Huelga* (Paul Leduc y Rafael Castanedo) o *El Grito* (Leobardo López) (García 1994: 182-184) encontramos ideas clave del «Nuevo Cine Latinoamericano» como el concepto de «contrainformación». Pero al margen de las influencias regionales, debemos considerar también un elemento derivado del contexto propio: el rechazo que los interesados en el documental de movilización revolucionaria mostraron hacia la política fílmica puesta en marcha por la administración de Echeverría. En estos años las autoridades realizaron un esfuerzo notable para reconducir el malestar generado durante la década anterior —especialmente entre las clases medias urbanas universitarias— a través de medidas económicas redistributivas, una diplomacia alineada con el Tercer Mundo o el acercamiento a las instituciones de educación superior al cual ya nos hemos referido.

Todo ello dio forma a un proyecto denominado «Apertura democrática». Uno de sus pilares centrales fue la reforma de la gran pantalla nacional bajo unos parámetros bien definidos: preeminencia del Estado como coordinador de los agentes (públicos o privados) intervinientes en el hecho cinematográfico, orientación a los medios de producción industrial en detrimento de los independientes y promoción del cine «de autor» (De la Vega, 2012: 228-247). Los sectores de izquierda de los cuales emanó el «Tercer Cine» mexicano rechazaron abiertamente el reformismo gubernamental, especialmente tras la represión de la manifestación estudiantil del «Jueves de Corpus» (10 de junio de 1971). Y, en la misma línea, negaron cualquier validez a su proyecto cinematográfico. En este punto conectaron con una parte de la crítica especializada (Jorge Ayala Blanco, Arturo Garmendia, David Ramón) que ya en 1972 defendía abiertamente la necesidad de que en México se realizaran películas cuya finalidad principal fuera la agitación política y la contestación a las autoridades³.

CHIHUAHUA, UN PUEBLO EN LUCHA: ESTRUCTURA Y RASGOS PRINCIPALES

El «Tercer Cine» mexicano fue elaborado en el marco de diversas iniciativas (individuales y especialmente colectivas) que, ante el agotamiento de la lucha política en las universidades, atendieron a los nuevos polos de movilización obrera, agraria o popular. El Taller de Cine Octubre fue una de las más destacadas. Este grupo formado por alumnos del CUCEC (José Woldenberg, Jaime Tello, José Luis Marino, Abel Hurtado, Alfonso Graff, José Rodríguez, Armando Lazo, Ángel Madrigal, etc.) se mantuvo activo entre 1974 y 1980. A lo largo de este periodo filmó cuatro películas, todas ellas documentales: los largometrajes *Chihuahua, un pueblo en lucha* (su primer trabajo, en 1974) y *Mujer, así es la vida* (1975-1980) y los cortometrajes *Explotados y explotadores* y *Los albañiles* (ambos de 1974) (Vázquez, 2012: 195-196). La cinta sobre la cual sustentamos este estudio contiene varios elementos característicos del documental mexicano de activación revolucionaria realizado en los años setenta. Por ello, a continuación analizaremos su discurso político y recursos estético-narrativos, los cuales veremos a través de un repaso pormenorizado de su estructura. Esta obra relata la organización de la Asamblea Popular del Pueblo (sic) de Chihuahua en la ciudad homónima, así como su actividad política, social y sindical entre 1972 y

² Ramón, David: «México, tierra de nadie en el cine». *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, 27 de diciembre de 1970, p. 13.

³ Por ejemplo, GARMENDIA, Arturo: «El tercer cine. El deber de la crítica hacia la apertura». *Diorama de la Cultura...*, 7 de mayo de 1972, pp. 14-15.

1974. Mediante tres bloques perfectamente diferenciados se abordan los antecedentes históricos de este suceso, su desarrollo en el presente y un apartado final sobre estrategias de acción en el que predominan las entrevistas. La inspiración que sus realizadores recibieron de *La hora de los hornos* es, por lo tanto, evidente.

Chihuahua, un pueblo en lucha. Ficha técnica	
Producción (1974)	Taller de Cine Octubre y CUEC de la UNAM
Dirección, guión, fotografía (16 mm) y edición	Trinidad Langarica, Armando Lazo, Abel Sánchez y Ángel Madrigal
Narración	Francisco Soto y José Rodríguez
Asistencia de edición	Marcelino Aupart
Duración	81 minutos

Figura 1. Ficha técnica de *Chihuahua, un pueblo en lucha* (García, 1995: 108).

El primero de estos bloques, titulado «Situación general. Historia reciente», desarrolla dos aspectos. En primer lugar, una voz en *off* con un tono marcadamente didáctico desgrana los principales indicadores sociales y económicos del estado más extenso de México. Así, se hace hincapié en sus amplísimos recursos agrarios, forestales y mineros, afirmando que serían suficientes por sí mismos para garantizar una vida digna a todos sus habitantes. Pero, en cambio, amplias capas de la sociedad chihuahuense vivirían en condiciones extremadamente precarias (bajos salarios, escasas expectativas laborales de la mano de obra rural emigrada a las ciudades, analfabetismo, escasez de vivienda, etc.) como consecuencia de la concentración de estos medios en manos de unos pocos terratenientes vinculados con el sector bancario radicado en la Ciudad de México y con el sistema financiero internacional. Ya en estos momentos podemos afirmar que la voz en *off* constituirá el principal recurso narrativo de la película, normalmente acompañada por fotos fijas y planos breves que ilustran la realidad concreta a la que el narrador se refiere en cada momento. Otro elemento que aparece por primera vez en este bloque y tiene presencia a lo largo del filme es el fondo sonoro con canciones protesta, el cual cumple una doble función, estética pero también narrativa, ya que sus letras complementan las imágenes reflejadas en pantalla.

Volviendo al relato descrito, esta situación tendría hondas raíces históricas que se retrotraerían al menos al estallido de la primera huelga en Chihuahua, en 1881. A partir de este momento se asiste a una enumeración de las principales manifestaciones de descontento con las autoridades acaecidas en el estado, prestando especial atención a las posteriores a 1962. Así se muestran imágenes alusivas a la agrupación de «diversas fuerzas democráticas» en un Comité de Defensa de las Garantías Individuales surgido tras la represión de las protestas estudiantiles y campesinas contra la visita a la zona de Gustavo Díaz Ordaz durante la campaña electoral de 1964; al intento fallido del Movimiento 23 de Septiembre (liderado por Arturo Gámiz) de emular el inicio de la Revolución cubana asaltando el cuartel de Ciudad Madera en 1965; o a la ocupación de tierras por parte de grupos populares urbanos y rurales desposeídos que derivó en la fundación de la Colonia Francisco Villa en 1968. Toda esta revisión de las condiciones políticas, sociales y económicas de Chihuahua en perspectiva histórica bebería no solo del modelo cinematográfico marcado por Solanas y Getino, sino que también respondería al marco teórico de «capital monopólico del Estado».

El segundo gran bloque constitutivo de *Chihuahua, un pueblo en lucha* se titula «15 de enero de 1972. Tribunal Popular». En enero de 1972 el asalto a tres oficinas bancarias de la ciudad de Chihuahua por parte de un grupo guerrillero fue duramente reprimido: dos involucrados en la acción murieron en el acto y los restantes fueron detenidos por las autoridades; varios de ellos fueron ejecutados sumariamente poco después. Es destacable cómo este hecho se expone mediante la combinación de la ya conocida voz en *off* narrativa y fotos fijas de portadas de periódicos que aplauden la acción gubernamental: el segundo de estos elementos no se emplea únicamente para ilustrar el relato y articularlo cronológicamente sino (sobre todo) para denunciar y desmontar la manipulación que, a juicio de los realizadores, ejercieron unos medios de comunicación afines a la élite gobernante. La reacción popular que exigió a las autoridades el respeto por las garantías individuales de los detenidos culminó con la formación el 24 de enero de una 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 («independientes de la burguesía y su gobierno», de acuerdo con la voz en *off* que guía la narración).

Tras el juicio a los supervivientes de la acción guerrillera de enero, la Asamblea inició el 26 de julio de 1972 un proceso alternativo con el que pretendió enjuiciar a los responsables de las muertes de los guerrilleros fallecidos y al sistema político mexicano en su conjunto. El fallo del

Tribunal Popular Nacional, publicado en otra fecha de alto simbolismo como es el 2 de octubre, declaró culpable al Estado postrevolucionario de un largo cúmulo de «crímenes contra el pueblo» entre los que se encontrarían los asesinatos de Emiliano Zapata y Francisco Villa, la represión de los movimientos magisteriales y ferrocarrileros de 1958-1959, el asesinato del activista agrario Rubén Jaramillo (1962), la muerte de los asaltantes al cuartel de Ciudad Madera o la represión del movimiento estudiantil de 1968. De acuerdo con esta película, en los años siguientes el Comité de Defensa Popular continuó con sus actividades, fomentando el asociacionismo independiente y la disidencia de los sindicatos oficiales o celebrando de forma alternativa el Primero de Mayo.

El episodio final que cierra este filme se titula «Hechos del CDP. Testimonios». En este tercer bloque el peso del relato pasa en gran medida (aunque no totalmente) de la voz en *off* narrativa a una serie de entrevistados anónimos que relatan sus experiencias en relación con las actividades sindicales, estudiantiles, etc. de la Asamblea y el Comité de Defensa Popular. Es reseñable que la mayor parte de estas entrevistas tengan lugar en la Colonia Popular Francisco Villa, la cual parece definirse en la película como un escenario propicio para la toma de conciencia política, especialmente para los segmentos más humildes de la sociedad chihuahuense. En relación con la representación de este espacio, podemos hacer dos valoraciones.

En primer lugar, la relevancia que *Chihuahua, un pueblo en lucha* dio al fenómeno de las «colonias populares». Como hemos mencionado, uno de los muchos ejes de contestación social durante los setenta fue la formación de estas entidades y sus reivindicaciones de suelo barato, crédito para la construcción de viviendas, mejora de los servicios públicos, etc. en las zonas más humildes de las grandes ciudades. El peso que el Taller de Cine Octubre dio a la Colonia Francisco Villa no se debería únicamente a su carácter precursor (fue establecida en 1968, antes de que este tipo de asentamientos se generalizaran) sino sobre todo a que era una experiencia al margen y de oposición a las autoridades. Y, en segundo lugar, el énfasis que la cinta puso en la toponimia de este espacio. En un momento dado del tercer episodio se muestra la celebración de un pequeño mitin: en una plazoleta una docena de colonos atiende con cierta desgana la exposición de un orador, cuyo discurso gira en torno al apoyo del Gobierno a la clase terrateniente local. Pero, mientras se escucha en *off* la voz del conferenciante, la cámara se desliza hacia las viviendas adyacentes, mostrando las placas hechas a mano que identifican las calles de la Colonia. Estas hacen referencia a personalidades asociadas a las luchas populares, tanto históricas como presentes: desde Emiliano Zapata hasta los guerrilleros muertos en enero de 1972. Probablemente el objetivo de los habitantes de la Francisco Villa y del Comité de Defensa Popular fuera resignificar los principales símbolos patrióticos mexicanos, negando su apropiación por parte de la esfera oficial y construyendo en base a ellos un relato legitimador que (aunque partiera de la misma materia prima) fuera estrictamente opuesto al gubernamental.

RECEPCIÓN CRÍTICA E IMPACTO SOCIAL DE *CHIHUAHUA, UN PUEBLO EN LUCHA*

La recepción de *Chihuahua, un pueblo en lucha* por parte de los sectores periodísticos y culturales más cercanos a la izquierda fue en gran medida positiva. Según uno de sus exponentes principales, el crítico Jorge Ayala Blanco, constituyó un hito en la elaboración de cine militante orientado a un público proletario. Y para justificar esta posición presentó varios argumentos. Comenzó considerando que la semejanza estructural respecto a *La hora de los hornos* habría dotado a esta película de una notable claridad, frente al caos explicativo que (a su entender) caracterizaba el cine de intencionalidad revolucionaria hecho en México hasta la fecha. A continuación, afirmó que las numerosas imágenes que recogieron la celebración de asambleas dieron la medida de una organización fresca y no encorsetada en las rígidas estructuras habituales de la izquierda de la época. En tercer lugar, sostuvo que el filme mostró de forma fidedigna la realidad local de Chihuahua y que no solo presentó un episodio de movilización local, sino que lo elevó a la categoría de ejemplo para todo el país. Y finalmente, entendió que la llamada a la lucha de clases y la denuncia de la opresión capitalista que esta cinta vehiculó no se articuló a través de largas digresiones teóricas, sino apelando a las vivencias concretas de las personas filmadas y evitando el «triumfalismo cretino» que —a su juicio— imperaba en muchas obras de este tipo⁴.

Sin embargo, consideramos que este filme sí contiene elementos que entorpecieron su recepción por parte del público al que (en teoría) estaba dirigido, los cuales nos interesa abordar no solo para profundizar en un ejemplo concreto, sino sobre todo para determinar los rasgos fundamentales del «Tercer Cine» mexicano. En primer lugar, debemos considerar que los reducidos parámetros de distribución y exhibición de estas películas (cuyo visionado por regla

⁴ Ayala Blanco, Jorge: «Chihuahua: el comité de defensa popular». *La Cultura en México...*, 24 de febrero de 1976, pp. XIV-XV.

general se limitaba a cineclubes y locales sindicales o asociativos) minimizaron la fuerza movilizadora que sus realizadores esperaban de ellas. En segundo lugar, porque –pese a las afirmaciones de Ayala Blanco– *Chihuahua, un pueblo en lucha* utilizó terminologías complejas, poco accesibles para espectadores sin formación universitaria. Esta realidad era la predominante en el documental militante, no solo en México sino en el conjunto de Iberoamérica. Y probablemente fue percibida por los propios miembros del Taller, que en la inmediatez posterior *Explotados y explotadores* emplearon un lenguaje más llano (si bien no podemos saber con certeza si esta fue una decisión plenamente asumida o una consecuencia indirecta de la propia naturaleza del filme, adaptación del manual didáctico homónimo de Marta Harnecker y Gabriela Uribe). Con todo, a nuestro entender, la principal limitación que mostró esta película fue su tono excesivamente triunfal, lo cual nos sugiere que sus realizadores hicieron una lectura sesgada de la realidad mexicana. El recuerdo de diversos episodios de resistencia a las autoridades (desde la exaltación de la guerrilla al asociacionismo independiente) se acompaña de una evolución en la voz en *off* narrativa, que pasa de registros más o menos neutros a otros épicos. Su fervor es tal, relatando el desarrollo de las asambleas y deliberaciones del juicio al sistema político que tuvo lugar a mediados de 1972, que un espectador poco avisado podría creer que en estos momentos el estado de Chihuahua se encontraba en franca rebeldía frente a las autoridades (García, 1995: 109).

Obviamente, la intencionalidad de esta obra no es tanto informativa como agitadora. Y la movilización de la sociedad civil que recoge constituyó un hito por su rechazo de las prácticas represivas gubernamentales, especialmente por producirse durante la «Apertura democrática». Pero su alcance y desarrollo fueron magnificados por el Taller de Cine Octubre, en su afán por presentar estos hechos como un modelo para actitudes semejantes en otras regiones del país, especialmente en la capital. Un dato que subraya el desequilibrio al que nos referimos es que solamente diez años después de la filmación de esta película, el estado de Chihuahua se había convertido en uno de los principales semilleros de votos del conservador Partido de Acción Nacional: en 1983 obtuvo las alcaldías de Ciudad Juárez y de la propia Chihuahua (Krauze, 1986: 127-128).

CONCLUSIONES

A finales de los años sesenta y principios de los setenta las diversas posiciones ideológicas presentes en la sociedad mexicana tuvieron su correlato cinematográfico. El documental militante fue parte integrante de esta realidad, por lo que su estudio no solo permite abordar un fenómeno artístico y político de indudable interés, sino sobre todo profundizar en el conocimiento histórico de esta etapa en conjunto. Veamos de qué manera, a través de un repaso de sus características principales.

El «Tercer Cine» mexicano (del cual *Chihuahua, un pueblo en lucha* es un ejemplo de primer orden) constituyó tanto una consecuencia como una expresión de la crisis política de la Universidad en los momentos posteriores al 68. Consecuencia porque su incapacidad para ejercer una oposición real a las autoridades llevó a los integrantes de colectivos como el Taller de Cine Octubre a prestar atención al sindicalismo independiente o a los núcleos urbanos autogestionarios. Y manifestación porque con sus propias películas fortalecieron la idea de que los campus ya no eran espacios de contestación. Es muy significativo que los grupos y cineastas que de una forma u otra podemos encuadrar bajo este calificativo se centraran en asociaciones vecinales, fuerzas campesinas o gremios de larga tradición reivindicativa (electricistas, petroleros, etc.) pero no dejaran constancia del naciente sindicalismo universitario, cuya máxima expresión fue la constitución del Sindicato de Trabajadores y Empleados de la UNAM en noviembre de 1971 (Rivas, 2007: 731-737).

Estas películas plasmaron además las posiciones políticas de un sector muy localizado de la izquierda mexicana: aquel que rechazaba sin paliativos la «Apertura democrática», consideraba que el medio académico ya no planteaba propuestas válidas para promover un movimiento revolucionario, pero no compartía el recurso a la violencia de la guerrilla (aunque pudiera sentir una cierta simpatía por sus acciones). Una idea que se puede apreciar con claridad en el caso de la Cooperativa de Cine Marginal: filmar las movilizaciones del Sindicato de Trabajadores Electricistas de la República Mexicana en 1972 fue su manera de apoyar «el largo camino de la organización popular» frente a la «lógica de la desesperación» que a su juicio guiaba a las guerrillas del momento (Vázquez, 2012: 199-200). Pese a todo, desarrollaron un discurso cinematográfico de abierta oposición a las políticas gubernamentales. En su haber cabe –al mostrar el sindicalismo industrial y agrario independiente, las violentas medidas antiguerrilleras o

el asociacionismo urbano no oficial— plantear las limitaciones de la retórica democratizadora esgrimida por la administración de Luis Echeverría.

Para ello, el documental militante mexicano se valió de unos presupuestos teóricos extremadamente críticos. La noción de «capital monopolístico del Estado» en que se apoyaba iba más allá de la denuncia en clave liberal planteada por Daniel Cosío Villegas en *La crisis de México* (1947) y continuada en los setenta por autores como Gabriel Zaid (Hale, 1996: 827-828; Zaid, 2010: 168, 173). También rebasaban las posturas de marxistas más moderados como Arnaldo Córdova o Carlos Pereyra, quienes consideraban evidente la continuidad entre Porfiriato y Revolución en cuanto a la construcción de una economía capitalista, así como el uso por parte de los gobiernos posteriores a 1910 de medidas teóricamente progresistas para legitimar su dominación sobre las masas. Pero, al mismo tiempo, entendían que la movilización de amplios sectores sociales durante los años posrevolucionarios habría sido real, y que su apoyo a los gobiernos emanados de la lucha armada habría dado al Estado mexicano una autonomía relativa frente a las élites económicas, tanto autónomas como foráneas (Gómez, 1985: 13-15). En cambio, el «Tercer Cine» mexicano presentó la Revolución como un fenómeno de cambio político, económico y social abortado al poco de nacer, en el que la burguesía habría eliminado a los líderes populares (Zapata, Villa, etc.) y con ello alumbrado un régimen opresor en beneficio del gran capital nacional e internacional, situación que se habría prolongado hasta el presente. Es cierto que películas producidas en las mismas fechas por el Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM (*De todos modos Juan te llamas*, Marcela Fernández, 1974) o incluso por instancias gubernamentales (*Etnocidio, notas sobre el Mezquital*, Paul Leduc, 1976) mostraron un discurso semejante, pero su principal foco de difusión se encontró en quienes se alinearon con los postulados defendidos por Solanas y Getino.

Sin embargo, esta propuesta también adoleció de limitaciones. En cuanto a su enfoque, podemos apreciar una tendencia a la magnificación de las expresiones de contestación a las autoridades, lo cual era coherente con el afán de estos grupos por hacer de sus filmes instrumentos que animaran a la movilización revolucionaria. Pero tuvo como consecuencia la naturalización de una mirada a las condiciones del presente mexicano en ocasiones poco atinada. Asimismo, consideramos que estas obras probablemente no pudieron cumplir la función para la cual estaban destinadas: contribuir a la educación ideológica de izquierda del mexicano humilde sometido al control sindical oficial. Esta afirmación no se fundamenta en un análisis de la conflictividad sociopolítica en México en las décadas posteriores, sino en la lectura de cintas como *Chihuahua, un pueblo en lucha*. La mayor parte se caracterizaron por la mala calidad técnica, tanto fotográfica como de sonido. Además, las de mayor duración tendieron a recrearse en prolijos antecedentes históricos y a emplear un complejo vocabulario marxista. Material válido para la reafirmación de los jóvenes urbanos de clase media con educación superior refractarios a la «Apertura democrática». Pero probablemente inútil si de lo que se trataba era de llevar a cabo con éxito una labor de agitación política entre la amplísima población (tanto urbana como rural) que, a mediados del siglo XX, aún contaba con un nivel educativo medio o bajo. Esta situación fue apuntada ya en fechas tempranas por el crítico David Ramón, en un artículo sobre la exhibición durante el Festival de Cine Independiente de Ciudad del Carmen (julio de 1972) de varios «Comunicados de Insurgencia Obrera» rodados por la Cooperativa de Cine Marginal. A su juicio, el lenguaje (tanto cinematográfico como en el sentido general del término) empleado por la izquierda capitalina era poco accesible para millones de mexicanos de otras regiones del país:

Se exhibe «Viento del Istmo» o «Matías Romero»; un corto de la cooperativa sobre el [líder ferrocarrilero Demetrio] Vallejo. Después de la proyección los muchachos explican al público de qué se trata, pero yo me pregunto si entenderán este lenguaje, este lenguaje que usamos un pequeño reducido grupo (que es nada en comparación con la población del país y de la realidad muy diversa que se da fuera del Distrito Federal) un cierto grupo casi marginal del DF que es en el que todos nosotros en el que nos movemos siempre en que más o menos nos entendemos. Aquí ante esta verdadera realidad me encuentro terriblemente pequeño burgués, esquemático, limitado. Creo que funciona y funcionamos mal y que que (sic) de verdad se entienda, que todos tenemos graves problemas para una real comunicación con la gente⁵.

REFERENCIAS

BARRÓN DE BENITO, Luis: «José Vasconcelos, Luis Cabrera y la Revolución Mexicana», *Historia y política: ideas, procesos y movimientos sociales* 4, 2004, pp. 107-130.

⁵ Ramón, David: «Sucedió en Campeche. Crónica del Festival de Cine Independiente». *Diorama de la Cultura...*, 6 de agosto de 1972, p. 13.

- DE LA VEGA ALFARO, Eduardo: «Del neopopulismo a los prolegómenos del neoliberalismo: la política cinematográfica y el Nuevo Cine Mexicano durante el período 1971-1982». Cuauhtémoc CARMONA ÁLVAREZ; Carlos SÁNCHEZ Y SÁNCHEZ (coords.), *El Estado y la imagen en movimiento. Reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano*. México: CONACULTA, IMCINE, 2012, pp. 227-269.
- CÓRDOVA, Arnaldo: *La política de masas y el futuro de la izquierda*. México: Ediciones Era, 1979.
- GARCÍA RIERA, Emilio: *Historia documental del cine mexicano. 14, 1968-1969*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Gobierno de Jalisco, CONACULTA/ IMCINE, 1994.
- GARCÍA RIERA, Emilio: *Historia documental del cine mexicano. 17, 1974-1976*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Gobierno de Jalisco, CONACULTA/ IMCINE, 1995.
- GARMIÑO MUÑOZ, Rodolfo: *Guerrilla, represión y prensa en la década de los setenta en México. Invisibilidad y olvido*. México: Instituto Mora, 2011.
- GETINO, Octavio; SOLANAS, Fernando: «Hacia un Tercer Cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo». Alberto HÍJAR, *Hacia un Tercer Cine*. México: UNAM, 1972, pp. 40-75.
- GIL OLIVO, Ramón: «Ideología y cine: el nuevo cine latinoamericano, 1954-1973», *Secuencias: revista de historia del cine* 10, 1999, pp. 38-51.
- GÓMEZ TAGLE, Silvia: «Estado y reforma política en México. Interpretaciones alternativas», *Nueva Antropología. Revista de Ciencias Sociales* VII (25), 1985, pp. 5-42.
- HALE, Charles A.: «Los mitos políticos de la nación mexicana. El liberalismo y la revolución», *Historia Mexicana* XLI (4), 1996, pp. 821-837.
- MÁRQUEZ JARAMILLO, Enrique: «El movimiento navista y los procesos políticos en San Luis Potosí, 1958-1985». Soledad LOAEZA; Rafael SEGOVIA (comps.), *La vida política mexicana en la crisis*. México: El Colegio de México, 1987, pp. 131-147.
- KRAUZE, Enrique: *Por una democracia sin adjetivos*. México: Joaquín Mortiz, 1986.
- KRAUZE, Enrique: *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*. Barcelona: Tusquets, 1997.
- MACÍAS CERVANTES, César Federico: *Genaro Vázquez, Lucio Cabañas y las guerrillas en México entre 1960 y 1974*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2008.
- MESTMAN, Mariano: «Las rupturas del 68 en el cine de América Latina. Contracultura, experimentación y política». Mariano MESTMAN (coord.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal, 2016, pp. 7-61.
- MONSIVÁIS, Carlos: *El 68. La tradición de la resistencia*. México: Editores Independientes, 2008.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio: «Orígenes, evolución y problemas». Paulo Antonio PARANAGUÁ (ed.), *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, 2003, pp. 13-78.
- PONIATOWSKA, Elena: *La noche de Tlatelolco*. México: Ediciones Era, 2000.
- RIVAS ONTIVEROS, José René: *La izquierda estudiantil en la UNAM. Organizaciones, movilizaciones y liderazgos (1958-1972)*. México: UNAM, Miguel Ángel Porrúa, 2007.
- SCHUMANN, Peter B.: *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires: Legasa, 1987.
- VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro: *El cine súper 8 en México: 1970-1989*. México: UNAM, 2012.
- ZÁID, Gabriel: *Cómo leer en bicicleta*. Barcelona: Mondadori, 2010.
- ZERMEÑO, Sergio: *México, una democracia utópica. El movimiento estudiantil de 1968*. México: Siglo XXI Editores, 1978.