



Universidad Nacional Autónoma de México
Programa de Maestría y Doctorado en Historia

El Taller de Cine Octubre.
Teoría y práctica del cine militante
en el México de los años setenta

Tesis que para optar por el grado de:

MAESTRO EN HISTORIA

presenta

ISRAEL RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ

Tutor principal:

Álvaro Vázquez Mantecón, Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco

Comité tutorial:

Ricardo Pérez Montfort, Centro de Estudios Avanzados en Antropología Social

Francisco Peredo Castro, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM

Andrés Ríos Molina, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM

David Wood, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Ciudad de México

noviembre de 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

INTRODUCCIÓN

1. El surgimiento del Taller de Cine Octubre
 - El tercer cine llega a la universidad
 - 1968, en la búsqueda del mito fundacional
 - Así nació el Taller
2. La disputa por el tercer cine
 - El episodio de Pesaro
 - El tercermundismo echeverrista
 - Cineastas militantes en tiempos de Echeverría
3. La aparición de la clase trabajadora
 - *Explotados y explotadores*
 - *Los albañiles*
 - Mostrar a la clase trabajadora
4. De la teoría y la práctica: *Chihuahua, un pueblo en lucha*
 - El conflicto en Chihuahua
 - Vino el remolino...
 - Militancia en la pantalla
5. Testimonios campesinos: *San Ignacio Río Muerto*
 - La matanza de San Ignacio Río Muerto
 - Una vuelta hacia el testimonio
6. Militancia y feminismo: *Mujer así es la vida*
 - Las mujeres a la pantalla
7. El fin del Taller de Cine Octubre

CONCLUSIONES

Material consultado

Introducción

Los años setenta representaron una década de extremos. Al finalizar la etapa del sueño económico y social de los sesenta, la siguiente década parece irrumpir de manera violenta para configurar un proceso histórico sin puntos medios. En los ámbitos político, cultural y artístico, México no fue ajeno a esta situación. Tanto desde el poder como desde la subalternidad, los debates por el rumbo que debía seguir la sociedad se radicalizaron a lo largo de esta década. Los jóvenes disidentes se enfrentaban a un poder estatal que había dado muestras tremendas de su fuerza y que al mismo tiempo ofrecía a las nuevas generaciones un discurso de reconciliación. Sin duda alguna hubo creadores, estudiantes e intelectuales que aceptaron esta oferta; pero en todos los ámbitos existieron también quienes vieron en los acontecimientos de 1968 la clara muestra de que con el Estado mexicano no se podía conciliar. En esta tesis estudio una parte del proceso social, político y artístico que se configuró en el cine independiente de México después de 1968 y que concluyó hacia la década de los ochenta: un fenómeno histórico bien identificable que podemos llamar “el cine militante de México”.

Hay que decir que la incursión de México en el cine de intervención política latinoamericano continúa prácticamente invisibilizada en la historiografía. Aunque el crítico de cine Jorge Ayala Blanco documentó consistentemente las obras de colectivos e individuos durante la década de los setenta, durante los treinta años siguientes nadie se detuvo a observar este fenómeno histórico. Sin embargo, poco a poco comienzan a aparecer estudios que van más allá de la crítica de cine y que tratan de poner en perspectiva histórica este tipo de cine realizado por los grupos marginales en la década de los setenta.¹ En los grandes manuales de historia del cine, el papel del Nuevo Cine Latinoamericano –concepto complejo e historiográficamente debatible y debatido– se limita a un reducido y famoso número de directores y a sus principales obras, ignorando los procesos históricos de aquellos grupos que, siguiendo las directrices del cine de liberación, se lanzaron decididamente a la praxis fílmica desde una posición mucho más marginal. Por otro lado, la atención prestada a la década de los sesenta, como el momento de mayor auge del cine latinoamericano, ha dejado en el olvido la transformación política y el desplazamiento geográfico del cine militante hacia México y Centroamérica en la siguiente década.

Sin embargo, es imposible ignorar que México jugó un papel trascendental en la coyuntura política de América Latina durante esta década. El discurso tercermundista y antiimperialista del gobierno de Luis Echeverría generó un importante contacto de la cultura nacional con intelectuales, políticos y artistas de toda la región; de manera destacada, con aquellos personajes provenientes de contextos de persecución política. Entre éstos, cineastas como Raymundo Gleyzer (Argentina), Miguel Littin (Chile), Carlos Álvarez (Colombia), Ruy Guerra (Brasil) o Julio García Espinosa (Cuba), cada uno desde posiciones distintas, encontraron en nuestro país un espacio privilegiado para intercambiar sus ideas y experiencias en el intento de desarrollar en México un “cine para la liberación”. Por otro lado, en México la radicalización política de varios sectores juveniles desencantados de las vías institucionales después de 1968, el debate sobre la participación de los intelectuales y las clases medias en la lucha revolucionaria (a partir de la adaptación local de los planteamientos de Althusser, Harnecker, etcétera), los debates sobre la participación política y social de la

¹ Sobre estos grupos, especialmente aquellos que trabajaron en formato Super 8, véase Álvaro Vázquez Mantecón, *El cine súper 8 en México, 1970-1989*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

mujer, la democratización en el uso de los dispositivos fílmicos con la popularización de formatos pequeños (16mm, 8mm y súper 8mm), y la recepción y debate de las principales ideas del Cine del Tercer Mundo permitieron que se desarrollara este auténtico movimiento político-cinematográfico que aún espera su oportunidad para entrar en los anales de la historia.

Así, como resultado de una compleja coyuntura histórica, entre 1970 y 1981 surgieron en nuestro país grupos como la Cooperativa de Cine Marginal, el Colectivo Cine Mujer, el grupo Cine Testimonio, el Taller de Cine Octubre, el Colectivo de la Universidad de Puebla y el Grupo Canario Rojo. Estos colectivos realizaron más de medio centenar de películas que todavía duermen en los archivos fílmicos del país, esperando su oportunidad para ser consideradas fuentes para la historia del siglo xx mexicano. La condición histórica de todos aquellos —que tenían un pie en la lucha social y otro en el cine— ha ocasionado que sean ignorados en ambos campos de la historiografía. Comenzar a escribir la historia de ese cine subalterno y militante es la misión de este trabajo. Como un inicio de esta tarea, a continuación presento el resultado de una investigación sobre el Taller de Cine Octubre, un colectivo cuya activa participación política y fílmica y su vinculación con las corrientes más radicales del cine militante latinoamericano sale hoy a la luz.

El presente trabajo pretende exponer que, en la década de los setenta, colectivos como el Taller de Cine Octubre representaron una versión distinta del Nuevo Cine Latinoamericano, una versión circunscrita a la militancia y la marginalidad de los años setenta, marcados por esa *otra periferia*, la periferia de aquellos grupos que, aunque asumían su trabajo como parte del proceso de liberación latinoamericano, no fueron considerados como tal. Mostraré también cómo el hecho de que México haya sido prácticamente excluido de la historia del Nuevo Cine Latinoamericano tiene como una de sus principales explicaciones la relación de buena parte de los representantes de este movimiento con el cine echeverrista, cuya posición ambigua era parte de un plan estratégico que —como ocurrió en muchos otros sectores culturales— oscilaba entre la cooptación y la invisibilización.

Plantearé también, mediante el seguimiento del Taller, que la transformación de su cine —desde una postura de marxismo ortodoxo, pasando por un momento de militancia política y compenetración estrecha con las luchas populares, hasta una última etapa de

apertura— es producto, por un lado, de la transformación ocurrida en el cine latinoamericano en varias partes de la región, pero también de una transformación ocurrida en la izquierda mexicana hacia finales de los setenta, cuando la reforma política impulsada por Jesús Reyes Heróles permitió que aquellos sectores que al inicio de la década habían optado por las vías extrainstitucionales, volvieran a plantearse la posibilidad de una transformación por la vía electoral.

Para hacer todo esto, la presente tesis se realiza en un espacio liminal entre varios campos del conocimiento histórico. La práctica política, fílmica, intelectual y social del Taller de Cine Octubre impide circunscribir su historia en los campos cerrados de la historia del cine o la historia política. Quizá es por esa dificultad de encuadrar al cine marginal que buena parte de su producción sigue sin ser considerada por los investigadores: quienes se han limitado a la historia social han desdeñado históricamente el uso de fuentes cinematográficas; quienes han enfocado sus esfuerzos en la historia del cine han volteado muy pocas veces hacia estos grupos y se han orientado hasta hoy en la historia de la industria fílmica.

Así, por un lado, la presente investigación puede ser considerada una historia del cine solamente en la medida en que se entienda a éste como un fenómeno mucho más amplio, como una práctica discursiva y política, como una estrategia de comunicación de la subalternidad, como el elemento unificador de una militancia revolucionaria; es una historia de un cine completamente ajeno a las prácticas industriales; es justamente la historia de aquellos que, valiéndose de las transformación y democratización de discurso fílmico, decidieron utilizarlo, liberado del sistema capitalista en el que se encontraba, para liberar a su vez aquellas conciencias que hasta entonces había enajenado; es la historia de un tipo de cine que se reconoce como elemento fundamental de la emancipación.²

Por otro lado, es una historia política porque estudia a los grupos sociales involucrados en los debates nacionales y regionales sobre el colonialismo en América Latina; porque se acerca a los creadores de estas obras también a partir de su praxis militante; porque se entiende que quienes realizaban el cine que aquí se estudiará, asumían su trabajo como una

² Parafraseo en este punto la postura de Walter Benjamin sobre el cine y su relación con las masas en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. de Andrés E. Weikert, prólogo de Bolívar Echeverría, México, Ítaca, 2003, p. 73-74.

acción completamente política. Es decir, este trabajo es una historia del cine de los años setenta pero, sobre todo, es una historia de las militancias políticas de aquella época.

En este sentido, resulta indispensable un mínimo intento de definición del cine como práctica militante que nos guíe en este trabajo. El establecimiento del concepto de cine militante ha tenido varias disputas, algunas surgidas en el seno mismo del movimiento latinoamericano, otras, en los estudios recientes sobre el tema. Como veremos más adelante, los mismos fundadores del Nuevo Cine Latinoamericano, Solanas y Getino, trataron de delimitar tal concepto. Al observar que dentro del movimiento regional convivía una amplia gama de prácticas fílmicas, los autores explicaron que el cine militante era sólo una de las versiones del gran fantasma fílmico que recorría América Latina, y que su principal característica era estar vinculado directamente con las luchas populares, funcionar como elemento de contrainformación de movimientos obreros, campesinos o populares y circular por circuitos de exhibición desarrollados para esos fines. Ésta y no otra sería la característica de los distintos grupos de cine militante en América Latina como el Grupo Cine Liberación o el Grupo Cine de la Base; ésta y no otra sería la característica de colectivos nacionales como el Grupo Canario Rojo o el Taller de Cine Octubre.³

El proceso de investigación de esta tesis fue muy largo. Acercarse a un tema que es relativamente reciente en la historia nacional implicó la utilización de un conjunto de fuentes poco ortodoxas en la práctica historiográfica. Así, a la revisión de las fuentes bibliográficas y hemerográficas se sumó, por supuesto, el análisis de las fuentes filmográficas. Sin embargo, al tratarse de un tipo de cine ajeno al ámbito industrial, la revisión de los materiales implicó forzosamente su ubicación y rescate en los archivos fílmicos. En más de un caso fue necesario realizar una copia compuesta a partir de los negativos de aquellas cintas que, realizadas al calor de la lucha política, carecieron de condiciones óptimas de conservación. Finalmente, la situación marginal que los protagonistas de esta historia tienen respecto a la historia del cine mexicano obligó a un proceso fascinante de rescate de la memoria, por lo que una parte fundamental de la presente investigación se realizó mediante el rescate de los testimonios

³ Sobre la distinción del cine militante dentro del Tercer Cine, así como de la práctica de este tipo de cine en el caso argentino véase, Mariano Mestman, “La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación”, en Susana Sel, *La comunicación mediatizada: hegemonías, alternativas, soberanías*, Buenos Aires, CLACSO, 2009, p. 123-137

orales de esta generación. La realización de dichas entrevistas, cuya información se analizó a la luz de la documentación escrita y del material fílmico, fue sin duda la columna vertebral de este trabajo.

La tesis se divide en seis capítulos. Su estructuración y estilo pretende establecer un equilibrio entre la necesidad analítica que requiere una investigación académica y el origen del oficio historiográfico: la narración de una historia.

Así, el primer capítulo se desarrolla en un nivel mucho más íntimo que los subsiguientes: en sus páginas nos acercamos, mediante el entrecruzamiento de testimonios orales y documentos de la época, a las circunstancias concretas en las que surge el Taller de Cine Octubre. La escritura de ese capítulo tiene detrás la profunda convicción de que cualquier análisis o conclusión que se haga sobre los procesos del Nuevo Cine Latinoamericano deben basarse en un estudio de las condiciones inmediatas de su realización. La discusión de los planteamientos teóricos de este importante periodo, el análisis de sus alcances políticos o la evaluación de su herencia histórica debe tener como fundamento un conocimiento de la situación en que dichos debates se realizaron. Así, en este capítulo describimos a detalle el proceso en el que se gestó y conformó el grupo que estudiamos.

El segundo capítulo abre la perspectiva. En él se analiza y narra el debate que en el cine mexicano se dio por la potestad del tercer mundo. La intención de este texto, de carácter contextual pero profundamente imbricado con el tema de estudio, es observar cómo y por qué las producciones de cine militante mexicano estuvieron prácticamente excluidas del movimiento de cine del tercer mundo.

A partir del tercer capítulo comenzamos una revisión del proceso político y fílmico del Taller de Cine Octubre. En éste analizamos las dos primeras producciones del Taller, *Explotados y explotadores* y *Los albañiles*, películas en las cuales observamos los primeros intentos por sumarse, mediante el cine, a la lucha de los trabajadores por su liberación. Como veremos más adelante, los primeros intentos del Taller respondían a una etapa del colectivo en la que éste estaba alejado de la realidad social y política de los grupos a los que intentaba apoyar.

El cuarto capítulo estudia la única cinta del Taller que podría llamarse completamente militante. Al seguir la relación de los cineastas con el Comité de Defensa

Popular del estado de Chihuahua durante la filmación de *Chihuahua, un pueblo en lucha*, observaremos ese complejo proceso que lleva a un observador a convertirse en un militante. Este proceso se revisará no sólo desde el testimonio de sus protagonistas, sino a partir de las imágenes generadas en esa circunstancia.

Los capítulos quinto y sexto muestran una segunda etapa del Taller. Al revisar la realización de cintas como *San Ignacio Río Muerto* y *Mujer, así es la vida*, veremos cómo la producción del Taller se transforma, abriendo un espacio en sus obras para el cine testimonial, donde no se trata de mostrar una verdad absoluta sobre lo que son o deben ser los trabajadores, sino de dar la voz a aquellos que protagonizan las cintas y la historia. Además, en el caso de *Mujer, así es la vida*, el único intento de este colectivo por analizar el papel de la mujer en el proceso de la lucha revolucionaria, sin duda, es uno de los casos excepcionales en la historia del cine militante latinoamericano.

Al final de este trabajo veremos cómo una serie de circunstancias concretas, como el relevo generacional, sumado a una transformación política y social del país, devino en la disolución del Taller de Cine Octubre, cuyo final coincide sin lugar a dudas con el de todo un fenómeno histórico, el de la radicalidad política y la violencia estatal de la década de los setenta.

1. El surgimiento del Taller de Cine Octubre

Trinidad Langarica había venido desde Tepic a estudiar psicología; Armando Lazo llegó de Chihuahua con estudios en Derecho; Jaime Tello provenía de Campeche, de donde emigró para estudiar en el Politécnico; José Woldenberg, aunque nacido en Monterrey, era más bien un chilango interesado en la sociología; Javier Téllez y José Rodríguez (Rolo) venían de Michoacán y Durango respectivamente y eran los únicos que habían dejado sus estados específicamente para estudiar cine. Pronto formarían un grupo heterogéneo: el Taller de Cine Octubre. Todos venían de lugares diversos y se interesaban por distintas cosas, pero se encontraron en un espacio y un tiempo a los que no pudieron o no quisieron dar la espalda: el espacio, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC); el tiempo, la década de los setenta.

La mayoría entró al CUEC en 1970. En aquel año, tras la imagen de fiesta y efervescencia que se respiraba en el escenario mundialista existía otro mundo, impregnado por el fantasma del 68. La rabia o el temor producido por el recuerdo de aquel movimiento estudiantil pacífico que había sido brutalmente reprimido produjo reacciones radicales en las generaciones inmediatas. En algunas escuelas, el ansia participativa de distintos grupos universitarios convirtió al recinto escolar en un hervidero. Aunque el movimiento estudiantil antes masivo estaba totalmente desmembrado, los grupos de activistas tenían una fuerte presencia en la política universitaria. Los más radicales pronto dejarían las aulas para meterse

a trabajar en fábricas, en colonias populares, en ejidos o en organizaciones agrarias. Algunos estudiantes que vieron las vías del quehacer pacífico bloqueadas tomarían las armas y optarían por la clandestinidad.⁴

La vida universitaria seguía desarrollándose entre aulas, cafés, fiestas, grupos de estudio, etcétera. Pero el ambiente estudiantil de izquierda comenzaba ya a generar un universo propio “lo suficientemente complejo como para que no existiera espacio para los ingenuos y tan despegado del resto de los mortales como para que poco importaran las opiniones de quienes no se reconocen en él”.⁵ Las largas sesiones de asamblea consolidan a grupos de iniciados en un código y un conocimiento que se pensaba fundamental para entender y transformar al mundo. “Ya llegaríamos a las famosísimas y mal comprendidas *Tesis sobre Fehuerbach* y sobre todo la número once ‘los filósofos se han limitado a interpretar el mundo de distintos modos, de lo que se trata es de transformarlo’. Dictado político y ético que dejaría una profunda huella en aquellos que, por lo pronto, entre el campeonato mundial de fútbol y la espesa grilla universitaria, deseaban encontrar su lugar y su misión”.⁶

EL TERCER CINE LLEGA A LA UNIVERSIDAD

El cine universitario no era ajeno a esta efervescencia política. En octubre de 1970 José Carlos Méndez y Carlos de Hoyos (que habían tenido un paso fugaz por las aulas del CUEC) fundaron la revista *Cine Club*, sin lugar a dudas una de las primeras muestras de la llegada del cine militante a México.⁷

⁴ Entrevista de Israel Rodríguez a José Woldenberg, Ciudad de México, 7 de febrero de 2014.

⁵ José Woldenberg, *Memoria de la izquierda*, México, Cal y Arena, 1998, 301 p., p. 17-21.

⁶ *Idem*.

⁷ Indudablemente la filmación y edición de *El grito* (Leobardo López, 1968-1970), así como la manufactura de los *Comunicados cinematográficos del Consejo Nacional de Huelga* (1968) hoy día pueden verse como las primeras manifestaciones del cine político en México y deben entenderse como las obras inaugurales. Sin embargo, como se verá más adelante, la realización de estas películas no resultó el inicio de un movimiento continuado y decidido dentro del cine militante. Por otro lado, un claro indicio de la participación de México en el movimiento de Nuevo Cine Latinoamericano es sin duda la obra de Óscar Menéndez quien participa en el Festival de Viña del Mar en 1967 y que en 1970 realiza *Dos de octubre, aquí México*. Además de marcar una continuidad entre el movimiento estudiantil de 1968 y los movimientos políticos de la siguiente década, inaugura sin lugar a dudas el cine político en formato súper 8. Véase Álvaro Vázquez Mantecón, *op. cit.*, p. 42-43.

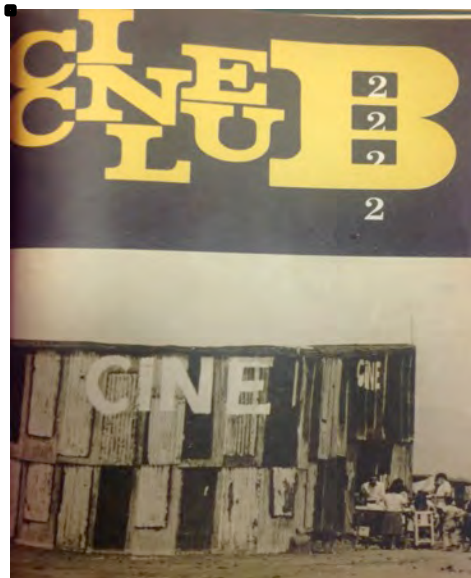
La revista parecía seguir una tradición inaugurada por la publicación homónima de los años cincuenta editada por el Cineclub Progreso y continuada en 1961 por la revista *Nuevo Cine*.⁸ Sin embargo, en los únicos dos números que aparecieron, los editores marcan claramente sus nuevas intenciones. Las primeras líneas de su editorial explicitan: “los que integramos el cuerpo de redacción aclaramos desde ahora nuestra posición: estamos por un Tercer Cine, con todo lo que ello implica o pueda implicar [...], estamos por el diálogo no como ‘entendimiento’, como forma de ‘coexistencia’, sino como posibilidad de toma de conciencia; pero sobre todo estamos por la acción: hacer cine, cine revolucionario”.⁹ Con la intención clara de inaugurar el cine militante mexicano, la revista abre con la publicación del texto clásico de Solanas y Getino “Hacia un tercer cine” y el informe de 1968 del Grupo Cine Liberación.

Por otro lado, en el primer número de la revista, Carlos de Hoyos escribe una crítica de *Anticlímax* (Gelsen Gas, 1969), película representativa de aquella generación de artistas e intelectuales mexicanos que durante la década de los sesenta revolucionaron el mundo cultural de nuestro país. Carlos de Hoyos se refiere a *Anticlímax* como un “inútil divertimento formal, que no responde a otra cosa que a la moda y a las necesidades intelectualoides de una pequeña burguesía subdesarrollada”.¹⁰ Con esta crítica se trataba de marcar un rompimiento con la generación anterior; un nuevo tipo de cine estaba naciendo en México, un tercer cine que desde el inicio marcaba la imposibilidad de convivir con esas otras dos formas del fenómeno fílmico, el industrial y el independiente. En ciertos grupos – sobre todo universitarios– el cine de autor del que tanto se había hablado desde principios de los sesenta era cosa del pasado. Las preocupaciones existenciales y el interiorismo fílmico dejarían su lugar al cine colectivo con inquietudes sociales, expresadas fundamentalmente a través del realismo documental.

⁸ De hecho, varios de los integrantes del consejo de redacción de la revista (Jorge Ayala Blanco, Alberto Dallal, Emilio García Riera, Manuel González Casanova) eran nombres asociados al movimiento cinematográfico que, durante la década de los sesenta, intentó dinamitar la cerrada industria cinematográfica en pos de la creación de un cine de autor. Vid. Israel Rodríguez, “Un cine de autor para México”, en *Desafío a la estabilidad, procesos artísticos en México, 1952-1967*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Turner, 2014, p. 132-143.

⁹ *Cine Club*, núm. 1, octubre de 1970, p. 3.

¹⁰ Carlos de Hoyos, “Anticlímax”, en *Cine Club*, número 1, octubre de 1970, p. 65.



Imágenes de la revista *Cine Club*

Los fundadores de *Cine Club* se sabían la vanguardia del cine militante en México. En el editorial antes citado escriben: “en cierto modo estamos partiendo de cero. Así, las tareas de la revista son muchas; empezamos con las que consideramos urgentes: divulgación y crítica. Empezar a ponerse al día, superando las circunstancias [...] incrementar y fortalecer los cineclubs y orientar sus funciones más allá de la mera exhibición de películas, *saliendo del marco universitario o estudiantil en que se hallan circunscritos y servir como canales para el cine marginado*, difundirlo, llevarlo a los sectores a los que debe ir y ayudar a su recuperación.

Sólo así, conociéndonos, informándonos, haciendo y deshaciendo, impugnando y apoyando, *podremos contribuir a través del cine a nuestra liberación*".¹¹

Por otro lado, a principios de 1971, como ha mostrado Álvaro Vázquez Mantecón, el naciente movimiento de cine en súper 8 desarrolló en su seno una importante vertiente de cine militante cuya primera manifestación ocurrió durante el Segundo Concurso Nacional de Cine Independiente. "A diferencia de la anterior [edición], esta convocatoria no aparece firmada por el grupo Las Musas, sino por el Comité de Difusión Cultural de la Escuela Nacional de Economía de la UNAM. Algo que sin duda refleja el desplazamiento de los centros de promoción cultural entre fines de los años sesenta y principios de los setenta: del café existencialista-contracultural del centro de la ciudad hacia los grupos estudiantiles de la UNAM radicalizados por la experiencia del 68".¹²

Dentro de este movimiento fílmico, el papel fundamental lo desarrolló la Cooperativa de Cine Marginal.¹³ La filiación de la Cooperativa con el cine militante latinoamericano no es gratuita. Carlos de Hoyos y Carlos Méndez, fundadores de *Cine Club* e integrantes de la Cooperativa, sostenían constante comunicación con Raymundo Gleyzer, pieza esencial del cine militante latinoamericano en la década de los setenta. En 1971 Gleyzer escribía a Carlos de Hoyos: "Creo que la formación de un cine contestatario en México merece el máximo apoyo de nuestra parte. En un país donde existe tanto campo para el cine documental independiente sólo se ven tibias y mediocres realizaciones. Tal vez por no contar con un circuito en marcha de distribución o por pensar que 'en México las cosas son diferentes'. Todos los latinoamericanos tenemos similares problemas, pero una vez lanzada la primera piedra todo es más sencillo".¹⁴

Contrariamente a lo que planteaba el realizador argentino, en México las piedras se lanzaron una y otra vez sin los resultados esperados. La Cooperativa de Cine Marginal, a pesar de su envidiable organización y su vasta producción, tuvo apenas dos años de vida. Sus

¹¹ *Ibidem*, p. 3. Las cursivas son mías.

¹² Álvaro Vázquez Mantecón, *op. cit.*, 339 p., p. 77.

¹³ No es la intención del presente texto desarrollar la historia del movimiento de cine militante en súper 8 o de la Cooperativa de Cine Marginal. Esa tarea ya ha sido desarrollada a profundidad por Álvaro Vázquez Mantecón, *op. cit.*, p. 191-266.

¹⁴ Carta de Raymundo Gleyzer a Carlos de Hoyos, 15 de septiembre de 1971, reproducida en Carlos Vallina y Fernando Peña, *El cine quema: Raymundo Gleyzer*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2000, 262 p., p. 62.

integrantes decidieron abandonar la creación cinematográfica para integrarse de lleno a la lucha sindical,¹⁵ dejando, a partir de 1973, un camino iniciado pero inconcluso en el cine militante mexicano.

Pero el trabajo de estos pioneros no sería en vano. Trinidad Langarica, futura integrante del Taller de Cine Octubre, recuerda en entrevista que antes de entrar como estudiante al CUEC había asistido al cineclub que Carlos Méndez y Carlos de Hoyos tenían en el Auditorio Che Guevara, donde se proyectaba fundamentalmente cine latinoamericano.¹⁶ El vínculo está claro y el camino trazado.

Obviamente el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos era, hacia 1973, el espacio donde los nuevos adeptos al cine militante enfrentaron fuertes disputas con generaciones anteriores. Es importante recordar que buena parte de los integrantes de la generación que durante los años sesenta había pugnado por el surgimiento de un cine de autor se habían integrado a la planta docente del CUEC. José de la Colina recuerda que, al inaugurarse la nueva década

Tanto entre los maestros como entre los alumnos del CUEC había cinéfilos de todas las tendencias; pero éstas, a mi juicio, se ‘polarizaban’ en cinéfilos puros y cinéfilos ideologizados. Los cinéfilos puros no es que fueran partidarios del séptimo arte por el séptimo arte y nada más: podían tener inquietudes sociales y políticas, pero no sentían que su gusto y su amor por el cine debían ser sometidos a ellas. Los ideologizados (que, según creo recordar, todavía no alcanzaban en el CUEC la preeminencia numérica ni el fervor vociferante un tanto inquisitorial que después adquirirían) veían el cine como un medio para alcanzar un fin: la revolución política-social, la cual muchos de ellos tenían ‘programada’ en su reloj despertador para mañana o pasado mañana.¹⁷

El relevo generacional del CUEC generó un ambiente de tensión. Los futuros integrantes del Taller de Cine Octubre, cada vez más cohesionados y radicales, veían con

¹⁵ Álvaro Vázquez Mantecón, *op. cit.*, p. 223.

¹⁶ Entrevista de Israel Rodríguez a Trinidad Langarica, Ciudad de México, 19 de octubre de 2013.

¹⁷ José de la Colina, “Introducción”, en Jaime Humberto Hermosillo, *La pasión según Berenice*, México, Editorial Katún, 1981, p. 7. Reproducido en Paola Costa, *La “apertura” cinematográfica. México, 1970-1976*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1988, p. 90, n. 12.

desagrado que aquellos que habían participado en el movimiento estudiantil del 68 no continuaran dentro de la corriente de un cine abiertamente militante. En ese contexto, el hecho de que aquella generación hubiera realizado *El grito*, la cinta emblemática del cine militante mexicano, representaba sin duda una fuerte contradicción.

1968, EN LA BÚSQUEDA DEL MITO FUNDACIONAL

Desde el inicio de los años setenta las generaciones que sucedieron a la del 68 tenían claro que, aunque el movimiento había sido eliminado, los cuestionamientos que lo habían producido seguían vivos.¹⁸ Aunque por aquel entonces *El grito*, película recién terminada, seguía siendo anatema en la escuela, las nuevas generaciones del Centro respetaban de manera unánime la memoria del recién fallecido Leobardo López. Sin embargo, la figura de este cineasta, lo mismo que de su película, resultaba un tanto ambigua. La mayoría de las producciones anteriores de Leobardo tenían poco que ver con los postulados de nuevo cine latinoamericano,¹⁹ y *El grito*, aunque resultaba un ejemplo innegable de la participación del cine dentro de un amplio movimiento social, no circunscribía el conflicto estudiantil mexicano dentro de la lucha regional por la liberación o contra el neocolonialismo. Aun así, *El grito* se configuró para esta nueva generación como el emblema del cine militante mexicano. Hacia 1976, Armando Lazo, integrante del Taller de Cine Octubre, escribía en la *Revista de la Universidad de México*:

es sobre todo en ese año [1968], ante el impacto del movimiento social –que ya no podrá dejar de evocarse– que se puede situar el nacimiento de la tendencia sin duda más sólida, coherente e históricamente progresiva que se ha generado en el seno del cine independiente [...]. La filmación que los miembros del CUEC realizaron de –y con– el movimiento

¹⁸ Juncia Avilés, “Símbolos para la memoria: representación del movimiento estudiantil mexicano de 1968 en su cine, 1968-2013”, tesis de doctorado, posgrado en historia del arte, UNAM, 2014.

¹⁹ Véase Israel Rodríguez, “Entre la preocupación existencial y el cine social, la obra de Leobardo López Arretche”, tesis de licenciatura en historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007. Aunque Leobardo fue el autor más prolífico del CUEC en la década de los sesenta, la mayoría de sus cintas mostraban, en un tono interiorista, la angustia existencial de su autor y no fue sino hasta 1968 cuando sus obras comenzaron a mostrar cierta preocupación política, sin duda como resultado de la participación de Leobardo en el movimiento estudiantil.

estudiantil-popular de 1968 (cuyo resultado, cerca de un año después, fue *El Grito*) inauguró una nueva etapa en nuestro cine: el quehacer cinematográfico retrataba por primera vez, aunque con la misma visión superficial que obras anteriores, ya no la marginación o la problemática que sufrían ciertos sectores sociales, sino la irrupción de estos sectores en el quehacer histórico. *En la pantalla, que hasta entonces sólo había logrado recoger alguna esporádica imagen de un pueblo que sufre, aparecía con una fuerza que ni las mismas limitaciones ideológicas del autor lograban contener, la imagen de un pueblo que lucha.* La profunda significación que la aparición de *El Grito* ha tenido en la historia de nuestro cine (y de nuestra vida cultural) no ha sido quizás debidamente apreciada: con este film, *una nueva corriente –atrapada aún en los esquemas ideológicos propios de los autores a través de los cuales se expresaba– hacia su aparición en la vida cultural del país.* Esta nueva corriente, como todo movimiento cultural auténticamente nuevo (históricamente significativo) era expresión de los grupos sociales ascendentes que empezaban a hacer sentir su fuerza y a manifestar su naciente autonomía histórica en todos los ámbitos de la vida social del país. Aunque en formas incipientes y desfiguradas, las clases trabajadoras del país comenzaban a manifestarse culturalmente. Ésa y no otra, pese a sus evidentes limitaciones, es la importancia de *El Grito*.²⁰

Así, al describir y valorar la película, Lazo destaca el papel de la cinta como iniciadora de ese cine que por primera vez mostraba al pueblo en el siguiente paso obligado después de la explotación: la lucha. Esto, nos lo aclara, a pesar de las limitaciones ideológicas de sus autores, que no lograron contener ese momento histórico. El cine militante aparece en el discurso del Taller como un ente preexistente, superior a la situación concreta, un espíritu de la época que recorría ya al movimiento estudiantil de 1968 y que logró superar las limitaciones de sus propios creadores. Así pues, en aquel año el cine militante mexicano debía nacer, independientemente de quiénes lo realizaran.

Por otro lado, aunque la figura de Leobardo era respetada, no ocurría lo mismo con el resto de integrantes de aquella generación. Al igual que Armando Lazo, Trinidad Langarica pensaba que la participación política de quienes filmaron *El grito* había sido más producto de

²⁰ Armando Lazo, “Diez años de cine mexicano. Un primer acercamiento”, en *Revista de la Universidad de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. XXX, núm. 12, agosto de 1976 p. 50. El subrayado es mío.

su circunstancia que de su conciencia social. En entrevista, Trinidad dice:

Yo creo que los movimientos sociales lo jalar a uno, tenga intención o no, y creo que en el caso de ellos fue de una manera muy naif y no hubo continuidad. Ahí el que realmente estaba involucrado era Leobardo [...], él estaba tocado por el movimiento; ellos no, ellos se acomodaron. De hecho Leobardo fue quien hizo *El grito*. Ellos hicieron un trabajo valioso, pero hubo gente que hizo mucho más, como Chávez Texeiro, gente que sí se fue radicalizando, teniendo una consecuencia real. Ellos no, ellos se quedaron en otra cosa.²¹

El alejamiento con la generación anterior fue tajante. La patria potestad de cine militante mexicano podía recaer en Leobardo López, en organizaciones como la Cooperativa de Cine Marginal o en cineastas como Paul Leduc o Eduardo Maldonado, pero no en aquella generación. Rolo, uno de los integrantes menos radicales del Taller, recuerda que “a toda esta generación medio los conocíamos pero no les teníamos ningún respeto, porque nosotros éramos muy arrogantes. Por otro lado, tampoco nos quedaba claro cuál había sido su participación en todo esto. Fritz [Federico Weingartshofer] para nosotros no significaba nada de cara al 68, Marcela Fernández no significaba nada de cara al 68. Alfredo [Joskowicz] sí, pero lo veíamos demasiado academicista, tampoco nos gustaba. Leobardo ya se había muerto, que era al único que más o menos le teníamos cierto respeto”.²²

Otro integrante del Taller, José Luis Mariño, ni siquiera reconocía a *El Grito* como la obra fundadora del Tercer Cine en nuestro país. En entrevista dice:

A partir de *El grito* vimos que Joskowicz y todos ellos –que eran nuestros maestros– estaban muy atrasados en México. La edición del material era muy confusa. Si, en cambio, ves los *Comunicados*, verás que había otra idea de documental. Pero eran documentalistas que no estaban en el CUEC [Paul Leduc, Alexis Grivas]. Su discurso era muy concreto, muy cinematográfico, su cámara era muy elocuente [...]. Me parece que eso da una idea más cercana al cine militante que *El grito*.²³

²¹ Entrevista de Israel Rodríguez a Trinidad Langarica.

²² Entrevista de Israel Rodríguez a José Rodríguez López (Rolo), Ciudad de México, 24 de febrero de 2014.

²³ Entrevista de Israel Rodríguez a José Luis Mariño, Ciudad de México, 24 de febrero de 2014.

Finalmente, había un aspecto de los participantes en el movimiento del 68 que al parecer resultaba imperdonable para algunos nuevos alumnos del CUEC: ningún integrante de aquella generación siguió dentro del cine militante.²⁴ En el texto citado de Armando Lazo, el autor escribe:

La producción posterior del CUEC [...] no siguió, la mayoría de las veces, los pasos de *El grito*. Con la represión y el reflujo del movimiento llegó para los jóvenes cineastas pequeñoburgueses la desilusión. Ella los condujo de la mano a sus viejas y queridas ilusiones. En éstas podían habitar aún, de vez en vez, las "inquietudes revolucionarias", pero se trataba sólo de nuevos disfraces de sus viejos fantasmas. Es en estos burdos disfraces donde mejor puede "leerse", no la continuidad, sino el abandono del camino iniciado por *El grito* (y otros films menores).²⁵

Las producciones que la generación del 68 realizó en la década de los setenta, decía Lazo, podían superficialmente equiparse con *El grito*. Sin embargo, la diferencia radical consistía en que mientras la obra de Leobardo representaba la visión del mundo de las clases trabajadoras "contaminada por la ideología de sectores pequeñoburgueses", las obras posteriores de estos realizadores representaron la "visión del mundo" de estos sectores intelectuales, que ahora ambientaban sus inquietudes dentro de las problemáticas "obreras" o "revolucionarias" del estudiantado.²⁶ El cine de aquella generación –remarcaba Lazo– era un

²⁴ En la entrada de "Cine Militante" en el *Diccionario de cine iberoamericano. España, Portugal y América*, Álvaro Vázquez Mantecón incluye dentro del cine militante mexicano las producciones de los años setenta de ambas generaciones (junto con el cine patrocinado por el Estado). Si bien se entiende que, desde una visión general, todas estas obras comparten un mismo momento de cine político después de 1968, las distinciones entre los objetivos de las generaciones son importantes. Aunque desarrollaremos este tema más adelante, es importante aclarar en este punto que de ninguna manera los integrantes del Taller Cine Octubre se asumían en el mismo plano que creadores como Marcela Fernández Violante, Federico Weingarshofer o Alfredo Joskowicz y mucho menos como parte del grupo que realizó sus obras gracias al patrocinio estatal. Vid. Álvaro Vázquez Mantecón, "Cine militante. México", en *Diccionario de cine iberoamericano. España, Portugal y América*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2011, p. 829-834. Para una revisión detallada de las producciones de la generación del 68 después de *El grito*, véase Juncia Avilés, *op. cit.*, específicamente "Capítulo 4. 1970-1978: primeras alusiones del cine universitario".

²⁵ Armando Lazo, *op. cit.*, p. 50.

²⁶ En este punto Armando Lazo se refiere a cintas como *Crates* (Alfredo Joskowicz, 1970), *Meridiano 100* (Alfredo Joskowicz, 1974), *Tómalo como quieras* (Carlos González Morantes, 1971), *Quizá siempre sí me muera* (Federico Weingarshofer, 1971-1972), *El cambio* (Alfredo Joskowicz, 1971), *Esa mi Irene* (Marco López Negrete, 1975), *La derrota* (Carlos González Morantes, 1975), o *Cananea* (Marcela Fernández Violante, 1976).

producto de intelectuales y pequeñoburgueses que, al igual que sus creadores, ahora “se viste de overol”.²⁷

ASÍ NACIÓ EL TALLER

La marcada división político-generacional provocó conflictos dentro del CUEC a tal grado que el Centro pronto se dividió radicalmente entre quienes habían optado por un cine abiertamente militante y quienes no consideraban que ésa fuera la vía a seguir.²⁸ Esta división generó grupos cada vez más cohesionados. Así surgió el Taller de Cine Octubre:

Entonces –argumenta Trinidad Langarica– ahí empezamos a ver que había derechos diferentes para diferentes personas. Josko, Federico, Marcela, todos ellos sí tenían asegurado material y los alumnos no teníamos derecho, era como pudiéramos [...]. Josko [...] decía que nosotros teníamos que hacer la dramaturgia aristotélica y yo pensaba “qué tiene que ver esto con lo que se vive, con la vida y con nuestra gente”.²⁹

Tras una serie de enfrentamientos con profesores y compañeros que optaban por un cine que no estaba vinculado a las luchas sociales, a principios de 1974 quedó conformado el Taller de Cine Octubre. El Taller, integrado casi en su totalidad por estudiantes de una misma generación, lo conformaban Lourdes Gómez, Alfonso Graf, Abel Hurtado, Trinidad Langarica, Armando Lazo, Ángel Madrigal, José Luis Mariño, José Rodríguez (Rolo), Carlos Julio Romero, Abel Sánchez, Javier Téllez, Jaime Tello y José Woldenberg.

El nombre del taller, nos cuenta el Rolo, tiene una explicación muy sencilla:

²⁷ Armando Lazo, op. cit., p. 50.

²⁸ Álvaro Vázquez Mantecón ha explicado ampliamente el conflicto entre los cineastas militantes y los contraculturales dentro del movimiento superochero. Por ejemplo, al entrevistar a Rafael Montero sobre la burla hacia el cine militante en su película *Chuchulucos y arrumacos para burgueses*, Montero cuenta: “pues iba también así como mensaje a los compañeritos que estaban ahí. Y que lo recibieron. Jamás de los jamases tuve buenas relaciones con ellos, con Woldenberg, con Lazo, con Trinidad. A final de cuentas todo concluyó en la necesidad de discutir el tipo de cine que iba a hacer el CUEC. Entonces fue como decir: ¡chinguen a su madre, cabrón! ¡Películas bien hechas, aunque sean reaccionarias!”. Entrevista de Álvaro Vázquez a Rafael Montero, 11 de abril de 2005, en Álvaro Vázquez, *El cine súper 8 en México*, p. 155.

²⁹ Entrevista de Israel Rodríguez a Trinidad Langarica.

Queríamos formar un grupo *para que se nos reconociera como parte de un movimiento latinoamericano*. Y pensamos ¿a dónde van los obreros?, pues a la fábrica. “Pero ¿cómo le vamos a poner Fábrica?”. Entonces un taller. Ah pues sí, ¡taller, eso sí nos identifica más con la clase obrera! ¿Y cómo le ponemos? Y estuvimos batallando para encontrar el nombre. Y al final alguien dice “¡Octubre!”. “¿Por qué?”, “pues por la Revolución de Octubre”. No pues ya con eso nos mataba. “Además *Octubre* por la película, ¿quiúbole?”, por el 2 de octubre. Listo: Taller de Cine Octubre.³⁰

La presencia del Taller dentro del Centro fue definitiva para que pronto se supiera que el CUEC era un bastión de cine político. Como resultado de las divisiones en el Centro, pronto el Taller logró la conformación de una asamblea en la que se tomaban todas las decisiones de la escuela. Por supuesto el caso del CUEC no era aislado. Durante la gestión del rector González Casanova, la radicalización de amplios sectores estudiantiles generó formas de cogobierno o autogestión en las facultades de Economía, Ciencias y Arquitectura, en las cuales se estableció a la asamblea general como máximo órgano de decisión. Este fenómeno devino en reestructuraciones de los planes de estudio en estos centros, que se inclinaron decididamente hacia el marxismo.³¹ En el caso del CUEC

el origen del problema fue la visión del cine –recuerda Trinidad Langarica–, pero también había un trasfondo económico. Aunque también entre nosotros algunos tenían mucha capacidad de hablar, como Woldenberg o como Armando; otros no, pero estábamos juntos. Empezamos a hacer asambleas, a querer que todo se decidiera colectivamente. El maestro González Casanova era una gente más avanzada que nosotros y en aquel entonces trataba de mediar, pero también tenía sus intereses.³²

La honestidad de Manuel González Casanova es reconocida de manera unánime por los integrantes del Taller, pues aunque el entonces director del CUEC no estaba de acuerdo con los caminos que estaba tomando el Centro, nunca pasó por encima de la Asamblea.

³⁰ Entrevista de Israel Rodríguez a José Rodríguez López (Rolo)

³¹Un análisis profundo de estos casos y del de la Universidad de Chapingo puede encontrarse en Gilberto Guevara Niebla, *La democracia en la calle. Crónica del movimiento estudiantil mexicano*, 2a. edición, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Siglo XXI Editores, p. 17-102.

³² Entrevista de Israel Rodríguez a Trinidad Langarica.

Los integrantes del taller tenían incidencia en todos los aspectos del Centro. “Era una cuestión un poco absurda –menciona en entrevista Javier Téllez–. Yo recuerdo que nosotros teníamos una autoridad, una presencia, para decir ‘este profesor nos gusta, éste no nos gusta’; la verdad desfilaban profesores por nosotros y a todos los rechazábamos”.³³ Por su parte, el Rolo recuerda cómo este fenómeno convirtió al CUEC en un espacio privilegiado para la discusión y la producción de cine militante: “pues empezamos a considerar que lo que nos enseñaban [...] no era lo que nosotros queríamos; nosotros queríamos algo más militante, más orgánicamente relacionado con las luchas populares [...]. Había pues como una efervescencia en la que nosotros queríamos participar [...] desde esa perspectiva, desde esa actividad que nosotros realizábamos que era el cine”.³⁴ “El CUEC –recuerda por su parte José Woldenberg– era una institución muy permisiva, muy flexible, y nosotros teníamos una idea muy fija de qué debería ser nuestro cine, que era la idea de un cine militante que acompañara las movilizaciones”.³⁵

Desde sus orígenes, el Taller se decidió por el cine colectivo. Para sus integrantes la autoría individual era cosa del pasado. La autoría en el cine –de acuerdo con los postulados fundamentales de Solanas y Getino, del Grupo Cine Liberación o el Grupo Ukamau (todos conocidos en México)– debía pasar a segundo plano en la tarea principal que era la lucha por la liberación. Al igual que en un sindicato o una comunidad campesina, el trabajo colectivo debía ser la única forma de creación del cine.

Una vez organizado, el Taller comenzó a publicar la revista *Octubre*. La aparición de este órgano ya no respondía a la tradición cultural e intelectual que había inspirado la aparición, en 1961, de *Nuevo Cine*; incluso pretendía ser más que sólo una revista de cine (como *Cine Club*). En entrevista, Armando Lazo dice: “todo grupo tenía que tener su revista o su periódico, todo grupo de izquierda tenía su órgano [...]. Si leen el *¿Qué hacer?* de Lenin, el periódico es el organizador, el instrumento para la vinculación con sectores, para ganar adeptos, etcétera”.³⁶ La revista, además de vincular al taller con otros grupos y otras

³³ Entrevista de Israel Rodríguez a Javier Téllez, ciudad de México, 26 de febrero de 2014.

³⁴ Entrevista de Israel Rodríguez a José Rodríguez López (Rolo).

³⁵ Entrevista de Israel Rodríguez a José Woldenberg.

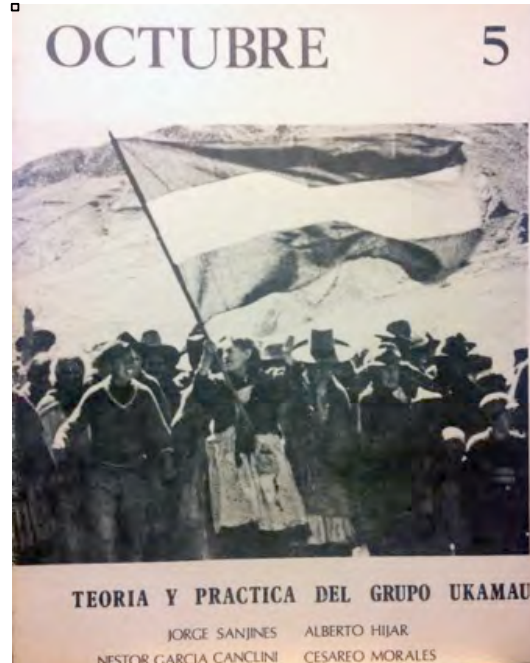
³⁶ Entrevista de Israel Rodríguez a Armando Lazo, ciudad de México, 24 de febrero de 2014.

publicaciones de América Latina, tenía la intención –no lograda– de servir como órgano de vinculación con las clases populares.

Desde el primer número, los integrantes de Octubre fijaban su postura. Calcando el texto de Solanas y Getino, *Octubre* describe las condiciones generales del cine mexicano, dominado por una industria capitalista (primer cine), a la cual se opuso, desde la década de los sesenta, una corriente independiente de cineastas que se basaban en el rebuscamiento formal y en la asimilación de los cines europeos (segundo cine). “En contraposición con estas manifestaciones cinematográficas –dicen–, nuestro taller se propone utilizar el cine como un instrumento al servicio de la lucha de los trabajadores por su emancipación [...]. Esperamos que este *periódico* sea útil a los compañeros que en los diversos lugares del país, mediante la realización o distribución de cine, luchan al lado de los trabajadores para establecer una sociedad sin clases”.³⁷



³⁷ “Por qué una publicación sobre cine”, en *Octubre. Publicación del Taller de Cine Octubre*, México, núm. 1, agosto de 1974, p. 2. El subrayado es mío.



Portadas de la revista *Octubre*

De *Octubre* aparecieron siete números (en seis volúmenes) entre 1974 y 1980. El primer número, además de introducir al grupo, presenta textos de John Howard Lawson (“El papel del cine en una sociedad de clases”) y Christian Zimmer (“Todos los filmes son políticos”).

Los textos presentados en los números 2 a 4 nos dejan ver una etapa fundamental en la gestación del taller. En el intento por sumarse a la corriente del Nuevo Cine Latinoamericano, en 1974 el CUEC organizó el Encuentro del Nuevo Cine Latinoamericano, cuyos principales expositores fueron Gerardo Vallejo (Argentina), Julio García Espinosa (Cuba), Carlos Álvarez (Colombia), Miguel Littín (Chile) y Ruy Guerra (Brasil). Los integrantes del Taller decidieron entrevistar a los grandes representantes del movimiento continental y reproducir las entrevistas en estos tres números de la revista *Octubre* junto con los textos clásico de estos cineastas.

El quinto número de la revista está dedicado completamente al Grupo Ukamau. Resulta revelador que este número, mucho mejor planeado que los anteriores, combina los textos de Ukamau con reflexiones locales de alto nivel escritas por Alberto Híjar, Néstor García Canclini y Cesáreo Morales.

Los dos últimos números de la revista nos muestran igualmente una transformación del taller. En ellos aparecen textos de los miembros de este colectivo (Alfonso Graff, Jaime Tello y Armando Lazo). Los textos de estos últimos números, aunque presentan indudablemente el crecimiento teórico del Taller de Cine Octubre, también muestra indudablemente una etapa final, más modesta, con menos diálogo con otros grupos.

Un elemento importantísimo de la revista *Octubre* es que, gracias a una sección llamada “Notas sobre el otro cine”, es posible seguir la crítica y análisis que el Taller hace de sus obras, la notas que escriben sobre la recepción de las cintas en las comunidades en las que se proyectan, y la interacción de las películas con otras producciones locales o regionales.

A lo largo de su existencia (1974-1980) el Taller produjo siete documentales. En su conjunto, como veremos en los siguientes capítulos, las películas del Taller de Cine Octubre, analizadas a la luz de sus publicaciones y de los testimonios de sus integrantes, nos muestran el proceso que transitó esta vertiente mexicana del cine militante.

2. La disputa por el tercer cine

Como veremos en las siguientes páginas, la incorporación de México, y por ende del Taller de Cine Octubre, a la corriente de cine militante y al amplio movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano se desarrolló en un ambiente complejo en el que el cine tercermundista, y su vertiente militante, fueron un terreno en disputa. La amplia gama de películas que se presentaba como representante del movimiento tricontinental y la misma opacidad de los términos permitió esta situación. Sin embargo, más que intentar en este texto establecer definiciones y delimitaciones precisas sobre cada una de las corrientes del cine latinoamericano que podemos observar en nuestro país –precisión, además, inexistente dentro del proceso que estudiamos–, a continuación trataremos de presentar las circunstancias históricas en las que este debate se desarrolló.

EL EPISODIO DE PESARO

Pesaro, Italia, septiembre de 1976. La Muestra Internacional del Nuevo Cine está de manteles largos. La fiesta cinematográfica del Tercer Mundo tiene un invitado de honor: México. Las relaciones diplomáticas y el financiamiento mexicano de buena parte del evento convirtió a nuestro país en epicentro del festival. Los representantes del cine nacional (José “El Perro” Estrada, Jaime Humberto Hermosillo, Gonzalo Martínez, entre otros) tenían un

lugar privilegiado dentro del festival. Entre los teatros, por las calles de la ciudad italiana, estos directores –que, junto con varios creadores más, formaban el Frente Nacional de Cinematografistas–,³⁸ mostrarán ante el vasto grupo que conforma el cine tricontinental la producción antiimperialista de los Echeverría.

La participación protagónica de México en el festival de Pesaro formaba parte del gran cierre de la gestión de Rodolfo Echeverría al frente de Banco Nacional Cinematográfico. En los siguientes dos meses, el Banco patrocinaría un número especial sobre el nuevo cine mexicano en la revista *The Hollywood Reporter* (octubre de 1976) y el Congreso de la Federación Internacional de Críticos de Cine (México, noviembre de 1976). En Pesaro, durante la conferencia de prensa de la delegación mexicana, se hizo particular énfasis en el proceso de cambio y apertura del cine mexicano y los integrantes del Frente se pronunciaron por la continuidad del proyecto.³⁹

Pero entre los asistentes había un par de jóvenes, integrantes del Taller de Cine Octubre, que llevaban una modesta cinta de 16mm llamada *Chihuahua, un pueblo en lucha*. Habían decidido exhibirla, pues pensaban que el máximo foro del Tercer Cine debía conocer aquellas obras que verdaderamente participaban del objetivo y del programa de un cine de liberación, evidenciando abiertamente las incongruencias del cine estatal. Gracias a las gestiones de Julio García Espinosa (que había sido su maestro en el CUEC), la cinta del Taller se incluyó en el programa, aunque obviamente ocupaba un lugar marginal. Javier Téllez recuerda: “yo llegué con una películita ahí de 16 mm, y pues nos refundieron en uno de los cines que estaba hasta las orillas de la ciudad. Y pues, muy poca promoción, muy poca gente fue a ver la película”.⁴⁰

Así las cosas, durante la conferencia de prensa de los representantes del cine nacional, un joven se levantó de entre el público con un ejemplar de la revista *Por qué* en la mano y

³⁸ En su libro, Paola Costa detalla el origen y los objetivos de este Frente. Por ahora sólo mencionaremos que, conformado por Raúl Araiza, José Estrada, Jaime Humberto Hermosillo, Alberto Isaac, Gonzalo Martínez, Sergio Olhovich, Julián Pastor y Juan Manuel Torres, el Frente era la cara pública de la productora DASA que desde 1974 fue una de las compañías privadas más favorecidas por la gestión de Echeverría. Sin duda, entre los objetivos principales de este grupo estaba, por un lado, fortalecer y afianzar la presencia de la nueva generación dentro del sindicato; por otro, funcionar como la cara del nuevo cine mexicano a nivel internacional. Véase Paola Costa, *La “apertura” cinematográfica...*, p. 98-99.

³⁹ Alberto Ruy Sánchez, *Mitología de un cine en crisis*, México, Premia, 1981, 108 p., p. 40.

⁴⁰ Entrevista de Israel Rodríguez a Javier Téllez.

preguntó a los presentes en qué parte de esas películas mexicanas se mostraba la realidad del país. Fue un escándalo. Las principales figuras del encuentro, sobre todo los representantes cubanos, increparon al muchacho y recriminaron públicamente su intento por desprestigiar el trabajo de sus compatriotas.⁴¹ Ese chico, que por aquel entonces estudiaba en Europa, era Alberto Ruy Sánchez. Lo acompañaba Trinidad Langarica, otra integrante del Taller de Cine Octubre. En privado, los representantes cubanos explicaron a los jóvenes una verdad que cayó como un balde de agua fría: el cine del Tercer Mundo no podía, por ningún motivo, entrar en un conflicto con la administración de Echeverría. No es ningún secreto que, en la crisis política que sufrió América Latina en la primera mitad de los setenta, el gobierno de Echeverría había sabido granjearse excelentes relaciones con los integrantes del Tercer Mundo. El mismo chasco se habían llevado los presos políticos del 68 exiliados en Chile cuando el presidente Allende se negó rotundamente a pronunciarse contra el presidente Echeverría.

Por otro lado, era claro que pocos elementos podían justificar el papel protagónico de México en el festival de Pesaro, pues hasta ese momento la participación mexicana en la configuración del movimiento del cine del Tercer Mundo había sido más bien discreta.

Como ha mostrado Mariano Mestman, durante la década de los sesenta, la noción de Tercer Mundo involucró históricamente una serie de realidades diversas y algunas veces contradictorias, cuyo único elemento de cohesión era el discurso de confrontación con el imperialismo occidental. Sin embargo, hacia principios de los setenta la tendencia socialista predominante entre sus líderes fortaleció un tercermundismo que trascendió el carácter nacional de los movimientos de liberación y constituyó un horizonte de emancipación que atrajo a importantes grupos de la izquierda mundial.⁴² Así, durante la primera mitad de los años setenta, dentro del Tercer Mundo se incluían regímenes y grupos que enarbolaban un ideario antiimperialista mientras mantenían tensiones al interior de los países. Sin duda, México era un ejemplo claro de esto.

⁴¹ *Idem.*

⁴² Mariano Mestman, “Entre Argel y Buenos Aires: el Comité de Cine del Tercer Mundo (1973/1974)”, en Gerardo Yoel (comp.), *Imagen, política y memoria*, Buenos Aires, Libros del Rojas/Universidad de Buenos Aires, 2002; p. 233-251. Tomado de *Revista La Fuga* <http://www.lafuga.cl/entre-argel-y-buenos-aires/27> (consulta del 18 de julio de 2014).

Del mismo modo –como ha desarrollado ampliamente Mestman–, en el llamado Cine del Tercer Mundo convivían experiencias y producciones muy diversas que, a finales de los años sesenta, se perfilaron hacia la forma del Tercer Cine enunciada en el famoso texto de Solanas y Getino.⁴³ A partir de esta definición, por “cine del tercer mundo” no debía entenderse toda producción realizada dentro de los países tercermundistas, sino sólo aquellas que claramente mostraban la intención de contribuir a los procesos de liberación nacional y descolonización cultural.⁴⁴

Hacia finales de los sesenta, dos eventos resultaron fundamentales para la historia del Tercer Cine. El primero, el Festival de Viña del Mar, Chile, de 1967 (con una segunda edición en 1969) y la Primera Muestra de Cine Documental de Mérida, Venezuela, de 1968. Aunque el registro de participación mexicana en el encuentro chileno muestra una presencia discreta de Óscar Menéndez, en la muestra venezolana, realizada mientras en México se desarrollaba el movimiento estudiantil, se proyectaron los *Comunicados* del Consejo Nacional de Huelga, que fueron filmados, editados y proyectados en Mérida al calor del movimiento.⁴⁵ Esto resulta revelador, pues nos muestra cómo los primeros intentos mexicanos por sumarse al surgimiento de este movimiento mundial provenían de espacios no sólo alejados de gobierno mexicano, sino en clara oposición a él.

Aunque en los siguientes dos encuentros que perfilaron la consolidación del Tercer Cine, Argel (diciembre de 1973) y Buenos Aires (mayo de 1974), no encontramos registros de la presencia mexicana, apenas unos días después del encuentro argentino, en los

⁴³ El famoso texto “Hacia un tercer cine”, que inauguraba el surgimiento de un cine utilizado como arma para liberación, se publicó en la revista *Tricontinental* en 1969 en La Habana. De manera casi inmediata fue distribuido en varios países y traducido al francés, inglés e italiano. Recientemente, Ignacio del Valle publicó un artículo en el que se analiza a profundidad los cambios que sufrió este texto de acuerdo con las estrategias de su difusión. Véase Ignacio del Valle, “Hacia un tercer cine: del manifiesto al palimpsesto”, *El Ojo que Piensa. Revista de Cine Iberoamericano*, año 3, núm. 6. El manifiesto, como vimos en el capítulo anterior, llegó a México en 1970 y fue el texto que inauguró la revista *Cine Club*. De ahí lo tomó Alberto Híjar que lo incluyó, junto con textos de otros países de América Latina, en el libro *Hacia un tercer cine*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972.

⁴⁴ Como mencionamos antes, apenas tres años después, los mismos autores publicarían el conocido texto “Cine militante: una categoría interna del Tercer Cine”, en el cual trataron de zanjar una buena cantidad de ambigüedades existentes en su primer manifiesto. En este texto se hace más evidente la cantidad de vertientes existentes dentro del Tercer Cine. Según Solanas y Getino, el cine militante debía estar vinculado directamente con las luchas populares. Mariano Mestman, *op. cit.*

⁴⁵ Mariano Mestman “Postales del cine militante argentino en el mundo”, publicado originalmente en la revista *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, Buenos Aires, núm. 2, septiembre 2001, p. 7-30. Tomado de www.rehime.com.ar

Rencontres Internationales pour un Nouveau Cinéma (Montreal, junio de 1974) Mariano Mestman registra la participación de Carlos González Morantes y Sergio Olhovich.⁴⁶ El primero, egresado del Centro Universitario de Estudios Cinematográfico, siempre ajeno al cine industrial; el segundo, uno de los principales beneficiados de la apertura echeverrista.

Así, el episodio de Pesaro no era sino una verdadera sinécdoque de un proceso de tensión –aunque no enfrentamiento directo– que ocurría con la representación mexicana en el movimiento del tercer cine.

EL TERCERMUNDISMO ECHEVERRISTA

Aquella tensión, como es sabido, no solamente ocurrió en el ámbito cinematográfico. En los terrenos de la participación política, la lucha electoral, la vida cultural y, de manera enfática, en las relaciones internacionales, el discurso y la política echeverristas resultaron un enigma difícil de descifrar.

La bibliografía sobre el tema es verdaderamente amplia y no podemos detenernos demasiado en ello. Baste decir que, en términos económicos, la administración de Echeverría intentó reactivar una economía de mercado que hacia finales de la década de los sesenta parecía agotada, al mismo tiempo que favoreció políticas redistributivas que ensancharon la participación estatal y que terminarían llevando al gobierno a la quiebra. En términos de política interior el gobierno de Echeverría utilizó todos los medios a su alcance para reducir la presión política que el movimiento del 68 había generado. Las reformas políticas y la amnistía otorgada a los presos políticos mostraban a un Estado dispuesto a tolerar la disidencia siempre y cuando ésta se realizara por los canales previamente establecidos; pero también, un Estado que no se detuvo para reprimir, encarcelar, asesinar o desaparecer a aquellas personas o grupos que no creían en las nuevas intenciones gubernamentales y que defendían la idea de un cambio radical en la configuración política y social del país.⁴⁷ En

⁴⁶ Mariano Mestman, “Estados generales del Tercer Cine. Los documentos de Montreal, 1974”, en *Rehime, Cuadernos de la Red de Historia de los Medios*, núm. 3, año 3, 2013-2014, p. 31.

⁴⁷ Para un estudio sobre la coexistencia del discurso de tolerancia con un perfeccionado sistema represivo en el México de los años setenta, véase Sergio Aguayo, *La charola: una historia de los servicios de inteligencia en México*, México, Grijalbo, 2001.

cuanto a política cultural, quizá todo se puede sintetizar en aquella famosa frase pronunciada por Carlos Fuentes en 1971: “Echeverría o el fascismo”. Muestra de una generación que decidió sumarse a la nueva oportunidad que el gobierno daba para participar en la vida pública. En este caso, también es sabido, hubo quienes decidieron no escuchar el canto de las sirenas gubernamentales que, en el caso de cine, cantaron fuerte durante todo el sexenio.⁴⁸

Además de los intereses económicos y propagandísticos que movían a Luis y Rodolfo Echeverría para impulsar una reforma estructural en la industria del cine nacional, la inclusión de aquellos directores que venían empujando desde la década anterior en busca de un espacio tuvo dos claras intenciones: primero, refrescar temáticamente un cine que seguía explotando fórmulas ya demasiado gastadas; segundo, captar dentro de los brazos del presupuesto a los jóvenes creadores para incorporarlos a una versión del Tercer Cine controlada desde el Estado. Esa versión del Tercer Cine mexicano fue la que se proyectó en los foros internacionales. Esa versión del Tercer Cine mexicano, la de Calzals, Martínez, Olhovich o Fernandez Violante, fue la que recogieron los anales de la historia.

Durante la gestión de Luis Echeverría, en todos los ámbitos se desarrolló la idea de la reconciliación nacional como un factor indispensable para defender al país del enemigo, representado tanto por los emisarios del pasado, como por el monstruo imperialista. Hacia adentro y hacia fuera, se fomentó el discurso del tercermundismo como ideología de Estado.⁴⁹ El discurso gubernamental se utilizó ampliamente como elemento de mediación entre las clases sociales en conflicto dentro del país, desarrollando una retórica oficial en la que los sectores nacionales, amalgamados en torno al Estado, se enfrentaban al enemigo exterior.⁵⁰

En cuanto a la política cinematográfica, Alberto Ruy Sánchez, uno de los principales detractores de la gestión de Rodolfo Echeverría, escribió hacia finales de los setenta:

⁴⁸ Las políticas gubernamentales instrumentadas por Rodolfo Echeverría durante la década de los setenta han sido estudiadas ampliamente en Paola Costa, *op. cit.*

⁴⁹ Para un estudio amplio y crítico del nuevo discurso estatal en estos años véase Yoram Shapira, “La política exterior de México bajo el régimen de Echeverría: retrospectiva”, *Foro Internacional*, México, El Colegio de México, vol. 19, núm. 1 (73), julio-septiembre de 1978, p. 62-91. Consultado en www.jstor.org/stable/27754753

⁵⁰ Ruy Sánchez, *op. cit.* p. 36-37.

después del golpe militar en Santiago de Chile, el Estado mexicano encontró una fórmula ideológica que ilustraba bien los mecanismos de la demagogia de aquellos años. La única disyuntiva política era –según intelectuales ligados al Estado– apoyar al gobierno o dejar que el fascismo llegara al país. Gracias a esa falsa disyuntiva del momento, los cineastas nacionalistas pudieron retomar en sus declaraciones todo lo dicho por el cine militante latinoamericano desde el 68 y, al mismo tiempo, ayudar a la consolidación del poder político en México. Ellos quisieron, y en algunos casos lograron, hacer un cine que se vendiera bien en las capas medias de la población citadina, y en él ilustrar fielmente la ideología del Estado nacionalista. Así, mostrar la represión era entonces en ocasiones extremas una manera de mostrarle a público lo que pasaría si el Estado no era apoyado lo suficiente.⁵¹

Para el grupo gobernante la actualización del populismo que intenta Luis Echeverría es una necesidad no sólo para postergar la formación de un movimiento popular independiente, o para encauzar las demandas populares dentro de márgenes compatibles con la reproducción del sistema, sino también para preservar la autoridad política. Autoridad que se veía fortalecida por el discurso, pero que tenía detrás la amenaza latente de la represión.⁵²

El cineasta argentino Humberto Ríos recuerda que al terminar la filmación de *México, la revolución congelada* (Raymundo Gleyzer, 1970-1973), “[Paul Leduc] no quiso figurar ni aparecer [en los créditos] porque eran tiempos tremendos, los mexicanos no podían hablar de esa realidad. Osvaldo López,⁵³ un muchacho que había hecho un documental sobre la matanza de Tlatelolco, murió misteriosamente [...]. Así que les venía bien que estos locos extranjeros hiciéramos el trabajo”.⁵⁴

Por eso, cuando Raymundo Gleyzer concluyó *México, la revolución congelada*, la película cayó como un balde de agua fría al gobierno mexicano, que declaró persona *non*

⁵¹ *Ibidem*, p. 96. En este punto de su libro, el autor analiza cintas como *Actas de Marusia* (Miguel Littín, 1975), *Canoa* (Felipe Cazals, 1975) y *El principio* (Gonzalo Martínez, 1976).

⁵² Paola Costa, *op. cit.*, p. 41

⁵³ Humberto Ríos confunde el nombre de Leobardo López.

⁵⁴ Humberto Ríos entrevistado en *Raymundo Gleyzer, el cine quema*, p. 58. En realidad Leobardo López se suicidó el 24 de julio de 1970 en la tina de su casa. No hay ningún indicio que permita secundar la idea de la muerte misteriosa que propone Humberto Ríos. Sin embargo, la mención de esto resulta reveladora, pues nos muestra el ambiente de represión que se respiraba en esos momentos. Véase Israel Rodríguez, “Entre la preocupación existencial y el cine social. La obra de Leobardo López Arretche”, tesis de licenciatura en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

grata a Gleyzer y exigió al gobierno argentino que prohibiera la cinta. Uno de los amigos de Raymundo recuerda: "a partir de *México* era clara la perspectiva de una izquierda militante, confrontadora, activa. Muy provocadora la película. Y además llamaba la atención porque ésa era la época de Echeverría y éste era considerado uno de los presidentes de mayor apertura en México. La izquierda en general lo consideraba un tipo potable, que había permitido una cantidad de cosas. Era un liberal comparado con López Mateos y toda esa gente. Y sin embargo, éste [Gleyzer] le daba con un caño".⁵⁵

CINEASTAS MILITANTES EN TIEMPOS DE ECHEVERRÍA

En 1971 Raymundo Gleyzer escribía a Carlos de Hoyos agradeciéndole el envío de la revista *Cine Club* y debatiendo con él algunas cuestiones sobre la polisemia del cine tercermundista. En la carta Gleyzer escribe: "o te juegas entero por la Revolución Socialista o te dedicas a realizar un cine tercermundista y andas escribiendo tu idea sobre lo que hay que hacer, sin hacerlo personalmente".⁵⁶ Y es que ésa era la posición de aquellos cineastas que habían quedado fuera del proyecto echeverrista. Hacia finales de los setenta Manuel Michel escribía

es sintomático que en la realización del cine pobre, cada vez más clandestino y siempre marginal [...] los nombres de los oficialmente consagrados en el nuevo cine latinoamericano no intervengan. Incluso los de aquellos de cuya militancia y compromiso corre fama. Puede esto atribuirse al hecho de que existe una cierta impermeabilidad entre quienes de alguna manera disfrutan de los beneficios del sistema y aquellos que no pretenden ingresar a esa especie de escaparate que, si no distorsiona la visión, sí entorpece la acción y la condiciona. Quizás sea ésta una de las razones por las que el cine militante, realizado fuera del amparo de instituciones oficiales, sea tan escaso en países como México, Venezuela o Brasil, donde hay estructuras industriales de producción.⁵⁷

⁵⁵ Bebe Kamín entrevistado en *Raymundo Gleyzer, el cine quema*, p. 66.

⁵⁶ Carta de Gleyzer a Carlos de Hoyos, en *Raymundo Gleyzer, el cine quema*.

⁵⁷ Manuel Michel, "Cine y cambio social en América Latina", en *Una nueva cultura de la imagen. Ensayos sobre cine y televisión*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Autónoma Metropolitana/Juan Pablos Editor, 1994, p. 168.

Y es que estaba la otra parte, la de los cineastas que no quisieron entrar en la versión oficial del cine tercermundista. El caso del Taller de Cine Octubre no fue el único. A este colectivo habría que agregar los esfuerzos de la ya mencionada Cooperativa de Cine Marginal, del Grupo Cine Testimonio, del Colectivo de la Universidad de Puebla, del Colectivo Cine Mujer y del Grupo Canario Rojo, entre otros. Todos ellos están hoy excluidos, exiliados de la historia del cine mexicano, pero también de la historia del nuevo cine latinoamericano.

Finalmente, sería una mentira afirmar que en lo cotidiano había una confrontación directa entre estos colectivos y los representantes del cine estatal. La realidad social, política y cultural de la época no puede simplificarse a tal grado. En entrevista, los miembros del Taller, recuerdan la buena relación con Gonzalo Martínez:

a él, por ejemplo, los del grupo de Octubre, hasta ahorita, lo quieren muchísimo, les parecía alguien simpatiquísimo. Es que hay como sectarismos que nos atribuyen, que más bien quienes los atribuyen los inventaron, porque, por ejemplo yo con Sergio Olhovich hasta ahora me llevo bien, no tengo ningún problema, fue mi maestro y para nada hubo ningún choque ni nada. Es decir, nosotros entendíamos eso como un camino que no era militante, pero no que estaba prohibido ni que era indecente, para nada, nunca lo dijimos. Sí, en ese momento había en el cine latinoamericano una gran corriente que planteábamos que las vías mejores no eran las de la industria, las de exhibición comercial; pero siempre hubo otros, para mí geniales, como Glauber Rocha, que se plantearon todo dentro de la industria.⁵⁸

Por supuesto, en esta compleja relación, la figura de Miguel Littín era fundamental. Tras el golpe militar en contra del presidente Allende, el director chileno había sido recibido y apoyado por el gobierno de Echeverría y, gracias a las gestiones de Manuel González Casanova, Littín formaba parte de la plantilla de profesores del CUEC. Sus textos enriquecieron varios de los números de la revista *Octubre* y los miembros del Taller lo veían como uno de sus principales ejemplos. “Nosotros hablábamos con Littín y era nuestro

⁵⁸ Entrevista de Israel Rodríguez a Armando Lazo.

maestro en el CUEC y era fantástico hablar con él [...], pero tenía otras necesidades, que nosotros no [...]. Nosotros siempre estábamos más a la izquierda de lo que fuere. Y claro que teníamos conflicto con ese discurso, porque no era el nuestro y nosotros decíamos: ése es el discurso que trata de manipular desde una posición seudoliberal”.⁵⁹ Por su parte, José Woldenberg recuerda en entrevista: “yo creo que tuvo su valor, pero nosotros queríamos hacer otra cosa, nosotros no estábamos pensando en que el CUEC era la plataforma de ingreso a la industria cinematográfica ni mucho menos. El nuestro era un cine que se planteaba con otras características”.⁶⁰

Efectivamente, en la teoría y en la práctica, tanto el Taller de Cine Octubre, como otros colectivos, propusieron y defendieron una versión distinta del cine del tercer mundo, una versión cercana a las luchas populares de aquellos años y alejada de los patrocinios oficiales, de las salas de cine o de los grandes festivales internacionales. Para el Taller de Cine Octubre mantener la independencia respecto a la industria era igual de importante que mantenerla respecto al Estado. Sobre aquellos cineastas que eran críticos con el cine comercial pero participaban del cine estatal, Armando Lazo, uno de los principales teóricos del Taller, escribía: “en efecto, en la mayoría de los casos, la independencia que confería a este cine la no sujeción a los gastados esquemas productivos de una industria creativamente amordazada, se recuperaba por otras vías: la de la sujeción ideológica. La padecida independencia económica no aseguraba –como no ha asegurado nunca– la independencia frente a la ideología dominante”.⁶¹

De Julio García Espinosa –uno de los principales mentores del Taller– los jóvenes militantes había aprendido que la autonomía del cineasta revolucionario era fundamental, que no podía “existir un movimiento revolucionario que subordine su iniciativa a las contradicciones burguesas, como no puede existir un cine revolucionario que dependa, o dialogue, con la buena conciencia burguesa”.⁶²

⁵⁹ Entrevista de Israel Rodríguez a José Rodríguez López (Rolo).

⁶⁰ Entrevista de Israel Rodríguez a José Woldenberg.

⁶¹ Armando Lazo, “Diez años de cine mexicano...”, p. 49.

⁶² Julio García Espinosa, “Cine y revolución”, en *Una imagen recorre el mundo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980, 159 p., p. 28. Esta compilación de textos fue publicada por la Filmoteca de la UNAM bajo la coordinación de Jaime Tello, miembro fundador del Taller de Cine Octubre.

Uno de los textos fundamentales para entender cómo la vertiente del cine militante mexicano enfrentaba a la política echeverrista es “Hacia una teoría del tercer cine en México”. En ese texto, Alberto Híjar planteaba que

hoy en México, la colonización es más sutil; se halla encubierta para las amplias capas de la población. La ideología dominante de la burguesía, en forma de la llamada Revolución Mexicana, permite armonizar los intereses del capital competitivo y los de monopolio imperialista en el plano interno. La ideología como instrumento de dominación se funcionaliza al armonizar y multiplicar las urgencias de la clase en el poder; se instrumentaliza a través de las instituciones sociales, se actualiza en los medios de comunicación de masas [...] y se realiza en la práctica de los individuos a través de su conciencia falsa. La cultura burguesa retroalimenta la “corriente sanguínea” de estos hombres en el marco de las relaciones de producción capitalista.

[...] toda tentativa de contestación, incluso virulenta (en el cine como en la política), que no sirva para movilizar, agitar, politizar, de una u otra manera, a capas del pueblo, armarlo racional y sensiblemente para la lucha, lejos de intranquilizar al sistema, es recibida con indiferencia y hasta con agrado. La virulencia, el inconformismo, la simple rebeldía, la insatisfacción son productos que se agregan al mercado de compraventa capitalista, objetos de consumo. Sobre todo en una situación donde la burguesía necesita incluso una dosis más o menos cotidiana de *shock* y elementos excitantes de violencia controlada, es decir, aquella violencia que al ser absorbida por el sistema queda reducida a estridencia pura. Reconocemos la importancia y la necesidad de una teoría del tercer cine que nos permita superar nuestro trabajo empírico y populista, porque somos conscientes de que toda alternativa “progresista” que carezca de una conciencia de la instrumentalización para la liberación real, pasa a convertirse en el ala izquierda del sistema.⁶³

Es a esta propuesta a la que se suma el Taller de Cine Octubre. Aunque la convivencia con varios de los cineastas cercanos al sistema era estrecha, había una clara conciencia de que las intenciones del cine militante eran completamente distintas. En su declaración de principios, Octubre dice "nuestro taller se propone utilizar el cine como un

⁶³ Albero Híjar, “Hacia una teoría del tercer cine en México”, en *Hacia un tercer cine. Antología*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972, 143 p., p. 139.

instrumento al servicio de la lucha de los trabajadores por su emancipación, inscribiéndose en un proceso que en nuestro país se ha manifestado hasta ahora en forma esporádica y aislada”.⁶⁴ Para los integrantes de Taller, el cine militante mexicano se encontraba en un estado de inmadurez debido a la escasa o nula sistematización y teorización de las experiencias anteriores. El empirismo de la Cooperativa de Cine Marginal había producido “una constante repetición de esfuerzos, desaprovechamiento de experiencias y, al fin de cuentas, un entorpecimiento del desarrollo, sobre bases firmes, de un movimiento de cine revolucionario en México”.⁶⁵

El primer paso a seguir (como lo habían ya mencionado Méndez y De Hoyos y como de hecho lo había intentado la Cooperativa) era trascender el espacio del cineclub; ese lugar defendido y desarrollado durante la década de los sesenta, pero que, para esta generación resultaba insuficiente en la tarea de llevar el cine al pueblo. En el texto de Híjar citado antes, el autor afirma que por cada exhibición de *La hora de los hornos* en un sindicato, había por lo menos quince en cineclubes estudiantiles, lo que ocasionaba que los intentos por denunciar las formas de opresión del neocolonialismo latinoamericano se quedaran “en la catarsis o en la conciencia infeliz ya descritas [...]. En países en que el control democrático ejerce el dominio total de las organizaciones obreras y campesinas, el cineasta suele quedarse a nivel del encierro en el recinto estudiantil”.⁶⁶ Indudablemente la gestación del cine militante dentro de la universidad se explica por este contexto en el que las instituciones educativas eran esos espacios que los tentáculos oficialistas difícilmente alcanzaban. Esta condición, sin embargo, como explica Híjar, generaba a la vez una situación de aislamiento social y un verdadero reto para un cine que, teniendo que llegar a las masas, se encontraba lejos de ellas.

Bajo esa premisa, durante los seis años de su existencia, el Taller de Cine Octubre intentó desarrollar un trabajo de difusión y concientización en sindicatos y plazas públicas a través de las películas que filmaron. Con desigual éxito, las películas del taller fueron exhibidas en varios estados de la república, aunque nunca de la manera sistemática que ellos esperaban. De acuerdo con el tema de la cinta, cada una era presentada y discutida en locales sindicales (*Explotados y explotadores*, *Chihuahua, un pueblo en lucha* y *Los albañiles*),

⁶⁴ *Octubre*, número 1, p. 2.

⁶⁵ *Idem*.

⁶⁶ Híjar, “Hacia una teoría...”, p. 17.

organizaciones campesinas (*San Ignacio Río Muerto*) o colectivos de mujeres (*Mujer, así es la vida*). Sin embargo, como veremos al final de esta tesis –y como apuntaba desde varios años atrás Gleyzer–, el gran problema del cine militante mexicano fue la precariedad de sus mecanismos de distribución y las dificultades que tuvieron sus creadores para realizar una efectiva interacción con los sectores populares. Sectores cuya representación, como veremos enseguida, se encontraba en el centro del debate.

3. La aparición de la clase trabajadora

No podemos ser amigos / ni tampoco hacer las paces
esto no es un bailecito / es una lucha de clases

José de Molina, *Salsa roja*

Entre 1974 y 1975 el Taller de Cine Octubre realizó sus tres primeras obras. Divididos en grupos, los miembros del taller realizaron *Explotados y explotadores*, *Los albañiles* y *Chihuahua, un pueblo en lucha*. En el primer número de la revista *Octubre*, el Taller declara que “cada uno de estos filmes intenta por diferentes caminos contribuir al proceso de toma de conciencia de las clases explotadas de nuestro país y, por tanto, a ellas se dirigen”.⁶⁷

Si bien las tres cintas forman parte de un mismo momento en la historia del Taller, en este capítulo analizamos las dos primeras películas, dejando para el siguiente la revisión de *Chihuahua*. Esta división, aunque en primer término resulta arbitraria, responde a una intención explicativa: trazar una línea que muestra cómo el Taller de Cine Octubre transitó desde una posición académica, estructural y completamente rígida hacia la producción de

⁶⁷ *Octubre*, núm. 1, p. 3.

una obra militante. La complejidad política, el tiempo de realización y las implicaciones militantes de *Chihuahua* obligan a analizarla por separado.

EXPLOTADOS Y EXPLOTADORES

Explotados y explotadores es una adaptación al contexto mexicano y al lenguaje audiovisual del manual de marxismo de Marta Harnecker, publicado en Chile durante el gobierno de la Unidad Popular como parte de la serie Cuadernos de Educación Popular. El corto, realizado por Alfonso Graff, José Woldenberg y José Rodríguez (Rolo), tiene una duración de 30 minutos y está filmado en cinta de 16 mm en blanco y negro. La película sigue fielmente la estructura del manual chileno. De esta manera, después de una introducción sobre la abundancia de recursos naturales del país y la necesidad del trabajo para convertirla en riqueza, la cinta explica el proceso de explotación capitalista en una serie de capítulos: los elementos de proceso productivo; la ubicación de las dos clases protagonistas (burguesía-clase trabajadora); la propiedad de los medios de producción; la historicidad del sistema capitalista y la posibilidad de cambio; y la lucha revolucionaria para construir un Estado socialista. Bajo las notas musicales de Chicho Sánchez con *La paloma de la paz*, concluye el filme mostrando las fotos fijas de las luchas obreras del país: el único momento en que la cinta abandona el espacio de la teoría.

Como obra de carácter completamente didáctico, y emulando al manual que le da origen, *Explotados y explotadores* inicia con una serie de preguntas –realizadas a un par de obreros– sobre el proceso de explotación capitalista. Al inicio del film los obreros son incapaces de contestar ante los micrófonos del Taller (“no podría contestarle yo de otro modo”, “yo creo que así debe ser”). Al “evidenciar” la ignorancia de los trabajadores, el Taller se posicionaba como la voz autorizada para llevar a éstos el nuevo conocimiento. El objetivo de la película era que, al finalizar la proyección, los obreros a quienes se dirigía la cinta pudieran identificar la forma en que sufren la explotación y las vías de su liberación; transitar de los obreros *que eran* hacia los obreros *que debían ser*, de la clase trabajadora al proletariado consiente.



Fotogramas de *Explotados y explotadores*

Como parte de las estrategias didácticas, tomadas directamente del manual chileno, el film utiliza recursos como la animación, el uso de *stock* y foto fija para explicar cada uno de los puntos. Sin embargo, las posibilidades que otorga el lenguaje audiovisual permiten a los integrantes del Taller incluir puentes emotivos con las canciones de Chicho Sánchez y Los Amerindios (*Ni pocos ni muchos*). Según los realizadores de la cinta, se decidió “no desechar *a priori* ningún elemento, medio o forma de las que el cine proporciona [...]. Esto es, no descartamos ningún recurso cinematográfico en la búsqueda de un cine eficaz”.⁶⁸

⁶⁸ Revista *Octubre*, núm. 1, p. 3.

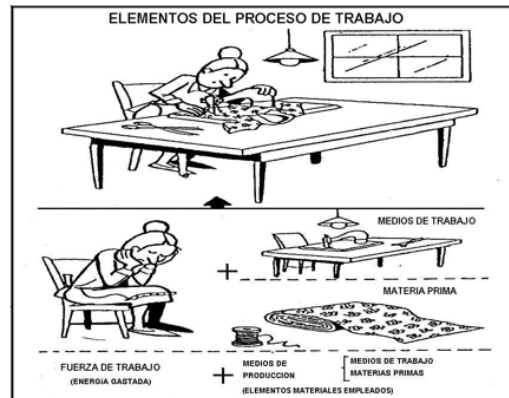
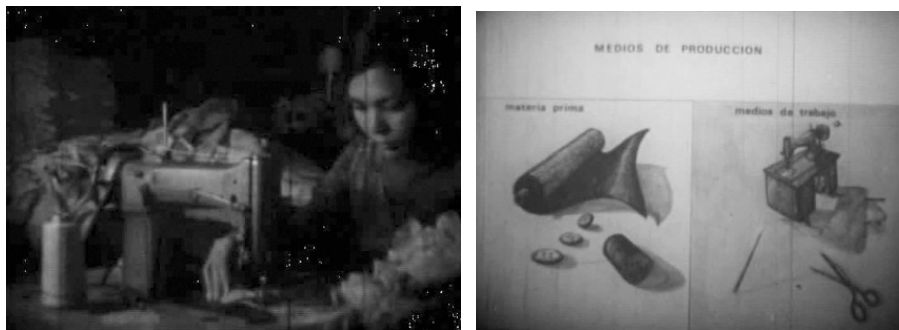


Ilustración de la edición original del libro *Explotados y explotadores*



Fotogramas de *Explotados y explotadores*

Aunque en 1975 *Explotados y explotadores* ganó un diploma de honor en el Festival Internacional de Cortometraje de Oberhausen, foro que, por aquellos años, privilegiaba las obras de contenido político,⁶⁹ el crítico de cine y profesor del CUEC, Jorge Ayala Blanco criticaba ferozmente la forma en que los integrantes del taller menospreciaban a los obreros:

[Los obreros en *Explotados y explotadores*] son de inmediato avasallados por la arrogante insuficiencia didáctica, son individuos indignos de crédito en sí mismos y de respeto. Son simples *objetos de discurso*. Ya se trate del discurso de la expresión-excreción creadora, ya se trate del discurso de la fraseología revolucionaria, el humanismo proletario se beneficia muy poco. A todas las enajenaciones que suman los obreros mexicanos (sociales, políticas,

⁶⁹ Álvaro Vázquez Mantecón detalla la influencia del crítico Peter B. Schumann, parte del comité de Oberhausen, en la difusión y valoración del cine militante latinoamericano en Europa. Véase Álvaro Vázquez Mantecón, *El cine súper 8 en México*, p. 220.

económicas, culturales, lingüísticas) debe añadirse una enajenación: la enajenación del discurso filmico.⁷⁰

Como denuncia Ayala Blanco, la obra es sumamente básica en el uso de lenguaje audiovisual y difícilmente saldría bien librada de cualquier crítica cinematográfica. Sin embargo, se deben tener en cuenta ciertos elementos al acercarse a esta obra. Por un lado, la cinta recoge el sentido didáctico del texto que le sirve de base, y pretende –aunque no lo logre– no recurrir a estrategias que ellos mismos llaman paternalistas o populistas: “al redactar el texto, al seleccionar las imágenes y escoger la música –escriben en la revista *Octubre*– hemos buscado formas de expresión accesibles a los trabajadores. Hemos tratado de evitar las desviaciones ‘artísticas’, populistas o paternalistas, aunque estamos conscientes de no haberlo logrado en su totalidad”.⁷¹ Según los planteamientos fundamentales del tercer cine, existía entre los creadores revolucionario la tendencia latente

de rebajar la investigación y el lenguaje de un tema a una especie de neopopulismo, a planos que, si bien pueden ser aquellos en que se mueven las masas, no las ayudan a desembarazarse de las rémoras dejadas por el imperialismo. La eficacia obtenida por las mejores obras de un cine militante demuestra que capas consideradas como atrasadas están suficientemente aptas para captar el exacto sentido de una metáfora de imágenes, de un efecto de montaje, de cualquier experimentación lingüística que esté colocada en función de determinada idea.⁷²

En esta primera etapa, el Taller de Cine Octubre no había logrado superar las excesivas simplificaciones cinematográficas, a las que, además, su sumaba la rigurosidad teórica, alejada de la realidad social. Sin embargo, más allá de la crítica que se pueda hacer de las cintas (y que no es el objetivo de este trabajo), debemos entender y contextualizar su manufactura en un momento determinado, no sólo del Taller de Cine Octubre, sino del cine militante mexicano, que todavía se movía en el espacio de las concepciones rígidas. El proceso de aprendizaje de los conceptos fundamentales del materialismo histórico había sido

⁷⁰ Jorge Ayala blanco, *La condición del cine mexicano*, 1973-1985, México, Posada, 1986, p. 532.

⁷¹ *Octubre*, núm 1, p. 3

⁷² Alberto Híjar, *Hacia un tercer cine*, p. 60.

para ellos mismos una verdad revelada que debían compartir. José Woldenberg recuerda en sus memorias:

iniciamos el proceso de aclimatamiento a un nuevo lenguaje que al inicio parecía inexpugnable pero que poco a poco entregaba su armonía. Términos como acumulación originaria, socialismo utópico y científico, fuerzas productivas, relaciones de producción o superestructura, que hasta entonces nos decían tanto como el sánscrito, empezaron a develar un nuevo mundo, o mejor dicho, le proporcionaban al mundo un nuevo rostro, donde lo antes ininteligible y desarticulado parecía como algo sujeto a leyes y a explicaciones racionales y coherentes.⁷³

Como muchos otros jóvenes, los integrantes del Taller de Cine Octubre oscilaban entre las aulas y las fábricas, a donde se dirigían religiosamente para concientizar a los obreros con aquel aparato teórico que explicaba (en este caso mediante el cine) la estructura del sistema de dominación y las forma de derrotarlo. Sobre la proyección de *Explotados y explotadores*, José Luis Mariño recuerda: “nos dimos cuenta que –efectivamente–, nos estaba fallando el lenguaje cinematográfico horriblemente. Era un audiocasette ilustrado. Y en las proyecciones la gente lo tomaba como un rollo, digamos, docto, un rollo de ‘así son las cosas’, ‘créemelo porque te lo estoy diciendo”.⁷⁴ De esta primera cinta, y de su carácter esquemático, el mismo Taller hizo crítica en las páginas de su revista.

Por otro lado, se debe tener en cuenta que, para los integrantes del Taller de Cine Octubre, el didactismo cinematográfico no representaba ningún problema, sino una de las principales posibilidades del cine militante. En los fundamentos mismos del tercer cine, el cine didáctico representaba una de las vertientes principales del cine de liberación. En el texto fundacional “Hacia un tercer cine”, Getino y Solanas escriben: "Cine panfletario, cine didáctico, cine informe, cine ensayo, cine testimonial, toda forma militante de expresión es válida y sería absurdo dictaminar formas estéticas de trabajo".⁷⁵ Por otro lado, desde la década de los sesenta, Glauber Rocha, hablando de las distintas prácticas del Nuevo Cine

⁷³ José Woldenberg, *Memoria de la izquierda*, p. 20

⁷⁴ Entrevista de Israel Rodríguez a José Luis Mariño.

⁷⁵ Alberto Híjar, *Hacia un tercer cine*, p. 60.

Latinoamericano, escribía: “El cine debe ser un método al mismo tiempo que una expresión. Y esta expresión debe ser agitación al mismo tiempo que didáctica. Por lo tanto, el cine debe integrarse al proceso revolucionario”.⁷⁶ Sumados a estos ejemplos, los planeamientos y prácticas del Grupo Cine Liberación o el Grupo Cine de la Base nos muestran cómo, para una amplia parte del Nuevo Cine Latinoamericano, de manera particular aquel que se reconocía como cine militante, el didactismo, más que una defecto, era una virtud.

LOS ALBAÑILES

El 26 de marzo de 1974, alrededor de 2 300 trabajadores se declararon en huelga en la refinería Miguel Hidalgo, en Tula, Valle del Mezquital, Hidalgo. Encabezada por el Sindicato Nacional de Industria Liga de Soldadores, la huelga de Tula demandaba la firma de un contrato colectivo de trabajo que terminara con la marginación de los trabajadores de la construcción, un sector históricamente excluido de los beneficios laborales de los trabajadores asalariados. Además, los obreros de Tula exigían un aumento general de salarios y la suspensión y devolución de descuentos por servicios sindicales y sociales cuyos beneficios no habían recibido. Finalmente, los trabajadores de la refinería exigían el respeto a su derecho para organizarse en un sindicato independiente.

Dos meses después de iniciado el paro, el 22 de mayo, los trabajadores de la refinería levantaban las banderas rojinegras tras lograr un acuerdo con las compañías contratistas y con la Secretaría del Trabajo. El acuerdo estipulaba la reinstalación de todos los trabajadores (muchos de los cuales habían sido despedidos durante la huelga), el aumento de salarios en un 20% y el pago íntegro de los salarios del periodo de huelga. Además, el acuerdo estipulaba que el municipio de Tula debía utilizar el dinero de las cuotas recabadas con anterioridad para construir un centro de salud para los trabajadores de la población.⁷⁷

⁷⁶ Glauber Rocha, “La revolución es una *esztétika*”, escrito en 1967 y publicado originalmente en *Revolução do cinema novo*. Tomado de Glauber Rocha, *La revolución es una *esztétika*. Por un cine tropicalista*, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2011, p. 59-61.

⁷⁷ Para un estudio detallado del movimiento en la refinería de Tula y su lugar dentro del amplio espectro de la política laboral de Luis Echeverría, véase Julio Labastida M. del Campo, “Tula: una experiencia proletaria”, *Cuadernos Políticos*, núm. 10, octubre-diciembre de 1976, p. 65-79.

La huelga de Tula, aunque no logró todos sus objetivos, fue vista por quienes seguían de cerca la lucha sindical de aquellos años como un verdadero referente de resistencia social. Aquel conflicto, por otro lado, dejó al descubierto las tensiones que se derivaban de la política echeverrista y su secretario del Trabajo, Porfirio Muñoz Ledo, pues, aunque finalmente la Secretaría del Trabajo dio su aval al acuerdo que concluyó el conflicto, durante todo el tiempo que duró éste, declaró como ilegal al movimiento e inexistente al sindicato que lo promovía. Finalmente, el parcial triunfo de la huelga de Tula fue visto por los movimientos sindicales independientes (y por los sectores intelectuales que los apoyaban) como el claro ejemplo de que el sistema de cooptación obrera del Partido Revolucionario Institucional (PRI) no era invencible.

En los mismos días en que se desarrollaba la huelga de Tula, Jaime Tello, José Luis Mariño y Abel Hurtado, integrantes del Taller de Cine Octubre, habían decidido realizar una cinta sobre los obreros de la construcción; un mediometraje didáctico muy parecido a la anterior realización del Taller. Sin embargo, al enterarse de la lucha de los trabajadores de Tula (no todos obreros de la construcción), decidieron realizar una serie de entrevistas que les servirían para obtener información de primera mano sobre la lucha de este sector obrero. El resultado de ese trabajo es la cinta *Los albañiles*.

La película (16mm, blanco y negro), ambientada con música de José de Molina (*Obreros y patronos*) y Daniel Viglietti (*Construcción* de Chico Buarque), inicia con la entrevista a los trabajadores de la construcción. Alternando entrevistas de albañiles y soldados con imágenes filmadas en la obra en la que éstos trabajan, la cinta aborda el tema de la construcción urbana, elemento fundamental de la modernidad nacional que, sin embargo, se basa en un terrible sistema de explotación. A lo largo de la película se explican las condiciones particulares de explotación de los obreros de la construcción: campesinos pobres obligados a emplearse temporalmente como albañiles en los centros urbanos; mano de obra incapaz de organizarse debido a su constante movilidad. Como en el caso de *Explotados y explotadores*, la cinta concluye con la respuesta lógica de la organización sindical como única vía para lograr la emancipación y la justicia.

Vale la pena reproducir, una vez más, la crítica que Jorge Ayala Blanco hace de esta segunda cinta del Taller. Según el lapidario crítico:

el más invertebrado e incoherente de los dos cortos iniciales del Taller Octubre se desestructura sobre un texto que glosa, con fraseología revolucionaria, una propuesta para la creación de sindicatos independientes como solución inmediata al movimiento obrero en general; sin nexo eficiente, entrevera escenas documentales del trabajo tan sobreexplotado como inseguro de los trabajadores de las construcción y entrevistas con representantes de la Liga de Soldadores de Tula, Hidalgo en huelga; dos realidades sociales tan distintas como la condición económica-laboral de los albañiles y las demandas concretísimas de los soldadores con muchitos años de lucha se revuelven, lográndose que ninguna de ellas se enfoque con precisión, mientras se escuchan penosas tonadas compuestas ex profeso para la cinta.

No carece de razón el profesor del CUEC al subrayar la principal deficiencia de la cinta. Como resultado de las decisiones que se fueron tomando mientras la película se rodaba, la obra no terminó de desarrollar la idea original sobre las condiciones de trabajo de los obreros de la construcción y tampoco logró exponer con claridad la problemática de los trabajadores de Tula (que efectivamente no eran sólo albañiles), o las exigencias de la huelga en curso. Sin embargo, como en el caso anterior, serán otros elementos los que deben observarse en esta cinta.

A primera vista, *Los albañiles* podría verse como una obra didáctica realizada bajo los mismos principios que *Explotados y explotadores*. Sin embargo, una ligera transformación opera ya en esta cinta. De la revisión de la película que el Taller publicada en la revista *Octubre*, extraeremos tres fragmentos que explicarán casi por sí mismos este cambio. Dicen los integrantes del taller que:

[1] La idea original era estructurar un cortometraje dividido en tres partes: a) la industria de la construcción en México; b) la situación de los obreros de la misma y, c) alternativas para los trabajadores. Sin embargo, este esquema fue alterado por las entrevistas con los albañiles, las imágenes de su trabajo y la huelga de los obreros de la construcción en Tula, Hidalgo. Ésta nos proporcionó la oportunidad de ser más directos al describir la situación de los obreros de la construcción y la única solución posible, sólo que *en lugar de proponerla nosotros, la efectúan de hecho los obreros*.

[2] *El plan original de la cinta se fue modificando* y enriqueciendo a partir de las experiencias que surgieron del contacto y convivencia con los obreros de la construcción en su lugar de trabajo, con sus familias y en su protesta en contra del sistema explotador.

[3] Dentro del proceso de realización del corto *se mostraron a los obreros las copias del trabajo* sin editar para que indicaran cuáles actividades era las más importantes dentro de su trabajo. Las narraciones que hacen los obreros, a pesar de que se efectuaron como entrevistas en función del guion original, resultaron tan ricas como las imágenes, y en lugar de utilizarlas como antecedentes de investigación, se convirtieron en el esqueleto del corto.⁷⁸

Así vemos que [1] la realidad ha cobrado una importancia antes inexistente. Los obreros no son presentados totalmente como sujetos enajenados que deben recibir el discurso aleccionador, sino como personajes activos, poseedores de una conciencia social anterior a la llegada de los cineastas. Las condiciones concretas en las que se realiza el film da a los cineastas la posibilidad de *ser más directos*, es decir, de alejarse un poco del discurso teórico para acercarse al problema concreto de los obreros que estaban frente a ellos. Por otro lado, [2] la interacción con los trabajadores modifica ahora el plan original de la cinta. Existe entre quienes filman y quienes son filmados cierta permeabilidad que permite alterar el planteamiento original y proponer otro tipo de cinta, igualmente didáctica, pero basada en experiencias humanas. La solidaridad abstracta del Taller comienza a tomar forma en la lucha concreta de los trabajadores de Tula. Finalmente, [3] se observa un primer intento de colaboración. Las imágenes son presentadas a los protagonistas de la lucha antes de ser editadas y, aunque la cinta no pierde nunca su carácter didáctico, se observa en sus imágenes una sensibilidad mayor al mostrar el trabajo de los obreros, pues fueron éstos quienes decidieron qué imágenes deberían incluirse en el cortometraje.

Mariano Mestman ha explicado ya la influencia que el cine directo tuvo en los grupos militantes del cine latinoamericano, para quienes, poco a poco, la sobriedad o la objetividad no resultaban ya valores pertinentes para abordar una realidad cuando se trataba, al mismo

⁷⁸ Revista *Octubre*, núm. 1, p. 4. Las cursivas son mías.

tiempo, de intervenir en ella.⁷⁹ Para Mestman, hacia finales de la década de los sesenta se dio en el cine militante –gracias a la utilización del cine directo– un proceso de negociación entre las tesis militantes y las voces subalternas que emergían en las filmaciones. Aunque ya en *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1966-1968) se observa este proceso de negociación, será en la década de los setenta, con *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (Gerardo Vallejo, 1971), que se incorporan las voces subalternas como parte fundamental del cine militante. Por supuesto, es importante señalar que Gerardo Vallejo fue uno de los creadores que participó en el Encuentro del Nuevo Cine Latinoamericano organizado por el CUEC en 1974 y del cual surgió el Taller de Cine Octubre. Los planteamientos de Vallejo sobre la participación de la familia Reales en la elaboración de la cinta fueron explicados a los integrantes del Taller y éstos los publicaron en el segundo número de la revista *Octubre*.

De esta manera, las estrategias de cesión de la palabra encuentran en las cintas sobre los testimonios obreros su expresión aparentemente más genuina, pues en ellas

escuchamos el testimonio de sus protagonistas emitido por ellos mismos y en los ambientes en los que los conflictos se debaten o se desarrollan: el lugar de trabajo, el bar, el sindicato, la asamblea, la calle. Sea que estos sujetos históricos se encuentren en situación de entrevista, se dirijan directamente al espectador o dialoguen entre sí, el film nos los muestra y nos permite escuchar sus voces [...].⁸⁰

Sin embargo, como también observa Mestman, y como es claro en *Los albañiles*, aunque estas cintas muestran un intento por ceder la palabra, en general la negociación es más compleja. En el caso de la película del Taller, por supuesto, la voz de autoridad no deja de ser potestad de los cineastas. La cámara se acerca a los obreros desde una posición de extrañeza. Sin embargo, como veremos en los siguientes capítulos, a partir de este momento el Taller comenzará un camino que tratará de otorgar la palabra a sectores y grupos

⁷⁹ Mariano Mestman, “Testimonios obreros, imágenes de protesta: el directo en la encrucijada del cine militante argentino”, en María Luis Ortega y Noemí García, *Cine directo, reflexiones en torno a un concepto*, Madrid, T&B Editores, 2008, p. 141. Sobre este tema volveremos en el capítulo 5.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 143.

marginados no sólo de los discursos hegemónicos, sino también del discurso militante que decía representarlos.

MOSTRAR A LA CLASE TRABAJADORA

Como han destacado varios autores, así en el caso del cine estadounidense como en el europeo y el latinoamericano, con el advenimiento del cine industrial se observa una desaparición prácticamente total de la clase trabajadora. Atrás había quedado la filmación de la fábrica de los Lumière que tanto fascinó a Harun Farocki. El autor alemán nos recuerda que la primera cámara en la historia del cine enfocó una fábrica sólo para olvidarla durante los siguientes cien años. El cine industrial –dice Farocki– se construyó bajo la premisa de que el principal negocio era mostrar en la pantalla todo aquello que está antes y después del trabajo. Todo lo que ocurría en la fábrica escapó durante décadas a los lentes de las cámaras.⁸¹

Sin embargo, como también se ha mostrado ya, el cine del Tercer Mundo haría valer su condición de modernidad al mostrar a la clase trabajadora antes excluida por los mecanismos de poder que dominaban y monopolizaban el discurso cinematográfico. La representación de la clase trabajadora, nos recuerda Gilles Deleuze, “estallaba en el Tercer Mundo, donde las naciones oprimidas, explotadas, permanecían en estado de perpetuas minorías, con su identidad colectiva en crisis. Tercer Mundo y minorías hacían surgir autores que estarían en condiciones de decir, respecto de su nación y de su situación personal en ella: el pueblo es lo que falta”.⁸²

Como en muchísimas cintas del movimiento cinematográfico tricontinental, existe un elemento que nos permite observar las dos primeras cintas del Taller de Cine Octubre como un mismo intento. Aunque alejada, tímida, y en gran medida esquemática, la mirada y la representación de la clase trabajadora indudablemente presenta, en estas cintas, una completa revolución. No es la intención de este texto establecer genealogías exactas, primacías o hitos fundacionales. Ciertamente obras anteriores de la Cooperativa de Cine Marginal y de cineastas del CUEC habían intentado salir de los esquemas representacionales

⁸¹ Harun Farocki, “Trabajadores saliendo de la fábrica”, en *Desconfiar de las imágenes*, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2013, p. 193-202.

⁸² Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 286.

del cine industrial.⁸³ Las cintas del Taller de Cine Octubre participan indudablemente de este proceso y vale la pena analizarlas a la luz de esta transformación representacional.

Sobre esta nueva visibilidad de las clases marginales en el cine político latinoamericano, Carlos Ossa dice:

atravesar la nación con imágenes marginales es irrumpir la certeza de los vencedores y desordenar la iconografía del poder. La pretensión de un cine político latinoamericano estaría marcada por esa voluntad de cruzar la representación con relatos borrosos, estacionados por fuera de los bordes visuales, aconteciendo sin un guion festivo. Más bien, exigiendo una zona para traer desde lo distante la comunidad de los vencidos.⁸⁴

Ésa fue sin duda una de las principales aportaciones del cine político latinoamericano e indudablemente del cine militante: mostrar a la clase trabajadora fuera de la mitología industrial, fuera de los estereotipos que habían logrado desaparecerla.⁸⁵

Aunque existen estudios de caso sobre la representación de la clase obrera, hasta hoy este tema no ha sido objeto de un estudio exhaustivo dentro de la academia. Sin embargo, un texto escrito en 1985 parecería haber labrado buena parte del camino. Bajo el título de “La presencia involuntaria de los trabajadores”, última sección de su *Condición del cine mexicano*,

⁸³ Por no hablar del contexto latinoamericano, en el que dicho proceso llevaba por lo menos una década. Sobre este tema Ana Nahmad ha desarrollado una amplia investigación para su tesis de doctorado. También, recientemente Pablo Alvira publicó un acercamiento general a la representación obrera en el cine militante centrándose en el caso argentino. Si bien resulta un texto superficial, es una muestra de cómo esta transformación representacional ha llamado la atención de los investigadores. Véase Pablo Alvira, “Imágenes de los trabajadores en el cine militante: estrategias y tensiones en torno a un programa estético-político”, en *Caiana, Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, 4, primer semestre de 2014. (http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=133&vol=4).

⁸⁴ Carlos Ossa, *El ojo mecánico*. Cine político y comunidad en América Latina, Santiago, Fondo de Cultura Económica, 2013, 218 p., p. 11.

⁸⁵ Lo mismo ocurrió con distintos sectores subalternos cuya realidad social fue completamente invisibilizada mediante la constitución de estereotipos populares. Sobre la idealización de la figura femenina en el cine nacional, evidentemente debe revisarse la obra clásica de Julia Tuñón, *Los rostros de un mito: personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones/Instituto Mexicano de Cinematografía, 2000. Un caso por supuesto exitoso de construcción mítica de las clases populares es la representación indígena. Este tema ha sido desarrollado por Ana Nahmad “El indio imaginario: representaciones indígenas en el cine y la cultura en México de Eisenstein a Raíces”, tesis de licenciatura en historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005. Sobre este mismo tema, recientemente Fernando Mino Gracia publicó un excelente texto: “Los indios que forjaron una patria. Comunidades indígenas y el mito nacional: el caso de María Candelaria”, *Montajes, Revista de Análisis Cinematográfico*, núm. 1, julio-diciembre de 2012, p. 107-133.

Jorge Ayala Blanco presenta un trabajo que claramente trasciende los límites de la crítica cinematográfica para pintar un panorama completísimo de la presencia obrera en el cine nacional, tanto industrial como independiente, desde sus orígenes hasta la década de los ochenta. La atención prestada por el autor al cine político de la década de los setenta lo convierte sin duda en la referencia fundamental para futuros estudios sobre el tema.

Bajo la premisa de que sería absurdo otorgar a la apertura echeverrista o al cine militante post 68 la patria potestad de la representación obrera en el cine, Ayala Blanco realiza una revisión cronológica de esta figura que –nos dice– estuvo desdibujada e ignorada durante buena parte de la historia del cine mexicano.⁸⁶

En cuanto al cine industrial se refiere, Ayala Blanco traza un camino que lo lleva desde la época cardenista, periodo en que el cine obrero pierde toda oportunidad frente a los éxitos rancheros, hasta el cine echeverrista, verdadero catálogo de caricaturas de la insurgencia obrera, que el crítico califica de *fantasía machófila*.⁸⁷ En todas las representaciones de la clase trabajadora revisadas por Ayala Blanco (producidas durante medio siglo), habrá un gran ausente: el trabajo.

Si el obrero sólo aparece de manera esporádica en el cine populachero, aún menos aparece el trabajo en sí. La condición social de nuestros estereotipos y arquetipos filmicos, a semejanza de los Hollywoodescos, es siempre una suposición y una arbitrariedad. Se reduce a un habla pintoresca, a una indumentaria exagerada en lo prototípico y un comportamiento admitido como característico. No aparece el trabajo porque no es romántico ni divertido [...]. Dentro de la lógica implacable de la industria del entretenimiento [...] la presentación del trabajo sería un contrasentido o una provocación (como la de Godard presentando durante una decena de minutos cierta línea de ensamble en una fábrica inglesa con una lectura de *El capital* marxiano en checo: *British sounds*, 1969). Según esto, el cine es un ocio que sólo debe presentar personajes en perpetuo estado de ocio [...].⁸⁸

⁸⁶ Jorge Ayala Blanco, *La condición del cine mexicano*, p. 496.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 520.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 515.

Más allá de posibles comparaciones con realizaciones de otras regiones, es importante destacar este aspecto en las dos primeras producciones del Taller de Cine Octubre: la recuperación del mundo del trabajo.⁸⁹

Antecediendo el discurso panfletario que se desarrollará en la cinta, las escenas de los trabajadores adquieren una contundencia impresionante en *Explotados y explotadores*. Aunque al final la cinta nos llevará hacia el terreno de la teoría marxista, no tiene prisa mientras nos muestra el proceso de generación de la riqueza. El trabajo es sin duda uno de los protagonistas de la cinta. En ella, la clase dominante solamente es representada en fotografías que la esquematizan. Los explotadores, la clase enemiga, no merecen esta vez un lugar en la pantalla, esta vez ellos serán la caricatura. Los trabajadores, por el contrario, son retratados mientras ofrecen, dignísimos, su fuerza al capital. Las imágenes, que por supuesto tienen una relación genealógica con las producciones del cine cardenista (*Redes*, Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, 1933-1934) aparecen ahora desnudas de todo preciosismo fílmico. En las obras del Taller de Cine Octubre, el trabajo no es épico, no es bello, no se musicaliza con Silvestre Revueltas. El trabajo, aunque nunca pierde dignidad, es duro, es producto de la explotación, y se musicaliza con las notas sencillas y dolorosas de *La paloma de la paz* (Chicho Sánchez).



⁸⁹ Recientemente Mariano Mestman ha analizado la representación del trabajo en la única obra de ficción realizada por el Grupo Cine de la Base. En dicho texto, Mestman destaca que “la representación de la clase trabajadora que va más allá de los momentos principales de conflicto y acción sindical, para incorporar otras zonas del mundo del trabajo más vinculadas a su vida cotidiana y su cultura. Así se ponen en juego significados y valores propios de una experiencia social vivida (que no necesariamente están ya sedimentados en ideologías o integrados en discursos políticos más cristalizados”. Véase Mariano Mestman, “Mundo del trabajo, representación gremial e identidad obrera en *Los traidores* (1973)”, publicado originalmente en *Nuevo Mundo Nuevos Mundos*, París, 2008. Tomado de www.rehime.com.ar, p. 14.



Fotogramas de *Explotados y explotadores*

En *Los albañiles* el ejercicio es más contundente, pues los protagonistas no son trabajadores cualquiera, sino un sector concreto que además está en contacto con los cineastas y está eligiendo las escenas que, dentro su trabajo, son más representativas. Tras mostrar los enormes edificios, los puentes y las carreteras, la cinta muestra a los campesinos mexicanos convertidos en obreros temporales trabajando en las obras, calentando su comida en pequeñas fogatas o haciendo fila sonrientes para obtener un taco y un café. Suenan las notas alegres y combativas de José de Molina (si nosotros generamos producción / que es la base de toda felicidad / por qué no tenemos la oportunidad / de obtener tan solo una buena ración), o lentas y tristes de Daniel Viglietti (subió a la construcción como si fuese máquina / alzó en el balcón cuatro paredes sólidas / ladrillo con ladrillo en un diseño mágico / sus ojos embotados de cemento y lágrimas). Desfilan por la pantalla las imágenes del trabajo duro de los albañiles que construyen enormes edificios para luego albergarse en sus pequeñas chozas.

Por otro lado, uno de los elementos más destacables de *Los albañiles* es que en ella se muestra de manera directa y simple cómo la fuerza de trabajo de los obreros es al mismo

tiempo su fuerza de lucha. La documentación de la huelga en la refinería de Tula funciona como un contrapunto del llamado a la acción. Las imágenes finales, donde se muestra a los obreros, no trabajando, sino sentados con el puño en alto, cierra esta nueva representación de la clase obrera hecha por el Taller de Cine Octubre.





Fotogramas de *Los albañiles*

Sin embargo, aunque en ambos filmes el Taller se aleja de las representaciones clásicas de los obreros, el trabajador nunca deja de ser un ente ajeno, un otro que está siendo mirado y explicado (incluso explicado a sí mismo). La intención de mostrar *cómo es* el obrero es desplazada por la necesidad de aleccionar sobre *cómo debe ser*. Al recordar el proceso de filmación de *Los albañiles*, José Luis Mariño menciona que en su acercamiento a los obreros “había esta mitificación de la clase obrera; y entonces había esta especie de respeto, no sé, había todo un ceremonial”.⁹⁰ Por su parte, Armando Lazo menciona en entrevista que los integrantes del Taller en esos momentos tenían perfectamente clara la distancia que los separaba de los trabajadores: “Nosotros no queríamos mostrar la vida diaria del pueblo. El nuestro era un discurso intelectual acerca de una situación. En ese sentido, asumíamos totalmente que nuestro discurso era exterior”.⁹¹

En el tono ácido que lo caracteriza, Ayala Blanco se refiere a esta distancia tomada por los cineastas militantes en los siguientes términos: “acaso se deba a que el inconsciente de clase, de clase media radicalizada, siempre termina jugándole chueco a sus autores. Más que la figura del obrero en sí misma, lo que interesa a los realizadores es proyectar en ella sus propias insatisfacciones sociales, culturales y militantes”.⁹² Más allá de la crítica y la burla ayalista, es cierto que, si bien en estas obras el Taller se alejó de la imagen estereotípica de la clase trabajadora con la finalidad de convocar a la acción social, sus lecciones y representaciones siempre hablarán desde fuera de los movimientos.

⁹⁰ Entrevista de Israel Rodríguez a José Luis Mariño.

⁹¹ Entrevista de Israel Rodríguez a Armando Lazo.

⁹² Jorge Ayala Blanco, *op. cit.*, p. 531.

No será sino hasta la conclusión de su tercera cinta, *Chihuahua, un pueblo en lucha*, que el Taller funcionará efectivamente como el brazo cinematográfico de un movimiento popular, al cual acompañará decididamente desde una posición plenamente militante.

4. De la teoría y la práctica: *Chihuahua, un pueblo en lucha*

Somos muchos desgraciados / pero muy desperdigados
y por eso un puñado / de asesinos y rateros
nos manejas con sus hilos / pero unidos ganaremos

León Chávez Teixeira, *Ponciano Flores*

Filmada en blanco y negro sobre película de 16mm, *Chihuahua, un pueblo en lucha* es el tercer trabajo del Taller de Cine Octubre. Iniciada por dos de sus miembros desde 1972, la cinta tardó casi tres años en terminarse, pues seguía los tiempos del movimiento popular al que retrataba. En su momento, la realización de esta película pasó inadvertida en el contexto del Nuevo Cine Latinoamericano, quizá más por causas políticas que por el valor de la cinta.⁹³ Sin embargo, como lo apuntó en su momento Jorge Ayala Blanco “la importancia de una película como *Chihuahua, un pueblo en lucha*, pese a la escasa resonancia que obtuvo, era doble: continental y nacional. Surgía en un momento en que prácticamente todos los brotes de cine militante latinoamericano de los 60s, el llamado Tercer Cine, habían sido silenciados,

⁹³ Véase capítulo 2.

diezmados y dispersados; ya sólo generaba desvirtuadas películas en el exilio [...] destinadas al mercado europeo como folclor tercermundista en busca de una compasión bien remunerada, pero ignoradas por sus destinatarios primordiales”.⁹⁴ Aunque no compartimos la crítica ayalista sobre las escasas virtudes del cine latinoamericano de los años setenta, su comentario resulta fundamental para comprender que con *Chihuahua* el Taller de Cine Octubre realizó, efectivamente una cinta militante, bañada toda ella del espíritu *setentista* del cine militante, realizada en el esquema de la lucha general de la clase trabajadora, pero enfocada en un circuito político concreto en el cual la película debía funcionar como herramienta de un movimiento organizado, el movimiento popular del pueblo de Chihuahua.⁹⁵

EL CONFLICTO EN CHIHUAHUA

El 15 de enero de 1972, un grupo de guerrilleros urbanos, encabezado por el antiguo dirigente estudiantil Diego Lucero Martínez, realizó un asalto simultáneo a tres bancos de la ciudad de Chihuahua. La acción fracasó totalmente. Algunos jóvenes guerrilleros murieron durante el asalto o fueron asesinados en prisión; otros permanecieron prisioneros varios días esperando una ejecución segura.

⁹⁴ Ayala Blanco, *op. cit.*, p. 542-543.

⁹⁵ Ha sido Mariano Mestman quien ha insistido más en la necesidad de delimitar las prácticas del cine militante en momentos *sesentistas* y *setentistas*. Esta propuesta general llevó recientemente a Ana Nahmad a desarrollar una amplia y fascinante explicación sobre las características del Nuevo Cine Latinoamericano durante la larga década de los sesenta (1959-1973) y la violenta y radical década de los setenta, marcada por una decidida militancia política y una radicalización de la violencia revolucionaria como respuesta a una violencia de Estado. La lectura de este texto resultó reveladora para comprender la posición de una cinta como *Chihuahua, un pueblo en lucha* dentro del cine militante latinoamericano en esta segunda etapa de su historia. Véase Ana Nahmad, “Imágenes en emergencia...”, p. 137-174.



Fotogramas de *Chihuahua, un pueblo en lucha*

Los hechos convulsionaron esa entidad que pronto se vio inmersa en un ambiente de polarización: por un lado estaban los grupos empresariales, los dirigentes de la banca y los grandes comerciantes, quienes aplaudieron el castigo ejemplar que habían recibido los guerrilleros; por el otro, un grupo importante de la población universitaria que comenzó a establecer alianzas con sectores populares para luchar por la liberación de los presos políticos, la restitución de las garantías individuales en el Estado y el castigo a los asesinos. El 28 de febrero del mismo año, los asistentes a una amplia reunión en la plaza principal de Chihuahua acordaron constituirse en Asamblea Popular para exigir al gobierno un alto a la represión. Decidieron también que esta asamblea tuviera un órgano directivo cuyo nombre sería Comité de Defensa Popular (CDP). En la primera reunión de dicho órgano, llevada a cabo en la escuela de medicina de la Universidad Autónoma de Chihuahua (UACH), el comité quedó formalmente constituido por representantes de colonias populares, importantes sectores de los sindicatos acerero, electricista, ferrocarrilero, magisterial y universitario y, con amplia representación, el Consejo Estudiantil de Lucha, que contaba con estudiantes de todas las escuelas de la universidad.

El CDP se convirtió muy pronto en la dirección política de un creciente movimiento de masas en la capital chihuahuense que gradualmente fue ramificándose en distintas partes

del Estado. A lo largo de dos años y medio, el CDP de Chihuahua luchó de manera intensa por distintos objetivos, entre los cuales se destacaban la toma de tierras para la constitución de colonias populares, las reivindicaciones de las luchas obreras y las demandas por la democratización de las instituciones educativas. Aunque en teoría era un movimiento completamente horizontal, en la práctica el estudiantado universitario fungía como la columna política del comité.⁹⁶

La constitución y el desarrollo del movimiento chihuahuense significaron un hito en la historia de la militancia estudiantil dentro de las luchas populares. El movimiento estudiantil, que después de la represión de 1968 y del Jueves de Corpus de 1971 se debatía entre la disolución y el radicalismo político, encontró una eficaz válvula de escape en el apoyo a las luchas populares en varias regiones del país.⁹⁷ Entre 1971 y 1975 el movimiento estudiantil de las diferentes universidades públicas se articuló con las luchas populares dando origen a comités parecidos al de Chihuahua en estados como Puebla, Durango, Zacatecas, Tamaulipas y Michoacán. El caso chihuahuense fue sin duda el más exitoso de todos. Con el tiempo, la articulación del Comité de Defensa Popular de Chihuahua con otros comités similares en estados como Durango o Zacatecas durante las décadas de los setenta y ochenta dio origen, en 1990, a lo que hoy conocemos como el Partido del Trabajo.

VINO EL REMOLINO...

En los primeros días de 1972, Trinidad Langarica y Armando Lazo, futuros integrantes del Taller de Cine Octubre, se encontraban en la sierra Tarahumara filmando un cortometraje documental sobre la vida cotidiana de las comunidades indígenas (*Un día en la vida de una familia tarahumara*). Al respecto, Trinidad recuerda: “Fue una cosa brutal. Yo venía de una

⁹⁶ Para un análisis detallado de la lucha del Comité de Defensa Popular, en la voz crítica de uno de sus dirigentes, véase Víctor Orozco, “Las luchas populares en Chihuahua”, *Cuadernos Políticos*, México, Era, julio-diciembre de 1976, p. 49-66. Para un análisis de las profundas relaciones que se establecieron entre la lucha popular y el movimiento estudiantil en el estado de Chihuahua, véase Gilberto Guevara Niebla, *op. cit.*, p. 70-79.

⁹⁷ Gilberto Guevara Niebla, *op. cit.*, p. 69-70.

familia proletaria, pero la miseria que veías en la sierra era una cosa monstruosa”.⁹⁸ Al concluir las filmaciones decidieron regresar a Chihuahua, ciudad natal de Armando Lazo. Al llegar a la ciudad, la pareja se encontró con una población completamente agitada por los sucesos del 15 de enero. Armando Lazo era amigo de los Rascón, por lo que la pareja pudo hospedarse en la casa de esta familia, cuyo hijo, Marco Rascón, permanecía detenido por participar en el asalto a los bancos. En ese contexto la pareja decidió entrevistar al joven en prisión. La entrevista resultó reveladora y, a partir de ella, decidieron hacer una película que acompañara al movimiento popular en el estado. Trinidad Langarica, quien para ese entonces ya había participado como camarógrafa en la filmación de algunos cortos de Genaro Vázquez y para quien la práctica fílmica y la posición política debían ir de la mano, recuerda en entrevista:

para entonces ya había pasado lo de Guerrero y pensé que había que hacer una película de esto de Chihuahua. Recuerdo que se hizo un juicio popular al gobierno, eso es una cosa muy importante, no se ha vuelto a dar en el país. Estuvimos presentes y lo grabamos. Ahí conocimos a León Chávez Teixeira.

A partir de ese momento y durante los dos años que duró el auge del movimiento popular, Trinidad y Armando, acompañados después por dos integrantes más del Taller (Abel Sánchez y Ángel Madrigal), regresaron una y otra vez a Chihuahua para registrar los acontecimientos e irse involucrando cada vez más en el movimiento. “Todos los dirigentes del movimiento –recuerda Armando Lazo– eran compañeros míos de Derecho. Rubén Aguilar, Jaime García Chávez, Víctor Orozco [...]. Ahí nos vinculamos con el movimiento. También ahí en Chihuahua conocimos a León Chávez, el cantante, y nos vinculamos por medio de él a una organización”.⁹⁹

⁹⁸ Entrevista de Israel Rodríguez a Trinidad Langarica. Resulta interesante observar cómo los integrantes del Taller, como muchos otros cineastas que decidieron incursionar en la corriente del cine militante, atravesaron por una experiencia de cine documental etnográfico que reconocen como definitoria en su carrera. Salvadas todas las distancias, pueden citarse los cortos documentales de Raymundo Gleyzer *La tierra quema*, *Ocurrido en Hualfín* y *Ceramiqueros de Traslasierra*.

⁹⁹ Entrevista de Israel Rodríguez a Armando Lazo.

Cada vez que volvían, lo hacían con más material, más equipo, más tiempo y, sobre todo, más convicción. Aunque las filmaciones las decidían los miembros del Taller, la cinta se realizó en contacto estrecho con el movimiento popular. La narración de la película tiene su origen en las notas de *El Martillo*, diario popular que desde el inicio del movimiento y hasta 1986 sirvió como órgano de prensa y propaganda del CDP. Las fotos fijas fueron aportadas por los militantes, quienes, además, participaron de manera activa en las entrevistas. “Ellos me conocían –recuerda Lazo– pero no de amistad, al contrario, fuimos adversarios en Derecho; más bien fue cuando la película que hice amistad con Orozco, García Chávez y todos ellos”.¹⁰⁰ Durante los dos años que duró la realización de la cinta los estudiantes del CUEC no fueron vistos como elementos ajenos, pues su relación con los principales dirigentes del movimiento los convertía en parte integral de la comunidad. Indudablemente, la estrecha relación que los estudiantes chihuahuenses habían logrado con los sectores populares favoreció y facilitó la incorporación de los integrantes del Taller.

Al finalizarse la cinta, los miembros de Octubre, en alianza con el movimiento chihuahuense, realizaron múltiples proyecciones en las colonias que formaban parte de la Asamblea Popular, y que de hecho protagonizan la cinta. Armando Lazo recuerda: “ellos exhibieron esa película como no te imaginas. Se acababan las copias y volvían y volvían, y sacaban más”.¹⁰¹ Las cintas incluso eran modificadas de acuerdo con las necesidades de exhibición o los temas concretos que se intentaban comunicar, se eliminaban fragmentos para obtener cintas más cortas sobre problemas locales o sencillamente se quitaba de la película a aquellos con los que se tenían diferencias. Los integrantes del Taller estaban conscientes de que ése era el objetivo de la cinta: “a mí no me importaba –recuerda Lazo–, [...] si estamos hablando de un cine que tenga un uso político pues que lo tenga; no éramos adoradores de la obra como inmaculada o intocable”.

Es importante aclarar que, aunque cercanos al movimiento popular chihuahuense, los miembros del Taller no lograron una integración permanente con el Comité. Sobre el tema, Trinidad Langarica concluye: “ésa fue una deficiencia nuestra, no logramos una organicidad con el movimiento. De hecho no nos ligamos a ningún movimiento en especial. En la

¹⁰⁰ *Idem.*

¹⁰¹ *Idem.*

película *Chihuahua, un pueblo en lucha*, nos apoyaron los intelectuales que participaban allá, los maestros de la universidad. Pero, por ejemplo, fue algo que sí hicieron los de Canario Rojo: ellos trabajaban con los del SUTERM y se quedaron ahí.¹⁰² Pero, nosotros no logramos tener una relación orgánica con ningún movimiento”.¹⁰³

MILITANCIA EN LA PANTALLA

Chihuahua, un pueblo en lucha presenta, después de una breve introducción que muestra el momento en que se constituye la Asamblea Popular, tres partes: “Situación general. Historia reciente”, “Del 15 de enero al tribunal popular” y “La lucha del CDP. Testimonios”, todas musicalizadas con las canciones de León Chávez Teixiero (quien, como vimos, también militaba en el movimiento).

La primera parte de la cinta no difiere mucho de las producciones anteriores del Taller, al grado de utilizar el mismo material fílmico para explicar, en un tono muy semejante a *Explotados y explotadores*, las condiciones laborales de los trabajadores chihuahuenses. Un largo desfile de fotos fijas ilustra la lectura prolongada y lenta de un texto que describe el entorno natural del estado, sus principales productos, las ganancias de las principales empresas, etcétera. Después, la cinta enlista en orden cronológico las luchas guerrilleras y populares en el estado, cuyo origen es el asalto al cuartel de Madera, y su momento más importante el 15 de enero de 1972. Finalmente, la película presenta detalladamente cada uno de los sectores que integran al CDP, haciendo particular énfasis en la importancia de la participación estudiantil al lado de los sectores populares.

La segunda parte muestra, también con base en reconstrucciones fotográficas, los hechos ocurridos a partir del asalto bancario; denuncia la persecución, tortura y asesinato de los guerrilleros; narra paso a paso la constitución de la Asamblea Popular en defensa de los sobrevivientes; finalmente, muestra, esta vez con material filmado por ellos mismos, el

¹⁰² El grupo Canario Rojo había sido creado en 1974 por Héctor Cervera y Eduardo Carrasco y, como bien lo dice Trinidad, logró articularse como brazo cinematográfico del Sindicato Único de Trabajadores Electricistas de la República Mexicana (SUTERM). La obra de este grupo, como la de varios colectivos fílmicos de la década, no ha sido estudiada.

¹⁰³ Entrevista de Israel Rodríguez a Trinidad Langarica.

establecimiento del tribunal popular que declara culpables de asesinato al gobierno y a la burguesía, y llama al pueblo a ejecutar la sentencia de muerte. En esta segunda parte, la presencia de las fotos fijas y de la voz en *off* es mucho más mesurada. Junto con los registros fílmicos del tribunal aparecen los primeros audios de los militantes, aunque todavía sin rostros.

La tercera parte hace un recuento de los testimonios militantes. Mediante imágenes festivas de marchas y asambleas en las colonias populares se detallan, en la voz de Marco Rascón y el resto de los dirigentes, los triunfos del CDP en las luchas sindicales o estudiantiles. La película cierra con una reflexión en *off* sobre la importancia de la lucha del CDP en el contexto de la lucha más amplia del proletariado nacional y mundial. Desfilan las imágenes de varios movimientos populares en distintos tiempos y lugares. Como en el caso de las anteriores películas del Taller, la cinta queda abierta en el momento de la lucha, siguiendo la lección fundamental del cine militante, según la cual deberían ser los propios espectadores quienes concluyeran esta obra inacabada.

Chihuahua, un pueblo en lucha representa, como antes anunciamos, una posición mucho más militante que las primeras dos cintas del Taller, no sólo por las condiciones de producción y exhibición antes detalladas, sino por la forma en que la cámara representa y participa del movimiento popular. El crítico Ayala Blanco, mucho más benevolente con esta cinta de lo que había sido con los anteriores trabajos del Taller dice: “a diferencia de *Explotados y explotadores* [...], *Chihuahua* no se satisface con el nivel teórico en exceso, universalmente exterior a quien se le asesta, incurriendo en simplificaciones temerarias; ahora la dimensión política se va manifestando a medida que se desarrolla un análisis socioeconómico muy específico”.¹⁰⁴ Si bien los objetivos generales de las clases desposeídas siguen siendo primordiales en el inicio y el final de la cinta, los objetivos concretos del Comité de Defensa Popular ganan cada vez más espacio a las lecciones abstractas. Las demandas del proletariado dejan su lugar a las demandas del pueblo de Chihuahua, y éstas, a su vez, a las de la Asamblea Popular.

¹⁰⁴ Jorge Ayala Blanco, *op. cit.*, p. 543.



Fotogramas de *Chihuahua, un pueblo en luchas*

Chihuahua no abandona, ni pretende hacerlo, su esencia como película-panfleto. Sin embargo, no es ya un panfleto externo que se alimenta de las imágenes de un obrero ajeno o un campesino al que se utiliza como “ejemplo del ser explotado”. La cinta poco a poco se convierte en la voz de un movimiento y de una posición política que no viene del Taller, sino de quienes están frente a la cámara. Decía Ayala Blanco al respecto que en *Chihuahua* “se ve con nitidez que la vinculación de ese grupo fílmico con los trabajadores va más allá de buenas intenciones”.¹⁰⁵

Las imágenes no provienen, como ocurría en *Explotados* o en *Los albañiles*, de tomas lejanas hacia los grupos de trabajadores. La cámara filma mientras camina dentro de los contingentes de las marchas; su presencia se percibe familiar en los salones de clase donde se realizan las asambleas estudiantiles o en las calles de la colonia Francisco Villa. Aunque se sigue observado la extrañeza en los compañeros al ver una cámara filmándolos, su mirada ya no muestra desconfianza ante la presencia de la camarógrafa Trinidad, sino que sonrían al saberse parte de la película. Resulta inevitable observar que este tipo de tomas, donde se deduce que la cámara marcha junto con los manifestantes, donde se muestra la cercanía y la confianza entre luchadores sociales y camarógrafo, no se percibía de manera tan nítida desde *El grito* (Leobardo López, 1968-1970).

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 544.



Fotogramas de *Chihuahua, un pueblo en lucha*

La cámara por primera vez entra en las casas de las colonias populares y se sienta a la mesa mientras un ama de casa –no un obrero, no un líder sindical, no un estudiante universitario– le da lección sobre lo que debe ser la lucha organizada. Al igual que esta mujer, una y otra vez desfilan en la pantalla trabajadores conscientes y activos en la lucha que narran a los jóvenes sus experiencias de organización. Los trabajadores de Chihuahua –pero también las madres de familia, los campesinos, etcétera– de ningún modo podrían entrar en esquemas teóricos que los encierren en la categoría de *fuerza de trabajo* que *debe* ser instruida en las formas de su liberación. Todo lo contrario, ellos enseñan a quienes usan la cámara sobre las formas efectivas de la organización.



Fotogramas de *Chihuahua, un pueblo en lucha*

El trabajo de las clases desposeídas del pueblo de Chihuahua abandona el lugar antes asignado de elemento fundamental de la cadena de opresión. Las tomas del trabajo duro, de las mujeres cargando tabiques y los obreros construyendo paredes, no son ya las muestras de la explotación, sino el registro del trabajo organizado de la colonia Francisco Villa, cuyos pobladores decidieron, en febrero de 1974, construir un hospital comunitario con sus propias manos.



Fotogramas de *Chihuahua, un pueblo en lucha*

En el momento más álgido de la cinta, se rompe completamente la distancia entre el movimiento popular y quienes lo registran: un grupo de dirigentes sindicales y comunitarios se juntan y hablan de frente a la cámara; explican la procedencia de cada uno de ellos y las razones fundamentales de su lucha. En ese instante la cámara deja de ser una forma de registro testimonial y se convierte en el vehículo de un verdadero manifiesto político. Recordemos que, como dijimos antes, una vez concluida la edición, los mismos

representantes del CDP realizaron varias copias y distribuyeron la película en todos aquellos lugares por donde se extendió el movimiento chihuahuense.



Fotogramas de *Chihuahua, un pueblo en lucha*

Al finalizar la película, vuelve la voz en *off* que convoca a la lucha popular en todo el mundo. Pero, aunque la retórica pudiera parecer la misma que se vio en las cintas anteriores del Taller, esta vez, “al darse el lujo de convocar a la solidaridad con todos los movimientos proletarios y populares del mundo, lo hacen con legitimidad, sin desnaturalizarse, porque en ella lo más general se desprende del acercamiento a lo concreto, a lo inmediato, a un proletariado local, en apariencia marginado de la vida del país, pero irrumpiendo en su interior como una necesidad consciente, una ejemplar vanguardia, de inesperadas capacidades”.¹⁰⁶

Con esta cinta, el Taller de Cine Octubre había pasado por fin de la teoría a la práctica. Como decía el cineasta uruguayo Mario Handler “hay un cine que registra [...], otro cine que comprende y critica más profundamente las cosas, y hasta propone, *y hay otro cine que finalmente actúa*. Vale la pena hacer una película de mera narración, que diga cómo son las cosas, pero después hay que analizar, y más tarde, llegar a molestar, a joder, a subvertir”.¹⁰⁷

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 543.

¹⁰⁷ Mario Handler citado en Carlos Ossa, *op. cit.*, p. 15. Las cursivas son mías.

5. Testimonios campesinos: *San Ignacio Río Muerto*

Mil novecientos setenta y cinco / jueves 23 de octubre
 muere Juan de Dios Terán / muerte que al mundo sacude.
 Lleva siete compañeros / pa' que en su lucha lo ayuden
 a deshacer latifundios / aunque los perro aúllen

Mártires de San Ignacio, corrido popular

Como hemos visto hasta ahora, aunque unificadas por las intenciones que las inspiraban, cada una de las cintas del Taller de Cine Octubre era distinta a las demás. Esto ocurrió en gran medida por las circunstancias en las que cada una de ellas se realizó, pero fundamentalmente porque, a pesar de que el Taller se presentaba hacia afuera como un colectivo homogéneo, en el fondo cada uno de sus integrantes tenía una idea distinta de lo que significaba hacer un cine que ayudara a la lucha popular. Las primeras cintas del Taller transitaron de la teoría a la práctica del cine militante. En ese proceso, la relación con los trabajadores, principales protagonistas de las películas, se fue estrechando poco a poco al mismo tiempo que la presencia de éstos se naturalizaba en la pantalla. El testimonio de los obreros en *Explotados y explotadores* dura apenas un par de minutos y, más que un testimonio, es la presentación en la pantalla de un par de trabajadores incapaces de contestar las preguntas fundamentales de la teoría marxista de producción de la riqueza. Por su parte, en *Los albañiles*, al referirse, si bien de manera superficial, a la lucha de los trabajadores de Tula, se utilizaron los testimonios de los trabajadores de la construcción como el fundamento para

estructurar la cinta e incorporar las imágenes de éstos como ejemplo concreto de la lucha organizada. Finalmente, en *Chihuahua, un pueblo en lucha*, aunque sus realizadores toman una postura mucho más comprometida y los testimonios de los militantes forman parte fundamental de la cinta, éstos aún negocian un lugar en la pantalla con esa voz en *off* explicadora que enmarca las palabras de los entrevistados en la historia universal de la lucha de los oprimidos.

Sin embargo, después de estas cintas las producciones del Taller se transformarán radicalmente y la creciente importancia del testimonio en ellas será parte importante de este cambio.

Hacia 1976 el Taller entró en una segunda etapa de su historia: Trinidad Langarica¹⁰⁸ y Javier Téllez salieron del país para estudiar en Rumania; José Woldenberg siguió su camino dentro de la lucha sindical y no participó más en el Taller. Lo mismo ocurrió, poco a poco, con algunos miembros más del colectivo, cuya participación ciertamente había sido intermitente. Finalmente, como veremos, la incorporación de Jorge Sánchez al Taller sin duda transformó su carácter .

Durante esta segunda etapa se realizaron dos películas: *San Ignacio Río Muerto* (1976-1979) y *Mujer, así es la vida* (1975-1980). Aunque en la planeación y filmación de la segunda de éstas participaron prácticamente todos los integrantes del Taller, en *San Ignacio* solamente participaron José Rodríguez (Rolo), Jaime Tello, Armando Lazo y Jorge Sánchez. Esta cinta serviría a la postre como el trabajo de titulación del Rolo para egresar del CUEC, por lo que fue él quien la concluyó y le dio un carácter distinto al de las cintas anteriores del Taller. El Rolo propuso esta vez una cinta testimonial.

LA MATANZA DE SAN IGNACIO RÍO MUERTO

San Ignacio Río Muerto se encuentra aproximadamente a 20 minutos de Ciudad Obregón, el centro comercial del Valle del Yaqui. Hacia 1970 la mayoría de los habitantes de San Ignacio formaban parte del llamado proletariado rural del norte de México. Durante

¹⁰⁸ Es importante recordar que la convicción y la experiencia (política y fílmica) de Trinidad, reconocida por todos sus compañeros, la convertían en una pieza fundamental del Taller.

prácticamente todo el gobierno de Echeverría, en el Valle del Yaqui se desarrolló un duro conflicto social entre un reducido número de nuevos latifundistas (miembros de la alta clase sonorensis surgida del triunfo revolucionario) y un número cada vez mayor de campesinos sin tierra que trataban de subsistir alquilando su trabajo para las grandes compañías algodoneras de la región.¹⁰⁹ Las tensiones generadas por la coexistencia de una agricultura capitalista que privilegiaba, en los hechos, la concentración de la tierra, con un Estado que practicaba un discurso neopopulista de distribución de la riqueza, llevaron al estado de Sonora a convertirse en una verdadera preocupación para políticos y empresarios regionales.¹¹⁰

El 20 de octubre de 1975 un grupo de campesinos desempleados, en una asamblea general, decidió ocupar unos predios propiedad del latifundista Miguel Dengel (unas 100 hectáreas). Ignorando las repercusiones que acarrearía su decisión, los campesinos de San Ignacio daban continuidad a una práctica llevada a cabo por diversas organizaciones desde hacía varias décadas. La represión siempre era una posibilidad, pero estos grupos campesinos, al parecer, no tenían muchas alternativas: durante la década de los setenta su nivel de vida se había deteriorado drásticamente, pues la mayoría de ellos no contaba con terrenos propios para subsistir y dependían de la contratación de las grandes empresas que, con la desaceleración económica de los años setenta y la mecanización de buena parte del proceso de producción, dejaban amplios predios sin cultivar y, por lo tanto, a miles de trabajadores sin sustento.

Éstas eran las condiciones prevalecientes cuando aproximadamente 400 miembros del Comité de San Ignacio tomaron las tierras de Dengel. Durante la madrugada del 25 de octubre, la policía judicial del estado de Sonora, apoyada por el Ejército mexicano, irrumpió en el predio y abrió fuego contra los campesinos ocupantes. Murieron diez trabajadores (entre ellos su dirigente y desde entonces figura mítica, Juan de Dios Terán); hubo decenas de heridos y unos treinta detenidos. Entre octubre y diciembre de ese año, la efervescencia social le costó el puesto al gobernador del estado. Finalmente los campesinos solicitantes

¹⁰⁹ Sobre las contradicciones de la política agraria del país después de la Revolución de 1910 véase Michel Gutelman, *Capitalismo y reforma agraria en México*, trad. Félix Blanco, México, Era, 1974, 290 p. Sobre el concepto de proletariado agrícola y su crecimiento durante el echeverrismo, p. 161-179.

¹¹⁰ Un detallado análisis de este conflicto se desarrolla en Rubén Jiménez Ricárdez, "Movimiento campesino en Sonora", *Cuadernos Políticos*, núm. 7, México, Era, enero-marzo de 1976, p. 67-78.

ganaron el juicio de retribución de sus tierras. Sin embargo, el triunfo aparente del Comité de San Ignacio quedó obviamente opacado por la memoria de esa matanza que marcó, hasta hoy día, a la comunidad de San Ignacio Río Muerto.

UNA VUELTA HACIA EL TESTIMONIO

En 1976, José Rodríguez López, Jaime Tello y Jorge Sánchez viajaron a San Ignacio para realizar un cinta testimonial sobre los hechos ocurridos en San Ignacio y sobre la lucha campesina que se llevaba a cabo en el Valle del Yaqui. Durante algunas semanas de filmación registraron los testimonios de varios testigos y sobrevivientes de aquel funesto día y elaboraron una de las últimas cintas del taller, a la cual pusieron únicamente el nombre del pueblo: *San Ignacio Río Muerto*.

La película está filmada en cinta de 16mm a color y tiene una duración de 34 minutos. La estructura de la cinta es sencilla y contundente. Presenta una narración en dos tiempos: por un lado, recorre el lugar de la masacre al lado de los campesinos mientras éstos narran lo ocurrido con lujo de detalles; por el otro, presenta una serie de entrevistas que explican cómo se fue gestando el problema del despojo de tierras en el Valle del Yaqui. Así, al final tenemos una película que muestra mediante la yuxtaposición de estas dos partes un testimonio del momento junto con una explicación histórica y social. Sobre su filmación, Rolo recuerda:

en ese momento los movimientos campesinos en el noroeste del país estaban durísimos. Todo Sinaloa estaba como en llamas, estaba muy fuerte la pelea por los ejidos colectivos. Y dije, “vamos a hacer una película sobre Sonora y sobre una situación que se dio ahí en San Ignacio Río Muerto [...]”. Entonces fuimos Jaime Tello, Jorge Sánchez y yo a Sonora. Fue Jaime Tello el que nos contactó, el que tenía contacto con los dirigentes campesinos de allá. Y fuimos y efectivamente nos encontramos con los dirigentes y les propusimos lo que queríamos hacer, y ellos dijeron “¡venga!”. La idea estaba buena [...], era “a ver, platíquenos

cómo fue la matanza, pero platíquenosla en el lugar de los hechos [...]”. Pero nos iban platicando entre los surcos, en el lugar. Y ésa era la idea, seguir ahí un poco la historia de la matanza o el momento [...] álgido del relato, digamos, era la matanza, esto armado con una serie de entrevistas que nos iban a dar a entender qué había pasado para que sucediera esto.

La película está musicalizada con corridos populares surgidos en la región a partir de la masacre. Después de una serie de vaivenes entre las entrevistas a los sobrevivientes y a funcionarios y empresarios que explican el problema agrario de la región, la cinta cierra, obviamente, con la imagen de un campesino asegurando que, de no resolverse este problema, continuarán tomando tierras.

En sentido opuesto a las obras anteriores del Taller, durante toda la cinta nunca aparece una voz en *off* que nos explique la situación histórica, social o económica de la región. Los campesinos se muestran en la pantalla sin una descripción de su condición histórica. El mismo problema agrícola debe ser deducido poco a poco por el espectador con base en la información que dan los participantes. Los cineastas no emiten opinión, no condicionan explícitamente la interpretación del caso, ni siquiera colocan adjetivos al título de la cinta. Lo que se nos presenta es un testimonio *directo* dentro del contexto del cine político, de lo ocurrido en ese lugar.

Como ya vimos al referirnos a cintas como *Los albañiles* y, particularmente, *Chihuahua, un pueblo en lucha*, la importancia de los testimonios en las cintas del Taller fue incrementando poco a poco. Sin embargo, será con *San Ignacio Río Muerto* que los integrantes del Taller se inclinarán por un cine testimonial, alejado de las teorías deterministas que reducen la realidad social y política en la pantalla a una conclusión necesaria dentro de la historia de la lucha de clases. Esto no es casual ni exclusivo en la práctica del Taller. Ya en el capítulo 3 hemos hecho referencia a los planteamientos de Mariano Mestman sobre las implicaciones del cine directo en la configuración del cine testimonial latinoamericano. Sin embargo, en esta nueva etapa del taller vale la pena hacer un par de anotaciones sobre la consolidación de este género testimonial, sobre todo para observar cómo este cambio en los planteamientos del Taller no era un hecho aislado. Pues “no se trató sólo ni principalmente del cine, sino que en algún momento de la segunda mitad

de esta década [de los sesenta], el testimonio irrumpió en América Latina desde lo literario, periodístico, sociológico, etnográfico o político”.¹¹¹

De este modo, la importancia que se otorga al testimonio en esta nueva etapa del Taller, implicó claramente una toma de posición distinta, alejada del discurso teórico y la colonización del otro, discurso del que estaban impregnadas muchas posiciones de izquierda hacia principios de la década. Estamos frente a una nueva apuesta por acercarse a las clases populares para ver *cómo son y qué tienen que decir*, dejando a un lado aquello *que deberían ser*. La mostración del pueblo pasa ahora por la idea de lo múltiple, no de lo homogéneo, se aleja de la abstracción integradora para bajar y ver la condiciones concretas de un movimiento popular que ha sido reprimido, sin importar si dicho movimiento forma parte de la gran lucha del proletariado universal o del proceso de descolonización de América Latina. Esta nueva etapa resultó fundamental en un tiempo en el que una de las principales intenciones del cine militante era la denuncia. En su trabajo sobre la imagen del oprimido en el nuevo cine latinoamericano, Ana Nahmad nos dice que

el aspecto testimonial fue fundamental para la época y para este cine, entendiendo el testimonio en un amplio sentido basado fundamentalmente en la voz de los otros, pero apelando a su multiplicidad histórica y política, así como formal. La ética de las imágenes construidas desde la militancia se basó en el compromiso con la voz de los otros, con la verdad y con el cambio [...]. La búsqueda de una verdad y la necesidad urgente de la denuncia fue inminente, inaplazable e imprescindible en el llamado a la justicia social.¹¹²

Así, en *San Ignacio* nos acercamos a una cinta que presenta un momento de radicalización de la lucha popular, pero también de la represión del Estado. En este contexto, otorgar una voz completa a las clases subalternas representa una toma de posición radical en un momento en que dichos grupos eran directamente silenciados, reprimidos e incluso asesinados por las clases dominantes. Otorgar la palabra y no hablar en su nombre, ésa era la

¹¹¹ Mariano Mestman, “Tlatelolco 1968 y otros gritos subalternos del cine latinoamericano”, en *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, Buenos Aires, Núcleo de Estudios sobre Memoria, Instituto de Desarrollo Económico y Social, núm. 1, marzo de 2014, p. 54.

¹¹² Ana Nahmad, “Imágenes en emergencia...”, p. 172.

nueva apuesta del cine militante en México y en Latinoamérica. Las transformaciones en ese sentido de las producciones del Grupo Ukamau en Bolivia o de Marta Rodríguez en Colombia dan muestra de ello.

Además, cintas como *San Ignacio Río Muerto*, surgidas en el cine militante hacia la segunda mitad de la década de los setenta –como ha destacado también Mestman– son representativas de una coyuntura de radicalización en América Latina inmediatamente anterior a aquella de los años ochenta en que el testimonio comenzó a configurarse como objeto específico de un rico y extenso debate en los estudios subalternos, la crítica literaria y las ciencias sociales. Es decir, no hay novedad en la aparición de los sujetos subalternos, pero sí la hay en las formas y las intencionalidades con las que se presentan, pues en esta nueva etapa, “entre la revolución y la denuncia de violación de derechos sociales, humanos, la irrupción del testimonio venía a aportar un aire renovador y una alternativa para el cine político latinoamericano al introducir otros tipos de discursos o ‘personajes’ en las pantallas, ahora héroes comunes, cotidianos”.¹¹³

En este sentido, vale la pena destacar que, a diferencia de las películas antes analizadas, en *San Ignacio* el Taller de Cine Octubre no echará mano de música externa para explicar lo acontecido, sino que recuperará en incluirá de manera diegética aquellos corridos gestados dentro de la misma comunidad en el fascinante proceso que convirtió a Juan de Dios Terán, el líder del movimiento, en un verdadero mártir, en un Zapata del norte.



Fotogramas de *San Ignacio Río Muerto*

¹¹³ Mariano Mestman, “Las masas en la era del testimonio”, p. 181, 213.

Por otro lado, la emergencia y consolidación del testimonio en el cine latinoamericano de los años setenta respondió a un cambio de visión sobre las posibilidades de acercarse al otro. Un debate que partía de una fuerte crítica hacia la posición del intelectual dentro de la luchas sociales. De aquellas cintas donde el cineasta hablaba en nombre de la comunidad pasamos a otras donde los intelectuales son simples instrumentos de comunicación. La intelectualización del discurso proletario dejará su lugar al discurso proletario sin más. Es ahora la voz de los marginados, de los agredidos, de los explotados la que conduce una cinta que ya no es protagonizada por las voces de los cineastas. En otra parte de su texto Ana Nahmad destaca que

al colocar la palabra en un orden preponderante, en términos políticos, se integró a quienes el discurso letrado, aun de la propia izquierda, había dejado en segundo plano o como fuente de conocimiento para elaborar construcciones discursivas sobre ellos. Emergieron del silencio las voces de los otros, denunciando, testificando y generando contrainformación. El testimonio para el presente y a la vez para el futuro fue imprescindible y acompañó las relaciones inéditas que se estaban dando entre el cine y la realidad, social.¹¹⁴

Aunque en *Chihuahua, un pueblo en lucha* la relación de los miembros del Taller con el movimiento popular fue muy estrecha, en ninguna de sus cintas habíamos visto a aquellos que registran la lucha. Sin embargo, en *San Ignacio*, al mismo tiempo que la voz que todo lo explica desaparece, los cineastas aparecen en la pantalla. Hay una obsesión de los realizadores por mostrarse una y otra vez para evidenciar el dispositivo cinematográfico que *registra* los testimonios. De acuerdo con los mejores ejemplos del cine directo, en *San Ignacio* la cámara nunca se disimula, lucha para hacerse evidente, estimula las respuestas; el entrevistador se muestra una y otra vez como aquel que estimula el ejercicio de la memoria.

¹¹⁴ Ana Nahmad, “Imágenes en emergencia...”, p. 136.



Fotogramas de *San Ignacio, Río Muerto*

La memoria será en la década de los setenta el nuevo espacio en el que se debatirán las películas del nuevo cine latinoamericano. Por eso la importancia del testimonio, por eso la necesidad de denunciar, de dar a los otros, a los silenciados, la posibilidad de hablar; por eso la nueva posición radical ya no consiste, para el cine militante, en hablar, sino en escuchar y en mostrar. Esta cinta del Taller de Cine Octubre nos muestra pues, a un colectivo distinto, abierto a nuevos temas y nuevos discursos.

Durante la década de los setenta el cine militante mexicano, no sólo el Taller de Cine Octubre, se había acercado cada vez más a la vertiente testimonial como un ejercicio de inclusión de las clases subalternas en la práctica filmica. Obras como *Iztacalco, campamento 2 de octubre* (Alejandra Islas, José Luis González Ramírez y Jorge Prior, 1978), *La marcha* (Taller de Cine Documental, 1977), *Es primera vez* (Beatriz Mira, 1981) o *Jornaleros agrícolas* (Eduardo Maldonado, 1977) acompañan en este proceso a las últimas producciones del Taller.

Por supuesto, será en su siguiente y última cinta donde este cambio se verá más claramente.

6. Militancia y feminismo: *Mujer así es la vida*

por todas partes había mujeres,
todas compraban y se movían,
cumplían aisladas con sus deberes,
le recordaban a las hormigas,
sintió de pronto que eran esclavas,
sintió que todas eran amigas.

León Chávez Teixeira, *Se va la vida*

Filmada prácticamente en la clandestinidad a principios de los años cincuenta por un *crew* en el que prácticamente todos sus integrantes formaban parte de las listas negras del macartismo, *La sal de la tierra* (Herbert J. Biberman, 1954) representó un verdadero hito en la historia del cine social y político, no sólo en Estados Unidos, sino en todo el mundo. Inspirado en el neorrealismo italiano, Biberman mezcló actores profesionales con obreros para narrar la historia de una huelga de mineros mexicano-estadounidenses en el territorio de Nuevo México. Sin embargo, hacia la mitad de la película, ésta sufre un cambio radical y, dentro de este levantamiento social y étnico pronto se produce un segundo alzamiento, protagonizado por las mujeres de los mineros, que reclaman su derecho a participar en la huelga. En una narración verdaderamente épica, la película muestra el proceso de empoderamiento de las mujeres dentro de la lucha social, personajes sin los cuales la lucha

obrero está condenada al fracaso. Además, la cinta muestra las dificultades que las mujeres deben enfrentar en sus propios hogares para poder participar en la lucha obrera.



Stills de *La sal de la tierra*

La cinta fue aclamada en México, no sólo por su gran calidad, sino porque su protagonista, Rosaura Revueltas, fue encarcelada y deportada a medio rodaje. La Asociación Nacional de Actores (ANDA), con Jorge Negrete a la cabeza, amenazó con prohibir la participación de trabajadores estadounidenses en la industria nacional si no se permitía el regreso de Revueltas para que concluyera la filmación.

Mientras entrevistaba a Trinidad Langarica sobre la filmación de *Chihuahua, un pueblo en lucha*, me dijo lo siguiente:

Yo vengo de una familia proletaria [...]; mi padrastro era ferrocarrilero, me tocó la huelga de ferrocarrileros. Mi mamá siempre fue una mujer muy valiente y cuando vi *La sal de la tierra*

pensé en mi mamá. Uno tiene cierta tendencia por de dónde viene. Tu ser social condiciona tu conciencia.

Pues bien, en 1975 Trinidad Langarica y Lourdes Gómez, integrantes del Taller de Cine Octubre, decidieron presentar a sus compañeros el proyecto de una nueva película. La cinta – cuarta producción en la lista del Taller, pues en ese momento aún no se filmaba *San Ignacio Río Muerto*)– sería un poco distinta a las anteriores: en este caso, propusieron las compañeras, el tema central sería el papel de la mujer en la sociedad mexicana y en la lucha revolucionaria.

Dicha propuesta, hay que anotarlo, no se formula de manera casual o aislada del contexto nacional e internacional. Es sabido que el periodo comprendido entre 1975 y 1980 fue el de mayor auge del movimiento feminista. En nuestro país, desde 1968 se comenzaron a gestar grupos como Mujeres en Acción Solidaria (MAS) –cuya aparición pública se registra en mayo de 1971–, Movimiento Nacional de Mujeres (MNM) –formalmente constituido en agosto de 1973–, o el Movimiento de Liberación de la Mujer (MLM) –surgido en febrero de 1974 como una escisión del MAS.

Hacia la segunda mitad de la década, y fuertemente influido por la realización en México de la Conferencia del Año Internacional de la Mujer (del 19 de junio al 2 de julio de 1975), el movimiento feminista mexicano presenta un nuevo empuje. En estos años, varios pequeños grupos feministas se plantean por primera vez la posibilidad de constituir movimientos amplios.

Evidentemente dentro de este vasto movimiento había enormes discrepancias. Además de las naturales diferencias de clase, existía por supuesto la confrontación ideológica entre distintos grupos. Por un lado, colectivos como MAS, MNM o FEM planeaban como tema central de la agenda feminista la sexualidad y la educación; por otro, escisiones tempranas de MAS como el MLM o el Colectivo la Revuelta, así como el Colectivo de Mujeres (perteneciente al Partido Revolucionario de los Trabajadores), proponían una lucha de las mujeres dentro del movimiento más amplio de la lucha de las clases trabajadoras y

deseaban sumarse a las luchas obreras realizadas por mujeres como en los casos de las costureras de Rivetex y Medalla de Oro.¹¹⁵

Dentro del cine militante mexicano, no sólo el Taller de Cine Octubre, sino colectivos como Cine Mujer, se darían a la tarea de llevar las propuestas de los distintos grupos feministas a la pantalla y de utilizar al cine como una herramienta de concientización sobre las graves consecuencias del machismo.

Por otro lado, es indudable que la aparición del sujeto femenino en las producciones del Taller no representa un hecho aislado en el contexto del Nuevo Cine Latinoamericano. En casi todas las vertientes regionales del cine latinoamericano hubo mujeres que, de manera individual o como parte de algún colectivo, adoptaron como propio el reto de crear un cine que ayudara a la toma de conciencia de los pueblos oprimidos de la región.

Así, por ejemplo, aunque nunca se presentaron como feministas, figuras hoy reconocidas como Martha Rodríguez en Colombia o Sara Gómez en Cuba, indudablemente dieron un enfoque distinto a los principales planteamientos del Nuevo Cine Latinoamericano, si bien en dos versiones muy distintas de este movimiento. En *Chircales* (1972), al documentar las condiciones de opresión en las que vive una familia de alfareros colombianos, Rodríguez se detiene para hacer énfasis en la particular situación de María, quien, además de cumplir con el duro trabajo de la fabricación de ladrillo, debe soportar una terrible vida marcada por la violencia familiar y discriminación social: mientras observamos las duras condiciones en las que vive la protagonista, su voz nos narra los comentarios que recibe del médico “¿cuántos hijos tiene?, ¿y para qué sigue trayendo limosneros al mundo?”.

Por su parte, al final de su vida Sara Gómez dirigió la cinta *De cierta manera* (1974). En esta película la cineasta cubana analiza la situación de las comunidades marginadas e improproductivas de la sociedad cubana y se detiene a reflexionar sobre las dificultades de una

¹¹⁵ La relación más detallada de el proceso histórico del feminismo mexicano en la segunda mitad del siglo XX puede consultarse en el exhaustivo estudio de Cristina González, *Autonomía y alianza. El movimiento feminista en la ciudad de México, 1976-1986*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Programa de Estudios de Género, 2001. La información tomada aquí proviene de la páginas 80-168. Una versión menos detallada pero centrada en las propuestas de los distintos grupos feministas puede encontrarse en Eli Bartra, “Tres décadas de neofeminismo en México”, en Eli Bartra *et al.*, *Feminismo en México, ayer y hoy*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2002, p. 45-81.

profesora de primaria que debe lidiar con la violencia y el machismo de la Cuba posrevolucionaria.



Fotogramas de *Chircales*



Fotogramas de *De cierta manera*

Los ejemplos de la aparición de la mujer como sujeto protagonista dentro de las vertientes del nuevo cine latinoamericano son muchos y no podemos extendernos con más ejemplos. Autoras como Ruby Rich, Patricia Torres San Martín y Marina Cavalcanti Tedesco ofrecen en sus trabajos amplios panoramas de la participación de las mujeres en el Nuevo Cine Latinoamericano y de las tensiones que se generaron en la compleja relación entre militancia revolucionaria y feminismo en varias partes de la región.¹¹⁶ Nosotros ahora

¹¹⁶ B. Ruby Rich, "Hacia una demanda feminista en el nuevo cine latinoamericano", *Debate Feminista*, vol. 5, año 3, marzo de 1992, p. 296-323; Patricia Torres San Martín, "Mujeres detrás de cámara. Una historia de

sólo nos concentraremos en un caso concreto, *Mujer, así es la vida* (1975-1980) del Taller de Cine Octubre.

Vale la pena recordar que, aunque desde sus primeros años el CUEC había recibido en sus aulas a estudiantes mujeres, incursionar en una escuela de cine, en un oficio tan relacionado con el trabajo mecánico y tan exclusivo de hombres, no era cosa común para un par de jovencitas en 1973.¹¹⁷ Sin embargo, Lourdes y, sobre todo, Trinidad se integraron y se mantuvieron en el Taller.

Gracias a la revista *Octubre* y a las entrevistas que hemos podido realizar hasta ahora, podemos comenzar a explicarnos por qué un colectivo de cine militante decidió realizar una cinta sobre la condición de la mujer. Como mencionamos al inicio de esta tesis, en los números 2 a 4 de *Octubre*, el taller decide incluir un debate organizado por ellos con tres figuras principales del nuevo cine: Miguel Littín, recién llegado a México tras el golpe de Estado en Chile; Carlos Álvarez, que había llegado de Colombia tras pasar quince meses en prisión; y Julio García Espinosa como el representante del cine cubano. De entre todos los participantes en aquel congreso, Julio García Espinosa destacó por la influencia que tuvo sobre el grupo. Sin duda, la presencia del cineasta cubano determinó la postura de las mujeres que integraban el Taller. “Julio García Espinosa –recuerda en entrevista Trinidad Langarica– nos mostró cómo se estaba dando este proceso en Cuba y las dificultades que se daban con los compañeros, que querían seguir siendo los machines”.¹¹⁸

Aun así, lograr que se realizara la película no fue sencillo. Como apunta Gabriela Aceves: “durante los años setenta, el feminismo en México generalmente fue entendido como la importación de un dogma imperialista que priorizaba los temas de la liberación sexual por encima de la opresión de clase o la justicia social”.¹¹⁹ “Lourdes y yo –recuerda Langarica– éramos vistas como lo peor [...] ¡Cómo se nos ocurría querer tratar el tema ese de las mujeres! Ésas cosas eran diletancias, discusiones pequeñoburguesas, si lo que se tenía

conquistas y victorias en el cine latinoamericano”, en *Nueva Sociedad* 218, noviembre-diciembre de 2008, p. 107-121.

¹¹⁷ Sobre las complicaciones de las mujeres cineastas en los años sesenta y setenta véase el corto documental *Pioneras* de Katia Morales, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, 14 min, video DH.

¹¹⁸ Entrevista de Israel Rodríguez con Trinidad Langarica.

¹¹⁹ Gabriela Aceves, “¿Cosas de Mujeres?: Feminist Networks of Collaboration in 1970s Mexico”, *Arteologie*, núm. 5, octubre 2013. Disponible en línea: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article230>.

que dar primero era la revolución”.¹²⁰ Después de varios meses de debate, y tras convencer a Armando Lazo, por aquel entonces, un líder moral del colectivo, el Taller decidió filmar una película sobre la importancia del trabajo doméstico en la cadena explotación de los obreros, pues se concluyó que “el proletariado no podría lograr la victoria completa sin conquistar la plena libertad para la mujer”.¹²¹

LAS MUJERES A LA PANTALLA

Filmada a color, en cinta de 16 mm y con una duración de 90 minutos, la película tuvo que esperar cuatro años para poder ser editada. Finalmente, en 1980, quizá de manera tardía, la cinta vio la luz.

La película consta de siete partes en las que se expone el proceso ideológico que, desde la infancia hasta la maternidad determina la condición de explotación de la mujer. Tras una introducción en la que se muestra la incursión de los miembros del Taller en los barrios pobres de la ciudad en busca de sus entrevistadas (mientras en *off* escuchamos la voz de José López Portillo pidiendo entereza a la mujer de su patria), la película desarrolla sucesivamente la infancia femenina, la juventud condicionada por la idea de la belleza, la aspiración al matrimonio como única posibilidad de realización, el trabajo doméstico (eje principal de la cinta), y la maternidad, que cierra el círculo vital de la mujer. Tras estos capítulos se presenta un epílogo con el título “¿Así es la vida?” en el que se muestra la incursión de la mujer en la lucha revolucionaria como única forma para lograr el fin de su opresión.

La estructura narrativa, aunque distinta a la de cintas anteriores del Taller, se une a todas ellas al plantear la lucha revolucionaria como única vía de liberación, en este caso, no sólo de la clase obrera en general, sino concretamente de la mujer. Sin duda alguna *Mujer así es la vida* fue un intento único en la historia del cine militante en nuestro país, pues aunque encuadraba el proceso de liberación de la mujer en el esquema más amplio de la lucha del

¹²⁰ Entrevista de Israel Rodríguez a Trinidad Langarica.

¹²¹ “Notas sobre el ‘otro cine’”, *Octubre*, núm. 7, julio de 1980, p. 39.

proletariado, no resultó una obra completamente rígida. Se pueden observar en ella las tensiones propias de su manufactura: las posiciones de quienes hacían una película sobre la explotación de la mujer y quienes hacían una película sobre el lugar de la mujer en la cadena de explotación del proletariado. Sin embargo, después de haber realizado tres cintas con cierta rigidez, ahora el taller se daba la oportunidad de intentar un ensayo filmico más libre, que toma elementos de casi todas las variantes del nuevo cine: el testimonio, la ficción, el uso de *stock* tomado de los medios masivos, etcétera.

Obra de su tiempo, la cinta se suma al debate sobre el papel de la mujer enfocándolo desde las formas en que ésta se construye cultural y políticamente. La manera en que la mujer es mitificada, condicionada y oprimida se muestra en la pantalla sin prestar mayor atención a las formas del discurso o la posición desde la que el propio colectivo mira y enuncia. Lo que importa, lo realmente importante para el Taller de Cine Octubre, es hacer visible aquello que no lo es: las relaciones entre una superestructura que reproduce un discurso de sometimiento y una base económica que requiere de la explotación doméstica para mantener la dominación de las clases populares.

Aunque formalmente está dividida en siete capítulos, en realidad la obra se constituye por dos grandes partes: la primera, que abarca los primeros cuatro capítulos, resulta una obra fluida y entretenida sobre el condicionamiento cultural de las mujeres. Ilustradas con concursos de belleza y musicalizada con canciones de Pedro Infante, las entrevistas a mujeres y hombres que defienden la condición de la mujer parecen abrir un nuevo espacio en el discurso del taller, un formato menos rígido, casi receptivo a cualquier tipo de respuesta.





Fotogramas de *Mujer, así es la vida*

Sin embargo, en la segunda parte, que incluye los capítulos referentes al trabajo doméstico, la maternidad y la emancipación, el discurso didáctico y la posición de autoridad representada por esa voz en *off* que lo comprende todo hace su aparición y presenta al verdadero protagonista de la película: el obrero explotado.

Una mujer a cuadro, distinta al resto de las entrevistadas en la primera parte por tener conciencia de clase, nos habla del verdadero culpable de la historia: el patrón, único interesado en mantener el sistema que oprime a las mujeres pues son ellas las encargadas de mantener y reproducir la fuerza de trabajo. El sometimiento de la mujer viene, pues, desde las clases dominantes y se ejerce de manera vertical sobre las amas de casa de las clases desposeídas.

Aunque en la primera parte de la cinta el lugar principal lo ocupan las mujeres entrevistadas, para la segunda mitad la presencia de éstas como sujetos prácticamente desaparecerá para dar lugar al colectivo, a la mujer como parte de la clase explotada y como elemento articulador de su propia explotación y la de los suyos, como la reproductora de la fuerza de trabajo y como la educadora de los explotados.



Fotogramas de *Mujer, así es la vida*

Como un aparente y terrible final, bajo las notas musicales de León Chávez Teixeira cantando “Se va la vida”, la cámara se aleja una y otra vez de las mujeres que aparecen pequeñísimas en sus lavaderos de azotea o a las puertas de su casa mientras despiden al esposo y a los hijos. La película se va a negros y parece que ha terminado, pero vuelve la luz con una toma de la catedral y la voz de una mujer que habla sobre el papel adoctrinador de la Iglesia. Finalmente la cinta termina con el audio de una compañera hablando en un mitin popular en el centro de la ciudad.



Fotogramas de *Mujer, así es la vida*

Mujer así es la vida pretende ser un filme-ensayo. Intenta dejar a un lado la continuidad espacial o temporal para desarrollarse en una narrativa dialéctica del montaje al más puro estilo soviético. La repetición incesante de la dualidad trabajo doméstico/trabajo masculino guía buena parte de la cinta. Según el testimonio del Taller, basándose en los postulados del cine imperfecto de García Espinosa,¹²² al montar la cinta se tuvo “cierta intención experimental, entendida ésta como una lucha contra la forma cinematográfica dominante, que es la de la clase dominante; contra lo específico filmico específicamente burgués”.¹²³ La película, aunque debatiblemente experimental, ciertamente se aleja de las formas del cine comercial al mismo tiempo que supera el esquematismo del cine militante característico de la primera mitad de los años setenta.

Sin embargo, la cinta, realizada entre 1975 y 1980, muestra claramente una nueva visión en los temas y las obras del cine militante. Fenómeno que, claramente, no era exclusivo del proceso mexicano. La intervención de los *otros* (mujeres, indios, negros) dentro de los antes rígidos esquemas del cine militante en toda la región fue una constante en la segunda mitad de la década de los setenta y representó no sólo la inclusión de nuevos temas, sino también la aparición de nuevas formas narrativas dentro del cine revolucionario.¹²⁴

Mujer así es la vida, aunque autónoma y circular, se pensó como la primera mitad de una película más amplia que mostraría la historia de la explotación de la mujer en el hogar, por un lado, y en el mercado laboral por el otro. La segunda parte jamás se filmó. Por distintos motivos los integrantes del Taller tomaron sus propios caminos. Trinidad Langarica, que había ideado, defendido y filmado buena parte de la cinta, en la década de los ochenta era prácticamente la única integrante del Taller. Cuando la entrevisté para escribir este texto me dijo: “esa película fue el culmen, para bien y para mal, de nuestro Taller, fue la más colectiva, en ella participamos todos, pero también fue la última”.

¹²² Julio García Espinosa, “Por un cine imperfecto”, en *Una imagen recorre el mundo*, p. 30-42.

¹²³ *Octubre*, núm. 7, julio de 1980, p. 40.

¹²⁴ Agradezco a Ana Nahmad, que ha investigado ampliamente la irrupción del sujeto indígena en el cine de intervención política, y a Álvaro Vázquez Mantecón, conocedor de las transformaciones del cine militante mexicano durante la década de los setenta, sus valiosos comentarios sobre este tema.

Por otro lado, vale la pena recordar que la relación entre militancia política y militancia feminista en los años setenta se dio en varias partes de la región y no siempre se desarrolló en santa paz. En México, la creación del Colectivo Cine Mujer en 1975 (también en el seno de CUEC) abrió un camino para un tipo de cine que, si bien en sus inicios no compartía los temas y las formas del cine militante, poco a poco se acercaría a él. La discusión sobre el trabajo doméstico y la participación de las mujeres en la lucha social fue indudablemente el terreno en el que estas dos vertientes convivieron.

Después de realizar dos cintas alejadas de la discusión del cine militante (*Cosas de mujeres*, 1978 y *Rompiendo el silencio*, 1979), el colectivo Cine Mujer da un giro radical en sus acciones y en sus obras. Su fundadora decidió dejar el grupo y viajar a Nicaragua para documentar e impulsar la participación de las mujeres en la revolución sandinista.¹²⁵ Bajo la dirección de Beatriz Mira, el colectivo realizó obras como *Vicios en la cocina* (1978), *Es primera vez* (1981), *Vida de ángel* (Ángeles Necochea, 1982) o *Yalaltecas* (Sonia Fritz, 1981-1984) donde se muestra la forma en que una parte del Colectivo decidió inclinar sus intereses hacia un cine de intervención política en el que las mujeres se configuraron como la parte esencial de la lucha social. Sin embargo, también en este caso, como ocurrió con el Taller de Cine Octubre, los debates internos sobre la pertinencia de que Cine Mujer entrara de lleno a la corriente del cine militante terminaron con diez años de trabajo en colectivo.¹²⁶

El cine militante, como la década misma, se había transformado. La inclusión de nuevos temas y nuevas narrativas dentro de los colectivos abriría una última etapa, una etapa de cierre, en la historia del cine militante de México y del Taller de Cine Octubre.

¹²⁵ Producto de ese viaje es la cinta *Nicaragua, semilla de dos soles*, concluida en 1985. Obras como ésta, como *Nicaragua, los que harán la libertad* (Bertha Navarro, 1978) o *Historias prohibidas de Pulgarcito* (Paul Leduc, 1980) muestra un desplazamiento importante del cine militante hacia a las regiones periféricas como Nicaragua o El Salvador. Un tema más que los estudios del cine militante tienen pendiente.

¹²⁶ Coral López de la Cerda, "Cine de mujeres hecho por mujeres. El Colectivo Cine Mujer". Disponible en http://bidi.unam.mx/libroe_2007/0989429/18_c14.pdf

7. El fin del Taller de Cine Octubre

Aunque el Taller de Cine Octubre había transitado por un periodo de apertura con la realización de las dos últimas películas revisadas, pronto fue claro que esto, más que una renovación representaba el final del trabajo colectivo. Para la década de los ochenta, una tercera generación del Taller abandonó el tema de las mujeres y, entre 1980 y 1984, se enfocó en la realización de una película sobre el petróleo que no fue concluida sino hasta 2008, año en que Trinidad Langarica rescató parte de los materiales.

Las condiciones sociales y políticas que habían propiciado la constitución del Taller se habían transformado a lo largo de una década. El proceso histórico que va del movimiento estudiantil de 1968 hasta la reforma política impulsada por Reyes Heróles diez años más tarde cerraba lo que podemos llamar la década violenta del siglo XX mexicano. Durante esa década, no sólo el Taller de Cine Octubre, sino una enorme cantidad de colectivos radicalizaron sus prácticas artísticas para ponerlas al servicio de las luchas populares y de los movimientos sociales que se enfrentaban a un Estado que con una mano ofrecía la reconciliación y con la otra la represión. Sin embargo, los cambios políticos

orquestrados durante la primera parte del sexenio de López Portillo,¹²⁷ contribuyeron inequívocamente a desarticular la radicalidad política de los setenta.

Por otro lado, para finales de la década, la mayoría de los integrantes originales del Taller se encontraba ya en otro lado. El espacio de unión que los cohesionaba (el CUEC) ya no era parte de su vida y, para principios de los ochenta era claro que con el final de la década anterior también habían concluido los trabajos del Taller de Cine Octubre. Jaime Tello recuerda que al salir de la escuela de cine, “pues tenías mil cosas que hacer. Creo que el grupo estuvo bastante cohesionado sólo mientras estuvimos en la escuela”.¹²⁸ Por otro lado, como ocurriría con otros colectivos, varios de los primeros integrantes del Taller abandonaron definitiva o parcialmente el quehacer cinematográfico para enfocarse en las luchas sindicales que habían registrado antes. Otros más combinaron su trabajo filmico con la docencia y la participación política en distintos movimientos. Pero para los años ochenta, el sueño de que el cine sirviera para la emancipación popular era cosa del pasado:

Yo creo que varios llegamos con la idea –recuerda Jaime Tello– de que el cine iba a ayudar al proceso revolucionario e iba a crear conciencia, pero luego nos dimos cuenta de que no era tan sencillo ni tan mecánico, que era complicado, esta cuestión de que el cine depende de dónde lo pases y quién lo reciba, tiene diferentes lecturas [...] y el cine no hace la revolución. Pero bueno, en ese momento éramos más radicales, más totalizadores.¹²⁹

Es claro también que, hacia los años ochenta, hubo un proceso de transformación generacional y que esta transformación implicó un paulatino abandono del cine militante y, también, del género documental. Armando Lazo, uno de los principales entusiastas del Taller, recordaría hacia mediados de los ochenta que

¹²⁷ Aunque Luis Echeverría había impulsado una moderada reforma electoral, el partido comunista, por no mencionar a las agrupaciones populares de la izquierda radical, habían quedado excluidas. La nueva Reforma a la Ley Federal de Organizaciones Políticas y Procedimientos Electorales (LOPPE) significaba una revisión a fondo de los problemas democráticos del país. Además, al promulgarse junto con una ley de amnistía, buena parte de los grupos políticos radicales decidieron incorporarse al sistema electoral.

¹²⁸ Entrevista de Israel Rodríguez a Jaime Tello, ciudad de México, Ciudad de México, 6 de noviembre de 2012.

¹²⁹ *Idem.*

En los últimos años, desvanecido el precario auge postsesentayocho, la situación se ha agravado. Los trabajos documentales son casi inexistentes. Quizá el factor determinante, en lo inmediato, es la austeridad. Las drásticas reducciones del material que se asigna a los estudiantes para la realización de sus ejercicios, prácticamente los imposibilita para emprender un documental. [...] Desde que el cine se transformó en espectáculo y mitología de masas, el documental se convirtió –incluso en sus momentos de auge y pese a sus decisivas aportaciones técnicas, lingüísticas y culturales– en el patito feo del mundo cinematográfico.¹³⁰

Según uno de sus principales críticos, Jorge Ayala Blanco, el cine militante no había servido para desmontar los mecanismos del sistema capitalista, para ayudar en las tácticas de la lucha revolucionaria o para elaborar instrumentos útiles para comprender y transformar a la sociedad. Esto, afirma el crítico, porque el cine militante atribuía al filme demasiadas responsabilidades: “en un solo *shot* debían caber la crítica a la burguesía, la burguesía, la respuesta del proletariado y toda la nueva trova cubana”.¹³¹

Sin embargo, no podemos quedarnos simplemente con la visión de la derrota que permea la década de los setenta. Como todo fenómeno histórico, el Taller de Cine Octubre debe ser visto como consecuencia de su momento y como generador de propuestas transformadoras.

Es claro que uno de los grandes problemas del cine militante mexicano y latinoamericano fue la precariedad de sus mecanismos de distribución y las dificultades que tuvieron sus creadores para realizar una efectiva interacción con los sectores populares. Hacia el final de su existencia, varios colectivos y realizadores se debatían entre la necesidad de vincularse con las clases populares y someterse a las necesidades de las distribuidoras particulares. De hecho, es esta disyuntiva la que, junto con los factores arriba mencionados, termina con el Taller: dos de sus integrantes, José Rodríguez (Rolo) y el recién llegado Jorge

¹³⁰ Armando Lazo, “Un ojo al documental en el CUEC”, en Marcela Fernández Violante (comp.), *La docencia y el fenómeno filmico, 25 años del CUEC*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, p. 95.

¹³¹ Ayala Blanco, *op. cit.*, p. 585.

Sánchez, deciden apostar por la distribución de cine independiente y fundan la exitosa distribuidora ZAFRA, decisión que no fue seguida por el resto de los integrantes del colectivo.

Conclusiones

A lo largo de este texto hemos podido seguir la historia del surgimiento del Taller de Cine Octubre en el ambiente de radicalización política post 68. Con antecedentes en los cineclubes y revistas realizadas por los integrantes de la Cooperativa de Cine Marginal, los integrantes del Taller formaron parte de una generación que se opuso a los planteamientos de sus antecesores, una generación que postuló la caducidad del cine de autor y la actualidad del cine colectivo, una generación que vio en *El grito* la piedra fundacional del cine militante pero que se distanció completamente de quienes realizaron dicha película para iniciar un camino de radicalización política, una generación que, al inaugurarse la década de los setenta, decidió abandonar cualquier pretensión artística o industrial para enfocarse en la realización de un cine al servicio de las luchas de los trabajadores.

Hemos visto también cómo el surgimiento del Taller de Cine Octubre se desarrolló en medio de una verdadera disputa por el tercer cine. Al describir el episodio de Pesaro, pudimos observar un momento sinecdótico en el que se mostraron dos claras posiciones. Por un lado, la de aquellos que, arropados por el cine oficial, defendían una versión del Nuevo Cine Latinoamericano que ignoraba los temas relacionados con las luchas de liberación y se acomodaba al aprovechar la apertura echeverrista; un cine que –hay que decirlo– triunfó en

los anales de la historia como el representante de México en la historia del movimiento continental. Por otro lado, un cine que se opuso a la política echeverrista y decidió formar parte de una verdadera disidencia fílmica que reivindicaba el cine militante frente al populismo del cine industrial, un cine subalterno hasta el extremo, que sacrificó muchas veces autorías o protagonismos en pos del beneficio común.

Al acercarnos a sus primeras cintas (*Explotados y explotadores* y *Los albañiles*), observamos cómo el Taller de Cine Octubre se acercó a la clase trabajadora desde una posición poco permeable, aplicando a los sujetos frente a la cámara todo un andamiaje teórico recién adquirido y mediante el cual se configuraba la idea de un obrero que *debía* ser y donde poco importaba el obrero que *era*. Sin embargo, aunque plagadas de simplificaciones cinematográficas, ya estas primeras obras muestra la influencia –así fuera mínima– del cine directo; los primeros intentos por mostrar al otro y por dejar que los trabajadores participaran de manera activa en las cintas.

Por otro lado, aunque incipiente y esquemática, la mirada y la representación de la clase trabajadora en las primeras obras del Taller de Cine Octubre, indudablemente presentaba una voluntad por irrumpir e interrumpir los discursos pulcros y las representaciones asépticas de la clase trabajadora. Se muestra en las cintas del Taller a esa comunidad de vencidos sin las caricaturizaciones del cine clásico y sin el populismo del echeverrismo. Finalmente, en las primeras películas del Taller asistimos a la transformación de la fuerza de trabajo en fuerza de liberación, asistimos a la representación de lucha obrera vista desde el ojo documental de una cámara que intenta solidarizarse.

Hacia la parte central de nuestro texto, al revisar *Chihuahua, un pueblo en lucha* pudimos observar el proceso en el que el Taller de Cine Octubre se convirtió por única ocasión en un colectivo verdaderamente militante, actuado codo a codo con el movimiento social al cual retrataba. Vimos cómo la tercera producción del taller abandonó poco a poco el discurso abstracto para centrarse en las demandas concretas del Comité de Defensa Popular de Chihuahua y cómo este proceso tuvo fuertes implicaciones en términos cinematográficos. En *Chihuahua* observamos cómo la cámara participa de la lucha, cómo es observada con confianza por los militantes hasta llegar a convertirse en uno más en la lucha popular.

Al acercarnos al breve paso testimonial del Taller de Cine Octubre hemos visto cómo la segunda etapa del Taller se configuró dentro de una autocrítica hacia sus producciones anteriores, en las cuales la voz en *off* permanecía como una autoridad por encima de los sujetos representados. En *San Ignacio Río Muerto*, el Taller de Cine Octubre incursiona en una práctica del tercer cine que, hacia la segunda mitad de los años setenta, se caracterizó por otorgar un lugar a la voz del otro que antes había sido ignorada, incluso por quienes decían apoyarla.

Finalmente, con *Mujer, así es la vida* el Taller de Cine Octubre cierra todo un periodo de creación y de lucha dándose la oportunidad de abordar uno de los temas menos tocados por el cine militante, el tema de la mujer. En profunda consonancia con varios grupos que, en distintas partes de Latinoamérica, luchaban por la aparición de sujetos sociales ignorados por el cine militante, el Taller concluyó su existencia en un momento de transición del cine marginal hacia nuevos temas y nuevas formas en las que, sin embargo, ya no participaría.

Del final del Taller de Cine Octubre se puede decir que, si bien su presencia no ha sido reconocida en los anales del cine latinoamericano, esto se debe en gran medida a que todos ellos siguieron uno de los consejos fundamentales de su maestro Julio García Espinosa, según el cual la premisa fundamental del cine imperfecto, del cine popular, del arte revolucionario, era su desaparición en el todo.

Material consultado

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

ACEVES, Gabriela, “¿Cosas de Mujeres?: Feminist Networks of Collaboration in 1970s Mexico”, *Arteologie*, núm. 5, octubre 2013. Disponible en URL: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article230>

AGUAYO, Sergio, *La charola: una historia de los servicios de inteligencia en México*, México, Grijalbo, 2001.

AVILÉS, Juncia, “Símbolos para la memoria: representación del movimiento estudiantil mexicano de 1968 en su cine, 1968-2013”, tesis de doctorado en historia del arte, México, UNAM, 2015.

AYALA BLANCO, Jorge, *La condición del cine mexicano, 1973-1985*, México, Posada, 1986.

- BARTRA, Eli, "Tres décadas de neofeminismo en México", en Eli Bartra *et al.*, *Feminismo en México, ayer y hoy*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2002.
- COSTA, Paola, *La "apertura" cinematográfica. México, 1970-1976*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1988.
- DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987.
- FAROCKI, Harun, *Desconfiar de las imágenes*, Buenos Aires, Caja Negra, 2013.
- GARCÍA ESPINOSA, Julio, *Una imagen recorre el mundo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.
- GONZÁLEZ, Cristina, *Autonomía y Alianza. El movimiento feminista en la Ciudad de México, 1976-1986*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Programa de Estudios de Género, 2001.
- GUEVARA NIEBLA, Gilberto, *La democracia en la calle. Crónica del movimiento estudiantil mexicano*, 2a. ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México/Siglo XXI, 1988.
- GUTELMAN, Michel, *Capitalismo y reforma agraria en México*, trad. Felix Blanco, México, Era, 1974.
- HÍJAR, Albero, *Hacia un tercer cine. Antología*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972.
- JIMÉNEZ RICÁRDEZ, Rubén, "Movimiento campesino en Sonora", *Cuadernos Políticos*, núm. 7, México, Editorial Era, enero-marzo de 1976.
- LABASTIDA M. DEL CAMPO, Julio, "Tula: una experiencia proletaria", *Cuadernos Políticos*, núm. 10, octubre-diciembre de 1976.

LAZO, Armando, "Diez años de cine mexicano. Un primer acercamiento", en *Revista de la Universidad de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. XXX, núm. 12, agosto de 1976.

LÓPEZ DE LA CERDA, Coral, "Cine de mujeres hecho por mujeres. El Colectivo Cine Mujer", en *Cartografías del feminismo mexicano, 1970-2000*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2007.

MESTMAN, Mariano, "Entre Argel y Buenos Aires: el Comité de Cine del Tercer Mundo (1973/1974)", en Gerardo Yoel (comp.), *Imagen, política y memoria*, Buenos Aires, Libros del Rojas/Universidad de Buenos Aires, 2002.

_____, "Estados generales del Tercer Cine. Los documentos de Montreal, 1974", en *Rehime, Cuadernos de la Red de Historia de los Medios*, núm. 3, año 3.

_____, "La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación", en Susana Sel, *La comunicación mediatizada: hegemonías, alternativas, soberanías*, Buenos Aires, CLACSO, 2009.

_____, "Mundo del trabajo, representación gremial e identidad obrera en *Los traidores* (1973)", publicado originalmente en *Nuevo Mundo Nuevos Mundos*, París, 2008.

_____, "Postales del cine militante argentino en el mundo", publicado originalmente en la revista *Kilómetro 111. Ensayos Sobre Cine*, Buenos Aires, núm. 2, septiembre 2001.

_____, "Testimonios obreros, imágenes de protesta: el directo en la encrucijada del cine militante argentino", en María Luis Ortega y Noemí García, *Cine directo, reflexiones en torno a un concepto*, Madrid, T&B Editores, 2008.

- _____, “Tlatelolco 1968 y otros gritos subalternos del cine latinoamericano”, en *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, Buenos Aires, Núcleo de Estudios sobre Memoria, Instituto de Desarrollo Económico y Social, núm. 1, marzo de 2014.
- MICHEL, Manuel, “Cine y cambio social en América Latina”, en *Una nueva cultura de la imagen. Ensayos sobre cine y televisión*, México, Universidad Nacional autónoma de México/Universidad Autónoma Metropolitana/Juan Pablos Editor, 1994.
- MINO GRACIA, Fernando, “Los Indios que forjaron una patria. Comunidades indígenas y el mito nacional: el caso de María Candelaria”, *Montajes, revista de análisis cinematográfico*, número 1, julio-diciembre de 2012.
- NAHMAD, Ana “El indio imaginario: representaciones indígenas en el cine y la cultura en México de Eisenstein a *Raíces*”, tesis de licenciatura en historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- _____, “Imágenes en emergencia: las representaciones de los oprimidos en los procesos de renovación cinematográfica latinoamericana (años 60, 70 y 80)”, tesis de doctorado en Estudios Latinoamericano, México, UNAM, 2015.
- OROZCO, Víctor, “Las luchas populares en Chihuahua”, *Cuadernos Políticos*, México, Editorial Era, julio-diciembre de 1976.
- OSSA, Carlos, *El ojo mecánico. Cine político y comunidad en América Latina*, Santiago, Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Revista Cine Club*, México, núms. 1-2, 1970.
- Revista Octubre. Publicación del Taller de Cine Octubre*, México, núm. 1 a 7, 1974-1980.

- RICH, B. Ruby, "Hacia una demanda feminista en el nuevo cine latinoamericano", *Debate Feminista*, vol. 5, año 3, marzo de 1992.
- ROCHA, Glauber *La revolución es una estética. Por un cine tropicalista*, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2011.
- RODRÍGUEZ, Israel, "Entre la preocupación existencial y el cine social. La obra de Leobardo López Arretche", tesis de licenciatura en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- _____, "Un cine de autor para México", en *Desafío a la estabilidad, procesos artísticos en México, 1952-1967*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Turner, 2014.
- RUY SÁNCHEZ, Alberto, *Mitología de un cine en crisis*, México, Premia, 1981.
- SHAPIRA, Yoram, "La política exterior de México bajo el régimen de Echeverría: retrospectiva", *Foro Internacional*, México, El Colegio de México, vol. 19, núm. 1 (73), julio-septiembre de 1978.
- TORRES SAN MARTÍN, Patricia, "Mujeres detrás de cámara. Una historia de conquistas y victorias en el cine latinoamericano", en *Nueva Sociedad*, 218, noviembre-diciembre de 2008.
- TUÑÓN, Julia, *Los rostros de un mito: personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones/Instituto Mexicano de Cinematografía, 2000.
- VALLE, Ignacio del, "Hacia un tercer cine: del manifiesto al palimpsesto", *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, año 3, núm. 6.

VALLINA, Carlos y Fernando Peña, *El cine quema: Raymundo Gleyzer*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2000.

VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro, "Cine militante. México", en *Diccionario de cine iberoamericano. España, Portugal y América*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2011.

_____, Álvaro, *El cine súper 8 en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

WOLDENBERG, José, *Memoria de la izquierda*, México, Cal y Arena, 1998.

FILMOGRAFÍA

1. *Actas de Marusia*, Miguel Littín, México, Conacine, 117 min, 1975.
2. *Cananea*, Marcela Fernández Violante, Conacine, 123 min, 1976-1977.
3. *Canoa, memoria de un hecho vergonzoso*, Felipe Cazals, Conacine, 115 min, 1975.
4. *Ceramiqueros de Traslasierra*, Raymundo Gleyzer, producción independiente, 20 min, 1965.
5. *Chihuahua, un pueblo en lucha*, Taller de Cine Octubre, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 116 min, 1975.
6. *Chircales*, Marta Rodríguez y Jorge Silva, producción independiente, 20 min, 1972.
7. *Chuchulucos y arrumacos para burgueses*, Rafael Montero, producción independiente, 16 min, 1974.
8. *Comunicados cinematográficos del Consejo Nacional de Huelga*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 20 min., 1968.
9. *Cosas de mujeres*, Rosa Martha Fernández, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 45 min, 1978.

10. *Crates*, Alfredo Joskowicz, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 85 min, 1970.
11. *El cambio*, Alfredo Joskowicz, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 86 min, 1971.
12. *El camino hacia la muerte del viejo reales*, Gerardo Vallejo, producción independiente, 73 min, 1971.
13. *El grito*, Leobardo López Arretche, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 100 min, 1970.
14. *El principio*, Gonzalo Martíne Ortega, Estudios Churubusco, 135 min, 1972.
15. *Es primera vez*, Beatriz Mira, Colectivo Cine Mujer, 32 min, 1981.
16. *Esa mi Irene*, Marco López Negrete, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 43 min, 1975.
17. *Explotados y explotadores*, Taller de Cine Octubre, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 30 min, 1974.
18. *Historias prohibidas de pulgarcito*, Paul Leduc, Cooperativa Cinematográfica Pulgarcito, Cine Cinco, Frente de Acción Popular Unificada, 132 min, 1980.
19. *La derrota*, Carlos González Morantes, Cine Film, 90 min, 1973.
20. *La hora de los hornos: notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación*, Octavio Getino y Fernando Solanas, Cine Liberación, 260 min, 1968-1973
21. *La pasión según Berenice*, Jaime Humberto Hermosillo, Conacine, 107 min, 1976.
22. *La sal de la tierra*, Herbert J. Biberman, Intl Union of Mine, Mill & Smelter Workers, 94 min, 1954.
23. *La tierra quema*, Raymundo Gleyzer, producción independiente, 12 min, 1964.
24. *Los albañiles*, Taller de Cine Octubre, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 23 min, 1974.
25. *Los traidores*, Raymundo Gleyzer, Cine de la Base, 113 min, 1973.
26. *Mujer, así es la vida*, Armando Lazo, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México/Taller de Cine Octubre, 90 min., 1975-1980.

27. *Nicaragua, los que harán la libertad*, Bertha Navarro, GESU, 45 min, 1978.
28. *Nicaragua, semilla de dos soles*, Rosa Martha Fernández, Instituto Nicaragüense de Cine, 57 min, 1985.
29. *Ocurrido en Hualfín*, Raymundo Gleyzer y Jorge Prelorán, producción independiente, 50 min, 1965.
30. *Pioneras*, Katia Morales, Universidad Nacional Autónoma de México, 14 min, 2013
31. *Quizá siempre si me muera*, Federico Weingartshofer, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 65 min, 1971.
32. *Redes*, Emilio Gómez Muriel, SEPBA México, 60 min, 1934.
33. *Rompiendo el silencio*, Rosa Martha Fernández, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 42 min, 1979.
34. *San Ignacio Río Muerto*, Taller de Cine Octubre, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 38 min 1979.
35. *Tómalo como quieras*, Carlos González Morantes, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 71 min, 1871.
36. *Vicios en la cocina*, Beatriz Mira, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 25 min, 1978.
37. *Vida de ángel*, Ángeles Necochea, Colectivo Cine Mujer, 45 min, 1982.
38. *Yalaltecas*, Sona Fritz, Colectivo Cine Mujer, 27, 1984.

ENTREVISTAS

Israel Rodríguez a Armando Lazo, Ciudad de México, 24 de febrero de 2014.

Israel Rodríguez a Jaime Tello, Ciudad de México, 6 de noviembre de 2012.

Israel Rodríguez a Javier Téllez, Ciudad de México, 26 de febrero de 2014.

Israel Rodríguez a José Luis Mariño, Ciudad de México, 24 de febrero de 2014.

Israel Rodríguez a José Rodríguez (Rolo), Ciudad de México, 24 de febrero de 2014.

Israel Rodríguez a José Woldenberg, Ciudad de México, 7 de febrero de 2014.

Israel Rodríguez a Trinidad Langarica, Ciudad de México, 19 de octubre de 2013.