

EL “TERCER CINE” EN MÉXICO: FACTORES SOCIO-POLÍTICOS Y CINEMATOGRAFICOS PARA SU CONFORMACIÓN (1969-1972)

“THIRD CINEMA” IN MEXICO: SOCIO-POLITICAL AND CINEMATOGRAPHIC FACTORS FOR ITS FORMATION (1969-1972)

IRIS PASCUAL GUTIÉRREZ (UNIR)

Universidad Internacional de La Rioja

iris.pascual@unir.net / irispascual87@gmail.com

Resumen:

Una parte de la izquierda mexicana utilizó el cine para expresar su oposición a las políticas oficiales durante la presidencia de Luis Echeverría (1970-1976). Este trabajo se propone analizar los factores que contribuyeron a la conformación de este cine de oposición, entre 1969 y 1972. Así, abordaremos tres cuestiones principales. En primer lugar, aquellos de orden social, político e ideológico interno, como la represión gubernamental o el declive del movimiento estudiantil en México a partir de 1969. Seguidamente, las fuentes cinematográficas nacionales e internacionales. Entre estas últimas destacó la influencia de Fernando Solanas y Octavio Getino, lo que nos permitirá hablar de “Tercer Cine” mexicano. Por último, el nacimiento de una crítica cinematográfica interesada en esta propuesta.

Palabras clave: “Tercer Cine” - Movimiento estudiantil mexicano - “Apertura democrática” - Cine documental - Crítica cinematográfica

Abstract:

A part of the mexican left used cinema to express it opposition to the official policies during Luis Echeverría’s presidence (1970-1976). This work’s aim is to analyze the factors that contributed to the conformation of this opposition-cinema between 1969 and 1972. We will focus on three main issues. Firstly, those related with the internal political, social and ideological situation, such as governmental repression or the crisis of the mexican student movement since 1969. Then, its national and international cinematographic sources. Among the latter ones, the influence of Fernando Solanas and Octavio Getino will allow us talking about mexican “Third Cinema”. Finally, the birth of a film critic interested in this proposal.

Keywords: “Third Cinema” - Mexican student movement - “Apertura democrática” - Documentary cinema - Film Critic

Recibido: 04/05/2020 -Aceptado: 24/07/2020

EL “TERCER CINE” EN MÉXICO: FACTORES SOCIO-POLÍTICOS Y CINEMATOGRAFÍCOS PARA SU CONFORMACIÓN (1969-1972)

IRIS PASCUAL GUTIÉRREZ (UNIR)

iris.pascual@unir.net / irispascual87@gmail.com

Introducción

La violencia ejercida por las autoridades mexicanas sobre el movimiento estudiantil de 1968 tuvo importantes consecuencias en las actitudes políticas del sector social más involucrado en este episodio reivindicativo: la juventud urbana con educación superior. Una población usualmente situada a la izquierda en lo ideológico y en gran medida –aunque no exclusivamente– encuadrada en las clases medias. Para evitar que su descontento se tradujera en una ruptura de los mecanismos autoritarios vigentes en el país, el gobierno presidido por Luis Echeverría (1970-1976) abandonó hasta cierto punto la línea represiva seguida por sus predecesores y puso en marcha una serie de medidas reformistas dirigidas a conectar con las inquietudes de estos grupos. Algunos puntos clave de este programa, definido por el propio presidente como “Apertura democrática”, fueron la nueva orientación dada a la economía y la diplomacia o una normalización de las relaciones con la Universidad.

El rechazo al reformismo gubernamental en este segmento de la sociedad mexicana fue importante, y se manifestó de múltiples formas. Una de las más características fue la elaboración de películas (normalmente documentales en 8 o 16 milímetros) que, con un tono fuertemente reivindicativo, trataron diversos episodios de oposición política y social a las autoridades. Así, durante la década de 1970 se realizaron decenas de filmes bajo estas coordenadas, sobresaliendo colectivos como la Cooperativa de Cine Marginal (1971-1973), el Grupo Cine Testimonio (1972), el Grupo Contrainformación (1972-1975) o el Taller de Cine Octubre (1974-1980); y directores a título individual como Arturo Garmendia o Sergio García. Este “Tercer Cine” mexicano es un campo de gran interés sobre el que aún es posible profundizar, pese a la publicación de estudios muy completos en fechas relativamente recientes.¹ Sin embargo, con este trabajo no pretendemos ahondar en la temática o rasgos estéticos de estas cintas, la trayectoria de sus realizadores o las problemáticas asociadas a su distribución y exhibición. En cambio, buscamos situarnos en un punto inmediatamente anterior y analizar los (a nuestro juicio) factores más relevantes para su aparición. Es decir: qué llevó a una parte de quienes desde la izquierda rechazaban la “Apertura democrática” a hacer de la gran pantalla una herramienta en su acción política de oposición. El marco cronológico de referencia será el formado por el periodo 1969-1972.

Para ello, abordaremos las siguientes cuestiones. En primer lugar, los planteamientos teórico-ideológicos sobre la evolución histórica de México que con más fuerza permearon en este tipo de cintas, la crisis del movimiento estudiantil a finales de los sesenta y comienzos de los setenta y la proliferación de hechos reivindicativos fuera de los recintos educativos. Estos dos últimos elementos explicarán por qué el “Tercer Cine” mexicano casi siempre trató realidades socioeconómicas ajenas a la Universidad (huelgas obreras, ocupaciones de tierras por agrupaciones campesinas, protestas vecinales, etc.) pese a que sus realizadores eran mayormente

¹ Vázquez Mantecón, Álvaro, *El cine súper 8 en México 1970-1989*, México, UNAM, 2012, págs. 191-265.

estudiantes universitarios y/o profesionales con formación superior. A continuación veremos las principales influencias filmicas de estas películas, tanto en México como a nivel internacional. Por último, analizaremos un fenómeno derivado de los mismos estímulos y que fue fundamental para su desarrollo: el nacimiento de una crítica cinematográfica afín.

Los materiales a utilizar son de dos tipos. Por un lado, bibliografía de referencia sobre las cuestiones tratadas. Por el otro, recursos hemerográficos que nos permitan una aproximación más directa a los debates políticos, sociales y culturales vigentes en México durante el periodo estudiado. En este sentido, hemos trabajado con cuatro publicaciones: *Diorama de la Cultura*, *Revista Mexicana de Cultura*, *El Gallo Ilustrado* y *La Cultura en México*. Se trata de los suplementos culturales de tres diarios y un semanario (*Excelsior*, *El Nacional*, *El Día* y *¡Siempre!* respectivamente) representativos de las diferentes posiciones ideológicas que tenían cabida en el espectro mediático mexicano de la época. Desde un punto de vista metodológico, aun cuando no se analizan cintas concretas, este trabajo se enmarca en la concepción de la gran pantalla como fuente, agente y relato histórico, expuesta por Ferro y Rosenstone entre otros.²

Factores sociales y políticos para la aparición del “Tercer Cine” mexicano, 1969-1972

Tal y como sostienen Michael Chanan o Mariano Mestman,³ las transformaciones experimentadas por el cine latinoamericano durante las décadas de 1960 y 1970 son una realidad amplia y variable determinada en gran medida por las especificidades del desarrollo político, social, cultural, industrial etc. de cada país. En el caso de México, el principal factor de orden sociopolítico para la elaboración de cintas de concientización y movilización de las masas fue el rechazo que una parte de los sectores universitarios de izquierda sentía por la administración encabezada por Luis Echeverría. Desde un punto de vista ideológico, esta hostilidad se sustentaba en una concepción del pasado histórico y de la vida política presente articulada en torno a la teoría leninista del “capital monopólico del Estado” y la noción de dependencia.⁴ Así, autores como Alonso Aguilar, Fernando Carmona o Jorge Carrión entendieron que la Revolución de 1910 respondió a unos intereses netamente burgueses y afirmaron que este episodio no habría supuesto una ruptura respecto al México porfiriano ni en lo económico (con la continuidad de un modelo “capitalista subdesarrollado”) ni en lo social (con el Estado controlado igualmente por una “oligarquía”, aunque de extracción diferente). Por ello negaron que las masas hubieran jugado un papel significativo en la vida política nacional desde la década de 1910 y concluyeron que el pretendido reformismo de los gobiernos postrevolucionarios no alteraba en nada su carácter de dominación burguesa.⁵ Este planteamiento destaca por su radicalidad: no solo contravenía el discurso oficial en torno al pasado,⁶ sino que iba más allá de la denuncia contra las

² Cf. Ferro, Marc, *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995; Rosenstone, Robert A., *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997.

³ Chanan, Michael, “Revisitando el Tercer Cine”, *Toma Uno*, N°3, Córdoba (Argentina), pág. 16; Mestman, Mariano, “Las rupturas del 68 en el cine de América Latina. Contracultura, experimentación y política”, en Mestman, Mariano (coord.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, Buenos Aires, Akal, 2016, págs. 10-19.

⁴ Entendiendo por esta última los planteamientos surgidos en la década de 1940 “con el propósito de explicar las causas del subdesarrollo en América Latina, retomando formulaciones de la teoría del imperialismo y [...] poniendo en duda la posibilidad de superar la dependencia dentro del marco del capitalismo”. Schaposnik, Carmen Rosa, “Aportes para una rediscusión de la ‘teoría de la dependencia’”, *Aportes para la integración Latinoamericana*, Año 9, N°9, La Plata, 2003, págs. 4-5.

⁵ Gómez Tagle, Silvia, “Estado y reforma política en México: interpretaciones alternativas”, *Nueva Antropología. Revista de Ciencias Sociales*, Vol. VII, N° 25, México, 1985, págs. 7-8 y 11-12.

⁶ El cual se articulaba en torno a tres ejes principales. En primer lugar, la continuidad como fenómenos inspirados por un mismo sentimiento liberal, progresista y civilizador, de Independencia, Reforma y Revolución. En segundo lugar, la Revolución entendida como un episodio unitario en el que todas las facciones participantes lo hicieron guiadas por valores semejantes: la democracia, un fuerte nacionalismo y un interés sincero por los sectores populares de la sociedad. Y por último la noción –sostenida por los gobiernos postrevolucionarios– de que el ciclo histórico iniciado en 1910 continuaba abierto, siendo ellos los encargados de culminar su obra en pro de la democracia y la

instituciones en clave liberal expuesta por Daniel Cosío Villegas en obras como *La crisis de México* (1947)⁷ y continuada en los setenta por, entre otros, Gabriel Zaid.⁸ También rebasaba las posturas de marxistas más moderados como Arnaldo Córdova o Carlos Pereyra.⁹

Por lo tanto, para una parte de la intelectualidad y los universitarios de México, todo reformismo gubernamental constituía un intento de las élites económicas por controlar a las clases subordinadas y con ello evitar un estallido revolucionario *real*, es decir, que alterara de manera sustancial la propiedad de los medios de producción. Luis Echeverría no constituiría una excepción a esta regla: quienes compartían estos planteamientos entendían que la “Apertura democrática” era un burdo ejercicio de cooptación de los impulsos progresistas del 68. Estas ideas aparecieron, con mayor o menor elaboración, en prácticamente todas las producciones del “Tercer Cine” mexicano (especialmente en las del Taller de Cine Octubre, como *Explotados y explotadores* o *Chibuhua, un pueblo en lucha*, ambas de 1974). Pero no explican por sí mismas la aparición de colectivos interesados en la gran pantalla como herramienta de movilización revolucionaria. A ello también contribuyeron otros factores de orden político y social, como la crisis que atravesaba el movimiento estudiantil o (en estrecha relación con ella) el incremento de los fenómenos de oposición a las autoridades fuera de los ambientes académicos susceptibles de ser retratados desde un punto de vista cinematográfico.

El abrupto final del movimiento estudiantil de 1968 y la continuidad de la represión durante el periodo 1969-1970¹⁰ limitaron mucho el desarrollo de actividades políticas de oposición en las universidades mexicanas, las cuales habían sido muy abundantes en los años anteriores.¹¹ Es cierto que en estos momentos encontramos algunas iniciativas de organización: en el caso de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) –sin duda el más estudiado– a la desaparición de los Comités de Huelga del 68 le siguió el nacimiento en 1969 de un nuevo tipo de entidad, los Comités de Lucha, los cuales no tardaron en extenderse por la mayor parte de las facultades y formar un Comité Coordinador.¹² Sin embargo, se trató de expresiones cada vez más minoritarias y aisladas. Esta situación se agravó a partir de 1971 como consecuencia de dos causas concatenadas. Por un lado, el acercamiento a la Universidad desarrollada por la administración de Luis Echeverría, consciente de que la reconciliación entre Estado y clases medias sobre la que pivotaba la “Apertura democrática” pasaba en gran medida por una normalización de las

justicia social. Sobre estas cuestiones, Cf. Barrón de Benito, Luis, “José Vasconcelos, Luis Cabrera y la Revolución Mexicana”, *Historia y política: ideas, procesos y movimientos sociales*, N°11, Madrid, 2004, pág. 107-130; Camou, Antonio, “Gobernabilidad y transición democrática en México”, *Perfiles latinoamericanos*, N°9, México, 1996, págs. 133-152; Hale, Charles A., “Los mitos políticos de la nación mexicana: el liberalismo y la revolución”, *Historia Mexicana*, Vol. XLI, N°4, México, 1996, págs. 821-837; Reyes Heróles, Jesús, *La historia y la acción (la revolución y el desarrollo político de México)*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972.

⁷ En opinión de Cosío, los “ideales” presentes en la Constitución de 1857 habrían sido suprimidos durante el Porfiriato; sin embargo, se habrían conservado en estado larvario gracias a la prensa liberal y habrían sido recuperados por Francisco I. Madero, para ser de nuevo anulados a partir de 1940, fecha en la que México habría iniciado un ‘neoporfiriato’. Hale, Charles A., op. cit., págs. 827-828.

⁸ Zaid, Gabriel, *Cómo leer en bicicleta*, Barcelona, Mondadori, 2010, págs. 168 y 173.

⁹ Estos analistas reconocían la continuidad entre Porfiriato y Revolución en cuanto a la construcción de una economía capitalista, así como el uso por parte de los gobiernos posteriores a 1910 de medidas teóricamente progresistas para legitimar su dominación sobre las masas. Pero consideraban que la movilización de amplios sectores sociales durante los años posrevolucionarios habría sido real, y que su apoyo a los gobiernos emanados de la lucha armada habría dado al Estado mexicano una relativa autonomía frente a las élites económicas, tanto autóctonas como foráneas. Gómez Tagle, Silvia, op. cit., págs. 13-15. También resulta interesante, por haber sido escrito en este contexto y por incidir de manera directa sobre la cuestión tratada, Córdova, Arnaldo, “De la ideología de la revolución mexicana. Sobre las diferencias y semejanzas entre porfirismo y revolución”, *La Cultura en México*, México, 21 de enero de 1973, págs. I-VII.

¹⁰ Rivas Ontiveros, José René, *La izquierda estudiantil en la UNAM. Organizaciones, movilizaciones y liderazgos (1958-1972)*, México, UNAM/Miguel Ángel Porrúa, 2007, págs. 624-641.

¹¹ Rivas Ontiveros, José René, op. cit., págs. 352-358, 451-500 y 503-504.

¹² Rivas Ontiveros, José René, op. cit., págs. 662-663.

relaciones con las instituciones de educación superior.¹³ Y por el otro, la persistencia de la violencia gubernamental contra todos aquellos grupos opositores no asimilables al modelo autoritario vigente: el 10 de junio de 1971 la manifestación convocada en el centro de Ciudad de México tras la puesta en libertad de decenas de encarcelados por su participación en el 68 y en solidaridad con las protestas que se estaban produciendo en la Universidad Autónoma de Nuevo León fue duramente reprimida.¹⁴ El saldo de esta jornada, nunca completamente esclarecido, osciló entre los cuatro, seis u ocho fallecidos reconocidos por las autoridades hasta los 50, 80 o hasta 120 señalados por fuentes independientes.¹⁵ Aun cuando buena parte de la opinión pública y de la intelectualidad achacaron este episodio a la acción de sectores conservadores de la élite dirigente contrarios al programa reformista de Echeverría,¹⁶ el “Jueves de Corpus” contribuyó a la radicalización de los ambientes académicos, donde no pocos entendieron que evidenciaba la vacuidad y autoritarismo inherentes a la “Apertura democrática”.¹⁷

El 10 de junio fue la última gran acción de protesta del alumnado universitario durante el sexenio presidencial de Luis Echeverría. Y la reflexión en torno a sus consecuencias exacerbó las rencillas existentes en el seno del Comité Coordinador de Comités de Lucha de la UNAM. Así, mientras para la denominada “Corriente de Junio” –liderada por la Juventud Comunista de México (JCM) y con gran raigambre en el Comité– el “Jueves de Corpus” habría mostrado la fortaleza del movimiento estudiantil mexicano y su carácter revolucionario, para el más moderado “Pregrupo” el 10 de junio no fue en absoluto el preludio de un estallido revolucionario global sino más bien un acto aislado determinado por el sectarismo de la JCM. Un tercer punto de vista, el de quienes abogaban por el establecimiento de un partido político estable que se beneficiase de las promesas de liberalización de la “Apertura democrática”, fue rápidamente desautorizado.¹⁸

El último intento por reactivar el movimiento estudiantil mexicano se produjo en abril de 1972, cuando la UNAM acogió un Foro Nacional Estudiantil con 41 delegaciones venidas de universidades de todo el país (de las cuales, sin embargo, 21 procedían de la propia UNAM). Las corrientes presentes en el mismo coincidieron a la hora de rechazar sin paliativos la “Apertura democrática”, pero no alcanzaron ningún consenso en cuanto a la forma de organización que canalizara esta postura: mientras el “Pregrupo” abogaba por la puesta en marcha de una organización estudiantil de masas, la JCM consideraba que los Comités de Lucha, mucho más reducidos, eran la fórmula apropiada para que el alumnado universitario cumpliera con su rol de vanguardia del proletariado en un sentido leninista.¹⁹

El fracaso del Foro Nacional Estudiantil, el éxito relativo del reformismo gubernamental y la represión acabaron por anular a las universidades como espacios de contestación a las iniciativas oficiales. Esta realidad tomó al menos tres formas. En primer lugar, una gran mayoría del alumnado se mostraba cada vez más desmotivada y alejada de cualquier actividad reivindicativa.²⁰ Además, en paralelo se estaba produciendo el ascenso de pequeños grupos de izquierda extremadamente radicalizados que preconizaban el uso de la violencia física como herramienta prioritaria en la lucha política universitaria: tenemos algunos ejemplos de esta actitud en el Comité de Lucha de la Facultad de Derecho en la UNAM²¹ o en los “Enfermos de Culiacán” en

¹³ En torno a las medidas adoptadas por las autoridades en este sentido puede consultarse Latapí, Pablo, *Análisis de un sexenio de educación en México, 1970-1976*, México, Nueva Imagen, 1980, págs. 155-217.

¹⁴ García Cantú, Gastón, *Universidad y antiuniversidad*, México, Joaquín Mortíz, 1973, págs. 16-20; Rivas Ontiveros, José Rene, op. cit., págs. 672-682.

¹⁵ Sarmiento, Sergio, “Traían efigies del Che”, *La Cultura en México*, México, 30 de junio de 1971, pág. III.

¹⁶ Rivas Ontiveros, José René, op. cit., págs. 696-697.

¹⁷ Carreño, José, “Tres años después”, *La Cultura en México*, México, 30 de junio de 1971, pág. VIII.

¹⁸ Rivas Ontiveros, José René, op. cit., págs. 699-706.

¹⁹ Rivas Ontiveros, José René, op. cit., págs. 709-716.

²⁰ García Cantú, Gastón, op. cit., pág. 42.

²¹ Entre el 31 de julio y el 30 de agosto de 1972 este grupo asaltó el rectorado de la UNAM e intentó forzar al rector para que permitiera que alumnos de las Escuelas Normales pudieran acceder a los estudios impartidos en las

la Universidad Autónoma de Sinaloa.²² Este proceso de radicalización en ocasiones desembocó en la formación de guerrillas.²³ Por último, la tercera gran manifestación de la crisis política de la Universidad mexicana fue la “línea de masas” de inspiración maoísta. Tras el 68 las aulas perdieron peso como espacio de acción, incluso entre quienes aunaban un compromiso de izquierda sólido con la utilización de medios esencialmente pacíficos. En su lugar, muchos jóvenes estudiantes o recién graduados optaron por desplazarse a barrios obreros, zonas rurales o asentamientos marginales de las grandes ciudades, considerando que la movilización de estas fuerzas sociales solamente era posible mediante un conocimiento a fondo de su realidad.²⁴

Este proceso de empobrecimiento político y declive organizativo en las universidades discurrió en paralelo a un incremento de las protestas protagonizadas por importantes sectores del movimiento obrero y a la emergencia de un asociacionismo (tanto rural como urbano) independiente de los mecanismos corporativos propios del autoritarismo mexicano. En cuanto a las primeras, podemos destacar las movilizaciones de los trabajadores electricistas entre 1966 y 1974,²⁵ la eclosión en 1972 de un Sindicato Independiente de Trabajadores de la UNAM que aglutinaba al personal administrativo y de servicios de esta institución²⁶ o la huelga emprendida entre marzo y julio de 1972 por la sección 35 del Sindicato de Trabajadores Petroleros de la República Mexicana, en demanda de mayor libertad para elegir a sus dirigentes. Y por lo que respecta a la segunda, podemos mencionar el nacimiento de “colonias populares” en el extrarradio de Monterrey, Durango, Chihuahua o la propia Ciudad de México, así como las acciones (más o menos violentas) con las que estos grupos trataban de satisfacer sus necesidades de consumo: vivienda, transporte, suministros básicos, etc.²⁷

Las fuentes cinematográficas del “Tercer Cine” en México

Durante los primeros años setenta los universitarios mexicanos de izquierda se interesaron por los fenómenos que acabamos de mencionar, en múltiples formas. Una de ellas fue la elaboración

Facultades de Derecho, aunque no cumplieran con los requisitos para ello. Rivas Ontiveros, José René, op. cit., págs. 723-730. En opinión de Eliecer Morales, este episodio ejemplificaría el clima político en que vivía la Universidad mexicana (y por extensión el conjunto del país), caracterizado por la emotividad y el culto a la acción frente a la reflexión y el debate. Morales Aragón, Eliecer, “La urgente vida política de la universidad”, *La Cultura en México*, México, 30 de agosto de 1972, pág. III.

²² En cuanto al nacimiento, evolución hacia la lucha armada y principios ideológicos de este grupo pueden consultarse las reflexiones publicadas en prensa por González de Alba, Luis, “Ultraizquierdismo a la mexicana: los ‘enfermos’ de Culiacán”, *La Cultura en México*, México, 20 de junio de 1973, págs. VI-VIII y trabajos recientes como Sánchez Parra, Sergio Arturo, “Violencia política en Sinaloa: el caso de los ‘Enfermos’ 1972-1978 (los lugares y medios para la radicalización)”, *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, Vol. 11, Tunja (Colombia), 2008, págs. 205-224.

²³ Entre 1969 y 1974 decenas de jóvenes vinculados al Partido Comunista de México y/o colectivos cristianos, entendiendo que las vías legales para participar en política estaban cerradas, optaron por la lucha armada clandestina para derrocar al gobierno y establecer uno nuevo de base marxista-leninista. Surgieron así una treintena de guerrillas que –a diferencia de las nacidas con anterioridad al 68– actuaron en escenarios mayormente urbanos. En cuanto a los rasgos, evolución y trascendencia política de estas agrupaciones, Bellingeri, Marco, “La imposibilidad del odio: la guerrilla y el movimiento estudiantil en México, 1960-1974”, en Semo, Ilán (coord.), *La transición interrumpida. México, 1968-1988*, México, Universidad Iberoamericana/Nueva Imagen, 1993, págs. 49-73; Carrasco Gutiérrez, Leticia y Velázquez Villa, Hugo, *Breve historia del MAR. La guerrilla imaginaria del Movimiento de Acción Revolucionaria*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2010 o Garmiño Muñoz, Rodolfo, *Guerrilla, represión y prensa en la década de los setenta en México. Invisibilidad y olvido*, México, Instituto Mora, 2011.

²⁴ Zermeño, Sergio, *La sociedad derrotada. El desorden mexicano de fin de siglo*. México, Siglo XXI Editores/Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, 1996, págs. 16-18.

²⁵ Córdova, Arnaldo, *La política de masas y el futuro de la izquierda en México*, México, Ediciones Era, 1979, págs. 73-87.

²⁶ Rivas Ontiveros, José René, op. cit., págs. 731-737.

²⁷ Zermeño, Sergio, *México, una democracia utópica. El movimiento estudiantil del 68*, México, Siglo XXI Editores, 1978, págs. 318-319.

de películas, normalmente documentales,²⁸ que reflejaron estallidos de descontento social con una función agitadora. Si nos atenemos a los factores de naturaleza fílmica que explican este hecho, hay al menos uno relacionado con el contexto específico de México al que debemos prestar atención. Nos referimos al rechazo hacia la política cinematográfica gubernamental que mostraban estos grupos, la cual entendían como un mero apéndice de la “Apertura democrática”.

Bajo la dirección de Rodolfo Echeverría (hermano del presidente) los poderes públicos estimularon en el periodo 1971-1976 una reforma industrial y artística de la gran pantalla nacional. La cual constituyó una pieza fundamental para la administración en su intento por reconducir el descontento que las diversas movilizaciones estudiantiles de los sesenta, y especialmente el 68, habían sacado a la luz.²⁹ A los ojos de quienes estaban interesados en un cine de movilización revolucionaria, un proceso como este –coordinado por el Estado, orientado a los mecanismos de producción industriales y sustentado desde un punto de vista estético en el concepto de “cine de autor”– constituiría una alternativa poco menos enajenante y alejada de la realidad que los productos de gran consumo norteamericanos.

Ahora bien, estos factores netamente locales se enmarcan en una etapa (la segunda mitad de los sesenta y los primeros setenta) de profundos cambios en los ambientes cinematográficos iberoamericanos. El “Nuevo Cine Latinoamericano” bebió de múltiples fuentes: las vanguardias del primer tercio del siglo XX, el Neorrealismo italiano, el *New American Cinema*, etc., a las cuales se añadieron las reflexiones sobre las problemáticas continentales propias de estos años.³⁰ En términos generales (y sin olvidar el peso que las dinámicas internas tuvieron en el cine que se hizo en cada país), podemos afirmar que aspiraba a expresar la *auténtica* realidad del continente frente a la imagen deformada transmitida por Hollywood y las industrias fílmicas locales. Estas serían culpables de vehicular un discurso favorable al mantenimiento de unas relaciones políticas, económicas y sobre todo culturales de dependencia entre las metrópolis norteamericanas y europeas y las nuevas colonias al sur del Río Grande.³¹ Esta reflexión se desarrolló con vigor a través de la ficción durante los años sesenta (*Cinema Novo* brasileño, la trayectoria del boliviano Jorge Sanjinés o las cintas realizadas en Cuba con posterioridad a 1959).³² Estas películas, aunque no estaban orientadas al gran público –el “Nuevo Cine Cubano”, por ejemplo, no fue exhibido en salas comerciales hasta 1974– eran conocidas en México y valoradas por la crítica de forma eminentemente positiva.³³

Sin embargo, esta búsqueda de la realidad se canalizó sobre todo a través del documental. Este había recibido un fuerte impulso desde finales de los cincuenta gracias a una serie de avances técnicos (sonido directo, películas de alta sensibilidad, cámaras ligeras de 16 y 8 milímetros) que facilitaron la filmación en exteriores y abarataron considerablemente los costes de producción. Lo cual, unido al clima contestatario de la época, la influencia de documentalistas europeos con un

²⁸ El cine mexicano de movilización revolucionaria fue casi por completo documental. Sin embargo, contamos también con algunos ejemplos de ficción como *Ardiendo en el sueño* (1971) o la inconclusa *Con la venda en los ojos*, ambas de la Cooperativa de Cine Marginal. Vázquez Mantecón, Álvaro, op. cit., pág. 219.

²⁹ El estudio más completo en torno a la política fílmica del gobierno mexicano durante estos años es el de Costa, Paola, *La apertura cinematográfica. México, 1970-1976*, Puebla, BUAP, 1986. Entre las aportaciones recientes destaca la síntesis de Vega Alfaro, Eduardo, “Del neopopulismo a los prolegómenos del neoliberalismo: la política cinematográfica y el ‘Nuevo Cine Mexicano’ durante el periodo 1971-1982”, en Carmona Álvarez, Cuauhtémoc y Sánchez Sánchez, Carlos (coords.), *El Estado y la imagen en movimiento. Reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano*, México, CONACULTA/IMCINE, 2012, págs. 228-247.

³⁰ Mestman, Mariano, op. cit., págs. 14-15.

³¹ Gil Olivo, Ramón, “Ideología y cine: el nuevo cine latinoamericano, 1954-1973”, *Secuencias: revista de historia del cine*, N° 10, Madrid, 1999, págs. 38-51.

³² Schumann, Peter B., *Historia del cine latinoamericano*, Buenos Aires, Legasa, 1987, págs. 68-69, 92-100 y 163-166.

³³ Algunos ejemplos anteriores a 1971 en Ayala Blanco, Jorge: “La primera carga al machete. La desenejanación de la historia”, *Diorama de la Cultura*, México, 27 de septiembre de 1970, pág. 15; Castro Quintero, Norma, “Panorama del Nuevo Cine Brasileño”, *El Gallo Ilustrado*, México, 8 de septiembre de 1968, pág. 3; Michel, Juan, “Aventuras de Juan Quinquín”, *El Gallo Ilustrado*, México, 28 de enero de 1968, pág. 4.

marcado compromiso político (Joris Ivens, Chris Marker, etc.) o la aparición de circuitos de exhibición alternativos, contribuye a explicar por qué en la mayoría de estos países emergieron propuestas filmicas cada vez más combativas. Este proceso habría cristalizado en eventos como la Primera Muestra de Cine Documental Latinoamericano de Mérida (Venezuela, 1968) o la segunda edición del Festival de Cine Latinoamericano de Viña del Mar (Chile, 1969).³⁴

Fue precisamente en Viña del Mar donde tuvo lugar un hecho fundamental: la exhibición de *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968). Su estructura tripartita sirvió de inspiración para muchos documentales de agitación política realizados en los años siguientes en toda Iberoamérica (en el caso mexicano, probablemente la cinta que mejor supo conjugar esta propuesta con las condiciones nacionales fue la ya citada *Chihuahua, un pueblo en lucha*) y los escritos de sus realizadores, miembros del Grupo Cine Liberación, constituyeron la principal base teórica para los interesados en elaborar este tipo de filmes. Así, en “Hacia un Tercer Cine” (1969)³⁵ Solanas y Getino, fuertemente influenciados por el pensamiento de Frantz Fanon, plantearon la posibilidad de que las obras cinematográficas pudieran servir para construir una nueva imagen de lo latinoamericano y, con ella, combatir la dominación de naturaleza “colonial” que —a su juicio— sufría el continente. Se trata de lo que denominaron “Tercer Cine”, llamado a erigirse en alternativa a unas industrias cinematográficas locales que únicamente buscarían emular a escala local el modelo *made in Hollywood* (“Primer Cine”) y a un cine “de autor” guiado por un limitado afán reformista (“Segundo Cine”) y manifestación, al igual que el anterior, de la dependencia cultural latinoamericana.

El “Tercer Cine”, cuyo eje era el documental, partía de la necesidad de eliminar las imágenes sesgadas que los medios de comunicación de los países “centrales” y sus émulos nacionales habrían generado en las sociedades dependientes para, en su lugar, construir otras nuevas basadas en “la verdad en cualquiera de sus expresiones”.³⁶ Es decir, Solanas y Getino concebían el Tercer Cine como un instrumento de contrainformación. Pero su propuesta iba más allá, puesto que también aspiraría a la movilización revolucionaria de la sociedad. A este respecto es necesario mencionar que los directores de *La hora de los hornos* se consideraban a sí mismos como luchadores políticos, no como artistas: a su entender, el conocimiento de la realidad iberoamericana llevaba aparejada una voluntad activa de transformación. Por ello, para facilitar que su discurso calara en el público, daban gran importancia a la celebración de un debate tras la exhibición del filme (en México este componente fue implementado sobre todo por la Cooperativa de Cine Marginal). Asimismo, de acuerdo con la evolución de la izquierda iberoamericana durante los sesenta, sus planteamientos eran fuertemente nacionalistas. Consideraban que el Tercer Cine carecía de reglas universales, debiendo cada cinta modular su discurso a la realidad específica de cada país. Estas películas, además, debían ser completamente independientes de cualquier institución, por lo que su financiación y distribución debiera correr a cargo del equipo productor. Muchas de estas ideas aparecerán de nuevo, de forma más concisa, en “Prioridad del documental” (1971).³⁷

Algunos puntos mencionados en los párrafos anteriores, como la vocación contrainformativa o la importancia del documental, habían sido alcanzados en México con anterioridad a *La hora de los hornos*. En el contexto del movimiento estudiantil de 1968 encontramos obras de autoría colectiva y explícita intencionalidad política como los *Comunicados del Consejo Nacional de Huelga* (1968),³⁸ *El*

³⁴ Paranaguá, Paulo Antonio (ed.), *Cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra, 2003, págs. 42-47 y 50-54.

³⁵ Getino, Octavio y Solanas, Fernando, “Hacia un Tercer Cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo”, en Hijar, Alberto, *Hacia un Tercer Cine*, México, UNAM, 1972, págs. 40-75.

³⁶ Getino, Octavio y Solanas, Fernando, “Hacia un Tercer Cine...”, op. cit., pág. 58.

³⁷ Getino, Octavio y Solanas, Fernando, “Prioridad del documental”, en Paranaguá, Paulo Antonio, op. cit., págs. 461-463.

³⁸ Durante el movimiento estudiantil de 1968 los alumnos del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM entendieron que la forma más adecuada de tomar partido era empuñar la cámara y filmar los acontecimientos. El primer producto de esta actitud fueron los *Comunicados del Consejo Nacional de Huelga*: cuatro

grito (1968)³⁹ o *Dos de octubre, aquí México* (1968-1970).⁴⁰ Sin embargo, resulta innegable que los trabajos de Solanas y Getino, unidos a las posiciones de otros cineastas iberoamericanos (como el cubano Julio García Espinosa y su teoría del “Cine imperfecto”)⁴¹, el giro hacia la izquierda dado por *Cahiers du Cinéma* en octubre de 1969⁴² o los viajes al país de directores como Raymundo Gleyzer, fueron decisivos para que estas nociones se consolidaran y evolucionaran hacia cintas cuyo objetivo era la agitación revolucionaria.

A ello se le unió el derrotero conservador adoptado en la primera mitad de 1971 por uno de los principales referentes artísticos de la izquierda mexicana desde 1959: la cultura oficial cubana. Pese que desde muy pronto es posible apreciar cómo las voces críticas eran postergadas en la Cuba postrevolucionaria⁴³ (siendo una buena muestra de ello los tempranos episodios de censura cinematográfica),⁴⁴ la década de los sesenta fue extraordinariamente vital. Ahora bien, el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura (abril de 1971) inició una nueva fase que se prolongó hasta finales de los ochenta. A lo largo de este periodo la creatividad y la experimentación dejaron paso a un mayor didactismo y una difusión mayormente acrítica del ideario gubernamental.⁴⁵ Los efectos de este giro en lo fílmico se hicieron sentir en primer lugar en el documental.⁴⁶ Esta nueva orientación probablemente contribuyó a reforzar el papel del cine de no ficción como instrumento para la movilización política en México, ya que era uno de los pocos países del continente donde el arte cubano de producción oficial circulaba con relativa facilidad. La acogida al documental cubano posterior a 1971 fue muy positiva entre la crítica más refractaria a la “Apertura democrática”. Uno de los momentos en que esta simpatía se puso de manifiesto con más fuerza fue octubre de 1974, cuando títulos como *La hora de los cerdos* (Santiago Álvarez, 1973)

cortometrajes documentales, elaborados por Rafael Castanedo y Paul Leduc, cuyo objetivo era dar voz a los manifestantes y contrarrestar la información de sesgo oficialista que predominaba en los medios de comunicación mayoritarios. García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano. 14, 1968-1969*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1994, pág. 184.

³⁹ Tras el final del 68 Manuel González Casanova (director del CUEC) estimó que los fragmentos más representativos de las ocho horas de material rodado por sus alumnos y profesores durante su desarrollo merecían agruparse. El resultado fue el largometraje documental titulado *El grito*, dirigido por Leobardo López Arretche. Pese a su simplicidad argumental (una sucesión cronológica de los hechos más sobresalientes del movimiento estudiantil agrupados en cuatro bloques, cada uno de ellos correspondiente a los meses de julio, agosto, septiembre y octubre de 1968) esta cinta es una de las cumbres del cine mexicano no industrial. Ayala Blanco, Jorge, *La búsqueda del cine mexicano 1968-1972*, México, UNAM, 1974, págs. 338-347; García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano...*, op. cit., págs. 182-183. En cuanto a las reacciones de la crítica cinematográfica ante las primeras exhibiciones, en recintos universitarios, de esta película: Ramón, David, “*El grito*”, *Diorama de la Cultura*, México, 2 de abril de 1972, pág. 6 o Sánchez, Francisco, “Cuatro meses del 68”, *Revista Mexicana de Cultura*, México, 30 de julio de 1972, pág. 7.

⁴⁰ Dirigida por Óscar Menéndez, esta película se divide en dos grandes bloques. El primero abordó el 68 empleando (al igual que *El grito*) materiales de diversa autoría filmados durante su desarrollo. El segundo se rodó de manera clandestina en la cárcel de Lecumberri y se centró en los presos políticos encarcelados a raíz de su participación en el movimiento. Ayala Blanco, Jorge, “Una película de cárcel que habla de libertad”, *La Cultura en México*, México, 16 de diciembre de 1970, pág. XVI.

⁴¹ Según Julio García Espinosa, el cine “técnica y artísticamente logrado” solía ser reaccionario. Por ello, las películas preocupadas en exclusiva por valores estéticos solamente serían posibles cuando fueran las masas las que hicieran arte y no una minoría culta. Sin embargo, cuando se publicó este manifiesto (1969) este estadio no habría sido alcanzado aún por ninguna sociedad iberoamericana (ni tan siquiera Cuba), por lo que sería necesario un “cine imperfecto” en el que la calidad y la técnica fueran valores secundarios subordinados a la intencionalidad política. García Espinosa, Julio, “Por un cine imperfecto”, en AA.VV., *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano, Volumen III. Centroamérica y El Caribe*, México, Secretaría de Educación Pública/Fundación Mexicana de Cineastas/Universidad Autónoma Metropolitana, 1988, págs. 63-77.

⁴² Con la publicación del texto colectivo “Cine/ideología/crítica” *Cahiers* dejó de lado la “política de autor” para convertirse “en una revista marxista de lucha ideológica en el campo cinematográfico”. Ayala Blanco, Jorge, *La búsqueda...*, op. cit., pág. 535.

⁴³ Monsiváis, Carlos, *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona, Anagrama, 2000, págs. 145-146.

⁴⁴ Paraguaú, Paulo Antonio, op. cit., pág. 48.

⁴⁵ Entre sus postulados destacó la restrictiva definición de arte como ‘un arma de la revolución, un instrumento contra la penetración del enemigo’. Paraguaú, Paulo Antonio, op. cit., págs. 49-50.

⁴⁶ Schumann, Peter B., op. cit., págs. 171-172.

o *La nueva escuela* (Jorge Fraga, 1973) se exhibieron en la sala Regis de Ciudad de México en el marco de un ciclo que confrontó destacadas películas cubanas de los sesenta con producciones más recientes.⁴⁷

La crítica cinematográfica como motor para el “Tercer Cine” en México (1969-1972)

Los elementos analizados hasta ahora fueron determinantes para que durante los años setenta (sobre todo en su primera mitad) se realizaran en México decenas de películas que apelaban explícitamente a la movilización revolucionaria. Y también lo fueron para que a partir de 1969 una parte de la crítica viera en el “Tercer Cine” una alternativa ante la crisis que en estos momentos aquejaba a la gran pantalla nacional. Así, Jorge Ayala Blanco, David Ramón o Arturo Garmendia entendieron que cualquier tipo de renovación pasaba por obras elaboradas en la línea de lo expuesto por Solanas y Getino: completamente al margen de los mecanismos institucionales de producción o promoción, guiadas por un afán contestatario y con preferencia por el documental. Este punto de vista chocó con el de otros como Emilio García Riera, José de la Colina, Tomás Pérez Turrent o Francisco Sánchez, para quienes (aun cuando no dudaron en denunciar la acción de las autoridades en cuestiones como el mantenimiento de la censura) la gestión de Rodolfo Echeverría abría espacios de libertad que era necesario aprovechar y daba continuidad a un “Nuevo Cine Mexicano” que, en su opinión, habría eclosionado a mediados de los sesenta inspirado por la “política de autor”.⁴⁸

La postura favorable al “Tercer Cine” está claramente definida en México a comienzos de 1972. Pero se había configurado en los años inmediatamente anteriores, a medida que los factores de índole política, social y cultural que hemos mencionado calaban en los ambientes universitarios de izquierda. Ya en el periodo 1969-1970 Jorge Ayala Blanco o David Ramón denunciaron el —a su juicio— aislamiento del cine mexicano respecto de las grandes corrientes fílmicas internacionales y el alcance limitado de los intentos de renovación abordados por la industria hasta la fecha. Así, en su reseña de las principales películas exhibidas en el festival de Viña del Mar de 1969, el primero se avergonzaba de la inexistencia de un “nuevo cine” en México. Lo cual contrastaría vivamente no solo con *La hora de los hornos* o la trayectoria de Glauber Rocha, sino especialmente con obras militantes realizadas en países con industrias cinematográficas mínimas o inexistentes como Uruguay (por ejemplo *Me gustan los estudiantes*, Mario Handler, 1968).⁴⁹

Más radical si cabe fue la postura sostenida por el segundo a finales de 1970. Afirmó que México se encontraba completamente al margen de la evolución personal de Jean-Luc Godard, del nacimiento del *underground* en Estados Unidos, de los “nuevos cines” brasileño o argentino, de la obra de directores europeos como Ingmar Bergman o Ermanno Olmi, etc. Es decir, aislado de los principales cambios operados en el panorama cinematográfico internacional de los sesenta. La consecuencia de esta desconexión habría sido la eclosión de un “falso nuevo cine mexicano” caracterizado por la nula relevancia artística. Algunos títulos que David Ramón cita como ejemplos de este proceso son *La hora de los niños* (Arturo Ripstein, 1969), *La manzana de la discordia* (Felipe Cazals, 1968), *El quelite* (Jorge Fons, 1969) o *Paraíso* (Luis Alcoriza, 1969).⁵⁰

⁴⁷ Ayala Blanco, Jorge, “Revaluaciones, devaluaciones y presentaciones”, *La Cultura en México*, México, 30 de octubre de 1974, pág. XV.

⁴⁸ García Riera, Emilio, “Sobre el nuevo cine industrial. Una crítica a la crítica”, *Diorama de la Cultura*, México, 23 de abril de 1972, págs. 14-15; Sánchez, Francisco, “El nuevo cine mexicano. Breve recuento”, *Revista Mexicana de Cultura*, México, 8 de octubre de 1972, pág. 7.

⁴⁹ Ayala Blanco, Jorge, “Crónica del festival de Viña del Mar”, *La Cultura en México*, México, 26 de noviembre de 1969, págs. XIV-XV.

⁵⁰ Ramón, David, “México, tierra de nadie en el cine”, *Diorama de la Cultura*, México, 27 de diciembre de 1970, pág. 13.

El año 1971 fue un momento de *impasse* solamente en apariencia. Por un lado, es cierto que el decálogo reformista presentado por Rodolfo Echeverría en enero⁵¹ mereció la consideración incluso de los autores más críticos con el devenir del cine mexicano, a la espera de que se estrenaran los primeros largometrajes filmados bajo sus auspicios.⁵² Sin embargo, es en este momento cuando se puede afirmar que la idea de un cine de movilización revolucionaria se ha asentado en México. Un primer esbozo se habría dado ya en 1970 con la filmación del documental *México, la revolución congelada*, obra del argentino Raymundo Gleyzer.⁵³ Pero la confirmación de esta tendencia se produjo en 1971, con dos acontecimientos: la celebración del Segundo Concurso Nacional de Cine Independiente y la publicación en la revista *Cine Club* del texto anónimo “Hacia una teoría del Tercer Cine en México. Planteamiento general”.

Convocado por el Comité de Difusión Cultural de la Escuela Nacional de Economía, el Segundo Concurso Nacional de Cine Independiente en 8 milímetros se celebró en agosto de 1971, reuniendo 37 películas. Si su primera edición (mayo de 1970)⁵⁴ puso de manifiesto la angustia que una parte de la juventud urbana sentía en el contexto post-68 y su búsqueda de nuevas formas de expresión (tanto política como artística), el concurso de 1971 evidenció que quienes cultivaban el cine en 8 milímetros contemplaban varias posturas en cuanto al compromiso exigible a la creación cinematográfica. Por un lado, se presentaron obras que contenían importantes dosis de innovación formal o que, sin renunciar a la denuncia política, abordaron sobre todo problemáticas de tipo individual como la soledad o el consumismo: *A partir de cero* (Carlos Belaunzarán), *Águilas no cazan moscas* (Alfredo Gurrola), etc. Y, por el otro, cintas –algunas de autoría colectiva– cuyas tramas denunciaban la opresión de las clases populares o la represión gubernamental en presente, haciendo con ello un llamado a la lucha revolucionaria: *Víctor Ibarra Cruz* (Eduardo Carrasco Zanini), *El día del asalto* (Paco Ignacio Taibo II), *Decadencia* (Brigada Venceremos) o *Jueves de Corpus* (El Grupo).⁵⁵ De esta segunda corriente surgió a finales de 1971 la Cooperativa de Cine Marginal.

En cuanto al documento publicado en *Cine Club*, se trata de una aplicación de las ideas expuestas por Solanas y Getino al contexto mexicano. Su autor o autores comienzan afirmando que la

⁵¹ El 21 de enero de 1971 Rodolfo Echeverría hizo público su programa de gestión, formado por 10 puntos: filmación de películas “de interés nacional o extraordinarias”; creación de un Centro de Capacitación Cinematográfica; desarrollo de la Cinoteca Nacional; creación de nuevas “salas de arte” (concepto que, en la época, se refería a las salas no sujetas a productos estrictamente comerciales y en las que, por el bien del “arte”, se podrían exhibir cintas que trasgredieran hasta cierto punto los limitados principios de la censura, sobre todo europeas); recuperación económica de las distribuidoras estatales; apertura de más cines en todo el país; regulación de la exhibición y ayudas efectivas para el desarrollo del séptimo arte; recuperación de los premios Ariel (interrumpidos en 1958 ante el declive de la industria filmica nacional); renovación de la empresa estatal de exhibición Operadora de Teatros; y creación de un Festival Cinematográfico Nacional. Perete, Ricardo, “Mejorar nuestro cine, RE”, *Excelsior*, México, 22 de enero de 1971, pág. 4, sección B.

⁵² Por ejemplo, Ayala Blanco, Jorge, “¿Un nuevo punto de partida? La restructuración del cine nacional”, *Diorama de la Cultura*, México, 31 de enero de 1971, pág. 15.

⁵³ Esta obra, con una estructura y una voluntad agitadora claramente deudoras de *La hora de los hornos*, trató de relacionar la derrota de las fuerzas populares frente a las burguesas durante la Revolución (empleando para ello imágenes de archivo comentadas por una voz en *off*) con una serie de situaciones del presente mexicano: las duras condiciones de vida de los trabajadores agrarios, la corrupción electoral, la sumisión de los obreros industriales al sindicalismo oficial... culminando todo ello en la campaña presidencial de Luis Echeverría, ejemplo máximo de la demagogia oficial. Ayala Blanco, Jorge, “Hacia una autopsia de la revolución”, *Diorama de la Cultura*, México, 18 de junio de 1972, pág. 15.

⁵⁴ En torno al Primer Concurso Nacional de Cine Independiente en 8 milímetros, véase Vázquez Mantecón, Álvaro, op. cit., págs. 39-75. En cuanto a la recepción por parte de la crítica de los veinte cortometrajes participantes en el mismo, Ayala Blanco, Jorge, “Cine *underground* de 8 mm y a la mexicana”, *Diorama de la Cultura*, México, 31 de mayo de 1970, págs. 14-15 o Dante, José, “¿Existe cine subterráneo (“underground”) en México?”, *El Gallo Ilustrado*, México, 21 de junio de 1970, pág. 2.

⁵⁵ Vázquez Mantecón, Álvaro, op. cit., págs. 77-119. Sobre la recepción de este evento por la crítica más alejada de la “Apertura”, Ayala Blanco, Jorge, “Concurso de 8 mm. Triunfos y fracasos”, *Diorama de la Cultura*, México, 5 de septiembre de 1971, pág. 15.

“colonización” que sufriría la sociedad azteca estaba encubierta por la retórica falsamente revolucionaria empleada por unas autoridades al servicio de la burguesía y del imperialismo. Por ello consideraban que la gran pantalla debía contribuir a desmontar los lugares comunes asociados a esa retórica y hacer un llamamiento a la movilización: toda película que no aspirase a la agitación (aunque su discurso fuera radical en extremo) no había sino reforzar el sistema de dominación burgués. Asimismo, este texto entendía al público no como un agregado de distintas individualidades sino como un ente homogéneo definido por su pertenencia a una clase social. Seguidamente, señalaba que el cine debía ser parte de un proceso de “politización” pero no podía suplantarlos: para que cumpliera esta función era crucial la celebración de un debate tras la exhibición de cada filme. Finalmente, este manifiesto consideraba que la labor última del cine había de ser convertir la “falsa conciencia” (entendida como la búsqueda de una armonía entre el individuo y su entorno, a título personal) en “conciencia de clase”.⁵⁶

Con todo, el momento culminante para la configuración de una crítica cercana a los planteamientos del “Tercer Cine” se produjo a mediados de 1972. Entre finales de marzo y el mes de abril se produjo una notable coincidencia en lo que a estrenos cinematográficos se refiere. Por un lado, la exhibición de *Los días del amor* (Alberto Isaac) y *El jardín de tía Isabel* (Felipe Cazals), ambas de 1971. Y, por el otro, el pase en medios universitarios de *El grito*. Es decir, en un breve lapso la crítica recibió tanto los primeros frutos de la renovación de la industria auspiciada por las autoridades como la principal obra de contrainformación realizada hasta la fecha en México. Esta circunstancia (sin olvidar la cercanía del 10 de junio) es un factor a tener en cuenta a la hora de valorar la postura de críticos como Garmendia, Ramón o Ayala Blanco. A partir de este momento no tuvieron ninguna duda en considerar el “Nuevo Cine Mexicano” potenciado por la política cinematográfica gubernamental como un fenómeno artificial sobredimensionado por los poderes públicos para prestigiarse y publicitar a nivel local e internacional la “Apertura democrática”.⁵⁷ Y llegaron a la conclusión de que la libertad creadora dentro de la industria que críticos como Emilio García Riera querían aprovechar no era tal sino una falacia. Probablemente la principal teorización de esta postura fue la realizada en mayo de 1972 por Arturo Garmendia con el artículo titulado “El tercer cine. El deber de la crítica ante la apertura”.⁵⁸

Este texto tenía dos objetivos principales: rebatir los argumentos favorables al “nuevo cine industrial mexicano” y defender la posibilidad (y necesidad) de un “Tercer Cine” en México, entendido como una propuesta adecuada para la gran mayoría de la sociedad. Como punto de partida, Garmendia afirmó que el cine era un medio de comunicación controlado mayormente por las instancias del poder, las cuales solamente estarían dispuestas a tolerar discursos críticos susceptibles de ser mediatizados. Por ello negó que el “nuevo cine industrial mexicano” tuviera verdadera relevancia política: si sus aspiraciones se limitaban a incrementar la libertad de expresión dentro de la industria, se trataría de un impulso estrictamente reformista incapacitado por definición para alterar las bases del sistema.⁵⁹ La única posibilidad de ruptura pasaría por la producción, distribución y exhibición de películas al margen de estas instancias. Lo cual, además, se adecuaría plenamente al contexto político y social iberoamericano. García Riera (entre otros) sostenía que un cine de movilización revolucionaria no tenía razón de ser sin un proceso revolucionario que lo sustentase: en caso contrario, se trataría de un ritual para los ya convencidos.⁶⁰ Garmendia compartía esta máxima pero no el diagnóstico: a su entender, toda

⁵⁶ “Hacia una teoría del Tercer Cine en México. Planteamiento general”, en Híjar, Alberto, op. cit., págs. 138-144.

⁵⁷ Algunos ejemplos de este planteamiento en Ayala Blanco, Jorge, “Diez contra uno”, *La Cultura en México*, México, 29 de marzo de 1972, pág. XVI; Ramón, David, “Cine mexicano de hoy ¿nuevo? ¿independiente?”, *Diorama de la Cultura*, México, 9 de abril de 1972, pág. 14, o Ramón, David, “Nuevo cine o el jardín de tío Rodolfo”, *Diorama de la Cultura*, México, 23 de abril de 1972, pág. 13.

⁵⁸ Garmendia, Arturo, “El tercer cine. El deber de la crítica ante la apertura”, *Diorama de la Cultura*, México, 7 de mayo de 1972, págs. 14-15.

⁵⁹ Garmendia, Arturo, op. cit., pág. 15.

⁶⁰ García Riera, Emilio, “Sobre el nuevo cine industrial...”, op. cit., pág. 15.

Iberoamérica vivía una situación próxima al estallido revolucionario, por lo que un cine de movilización política era necesario.⁶¹

Pero las consideraciones más interesantes en torno a la posibilidad de desarrollo en México de una propuesta semejante a la planteada por Solanas y Getino derivan de las reflexiones de Garmendia en torno al público cinematográfico. En su opinión, México no era una “sociedad burguesa” sino un “país subdesarrollado y dependiente” en el que la burguesía nacional solo ejercía una función de intermediación entre el gran capital internacional y la mano de obra local.⁶² En estas condiciones, un proyecto como el encabezado por Rodolfo Echeverría –a su juicio dirigido sobre todo a las clases medias urbanas con educación superior– no sería representativo para la gran mayoría de la sociedad mexicana, sino únicamente para una parte reducida de la misma. Para la crítica interesada en el “Tercer Cine”, las causas de esta orientación estaban claras. En un artículo publicado el 30 de abril de 1972 el propio Garmendia y David Ramón sostuvieron que la política cinematográfica gubernamental se dirigía a las clases medias por dos motivos: este sector era el que más se había alejado del *establishment* en 1968 y tradicionalmente era el más refractario al cine nacional.⁶³ Por ello, tras valorar fenómenos como la autocensura (a su entender inevitable) que acompañaría la entrada de un director al cine industrial, Garmendia afirmó que los cineastas debían decidir sobre dos cuestiones: a qué público dirigirse y qué función dar a sus obras. En su opinión, cada filme debe ser juzgado dentro del marco en el que voluntariamente se inscribe. Pero dadas las condiciones del país, resultaría más necesario un cine que aporte un conocimiento en torno a la verdadera situación política, económica y social de México, y dirigido a una audiencia que tradicionalmente se habría visto desprovista de esta atención (como a su entender podría hacer el “Tercer Cine”), que un cine “de autor” orientado a un sector social minoritario, para complacerlo o para inquietarlo de forma condicional dentro de ciertos límites.⁶⁴

Conclusiones

El “Tercer Cine” mexicano fue una expresión creativa minoritaria, que plasmó las posiciones políticas de una parte muy localizada de las clases medias universitarias de izquierda: aquella que renegaba abiertamente de la “Apertura democrática”, consideraba que el medio académico ya no era un espacio adecuado para promover un movimiento revolucionario, pero no compartía el recurso a la violencia propuesto por los Comités de Lucha o por las guerrillas.⁶⁵ Es más, lo intentos de sus realizadores o de la crítica afín por acercar este tipo de cine a públicos amplios chocaron desde muy pronto con importantes limitaciones, como puso de manifiesto David Ramón en un artículo sobre el Festival de Cine Independiente de Ciudad del Carmen (julio de 1972), evento en el que se exhibieron varios “Comunicados de Insurgencia Obrera” rodados por la Cooperativa de Cine Marginal.⁶⁶ Asimismo, es cierto estas películas carecieron de la calidad

⁶¹ Garmendia, Arturo, op. cit., pág. 15.

⁶² Garmendia, Arturo, op. cit., pág. 15.

⁶³ Garmendia, Arturo y Ramón, David, “Diálogo en respuesta a García Riera”, *Diorama de la Cultura*, México, 30 de abril de 1972, pág. 15.

⁶⁴ Garmendia, Arturo, op. cit., pág. 15.

⁶⁵ Esta postura se puede apreciar sobre todo en la Cooperativa de Cine Marginal. Para sus integrantes, filmar las movilizaciones del Sindicato de Trabajadores Electricistas de la República Mexicana era una muestra de apoyo al ‘largo camino de la movilización popular’ frente a la ‘lógica de la desesperación’ que, a su juicio, guiaba la acción guerrillera. Vázquez Mantecón, Álvaro, op. cit., págs. 199-200.

⁶⁶ “Se exhibe “Viento del Istmo” o “Matías Romero”; un corto de la cooperativa sobre [el líder sindical Demetrio] Vallejo. Después de la proyección los muchachos explican al público de qué se trata, pero yo me pregunto si entenderán este lenguaje, este lenguaje que usamos un pequeño, reducido grupo (y que no es nada en comparación con la población del país y de la realidad muy diversa que se da fuera del Distrito Federal) un cierto grupo cuasi marginal del DF que es en el que todos nosotros en el que [sic] nos movemos siempre en que más o menos nos entendemos. Aquí ante esta verdadera realidad me encuentro terriblemente pequeño burgués, esquemático, limitado. Creo que funciono y funcionamos mal y que que [sic] de verdad se entienda que todos tenemos graves problemas

estética y de la profundidad ideológica del documental militante cubano o argentino. Pese a ello, el “Tercer Cine” es uno de los fenómenos políticos y culturales más importantes de los setenta en México. Lo cual es algo que podemos apreciar no solo a través del estudio de sus producciones sino también (y muy especialmente) tras la revisión de los factores, tanto internos como internacionales, que intervinieron en su conformación.

Como hemos mencionado, las cintas del Grupo Contrainformación o del Taller de Cine Octubre difícilmente podrían entenderse sin las influencias procedentes de otros países iberoamericanos. Especialmente la de Fernando Solanas y Octavio Getino: el interés de la crítica especializada por la terminología que acuñaron o la publicación de “Hacia una teoría del Tercer Cine en México. Planteamiento general” nos parece que ilustran bien la buena acogida que estos planteamientos tuvieron en ciertos ámbitos culturales y académicos del país. En todo caso, lo más destacable de estas influencias –incluyendo otras también reseñables, como la procedente del cine cubano posterior a 1971– no es su existencia, innegable. Sino la manera en que dieron continuidad y profundizaron una etapa en la que el cine mexicano estaba participando con una intensidad creciente de los cambios que se estaban produciendo en el panorama cinematográfico internacional. Esta etapa se habría iniciado a comienzos de los sesenta y tendría como hitos principales el “cine de autor” (pese a las afirmaciones un tanto reduccionistas de críticos como David Ramón, para quien la mayor parte del “cine de autor” hecho en México evidenciaba, por el contrario, el aislamiento cultural del país) y el manejo por parte de los ambientes universitarios de izquierda de conceptos propios del “Nuevo Cine Latinoamericano” en el marco del movimiento estudiantil de 1968.

Ahora bien, el “Tercer Cine” mexicano es ante todo producto del contexto interno. De la existencia de un marco ideológico propicio, de una crisis política en las universidades que hizo a muchos estudiantes mirar hacia realidades obreras o rurales a las que hasta entonces apenas habían prestado atención y, muy especialmente, del rechazo hacia el programa reformista propuesto por el presidente Echeverría. Para no pocas personas que aún tenían reciente la huella del 68, el “Jueves de Corpus” evidenció que las autoridades no estaban dispuestas ni a una reforma sustancial del sistema político ni a renunciar a la represión. Pero además, estas cintas también ponen de manifiesto que la izquierda “marginal” mexicana participó activamente de un fenómeno fundamental para entender el México posterior a 1968: desde esta fecha y hasta finales de los setenta el hecho cinematográfico se convirtió en una pieza central del debate político y social nacional. La evolución de los suplementos culturales analizados en este trabajo es una buena muestra de ello. Durante estos años la gran pantalla se convirtió en uno de los principales vehículos de difusión de discursos políticos en el país, hasta el punto que prácticamente todas las posiciones ideológicas presentes en la sociedad mexicana tuvieron su correlato fílmico.

para una real comunicación con la gente”. Ramón, David, “Sucedió en Campeche. Crónica del festival de cine «independiente»”, *Diorama de la Cultura*, México, 6 de agosto de 1972, pág. 13.

Iris Pascual Gutiérrez

Es doctor en Historia por la Universidad de Valladolid (España), grado que alcanzó en 2017. A lo largo de su trayectoria académica ha trabajado en las siguientes líneas de investigación: Historia de México en el siglo XX, Relaciones Cine-Historia y Aplicaciones del Cine como herramienta didáctica para la docencia en Historia. Actualmente forma parte del equipo del vicerrectorado de Investigación de la Universidad Internacional de La Rioja en su sede de Madrid.