

Independencia, marginalidad y militancia. Notas para una historia del cine de intervención política en el México de los setenta

Independence, marginality and militancy.
Notes for a history of the cinema of political intervention in Mexico in the seventies

Israel Rodríguez¹
Universidad Nacional Autónoma

RECIBIDO: 21 DE ENERO DE 2023 • ACEPTADO: 15 DE JUNIO DE 2023
RECEIVED: JANUARY 21, 2023 • APPROVED: JUNE 15, 2023

RESUMEN

El artículo presenta, mediante el seguimiento de dos de los principales colectivos fílmicos de intervención política en el México de los años setenta, una propuesta de lectura sobre el surgimiento del cine militante mexicano, sobre sus prácticas y sobre las limitaciones a las que se enfrentaron para llevar adelante los postulados del Tercer Cine al que decían adscribirse. El texto realiza una genealogía crítica del desarrollo del cine político en México desde las transformaciones del cine independiente a finales de los sesenta, su mutación en cine marginal tras el movimiento estudiantil de 1968, su consolidación como cine militante a mediados de los años setenta y la desarticulación de los colectivos que lo integraban hacia 1980.

PALABRAS CLAVE: Cine militante, cine marginal, México 1968, lucha sindical

ABSTRACT

This article presents, by following two of the main film collectives of political intervention in Mexico in the seventies, a reading proposal on the emergence of Mexican militant cinema, on its practices and on the limitations they faced in order to carry out the postulates of the Third Cinema to which they claimed to adhere. The text makes a critical genealogy of the development of political cinema in Mexico from the transformations of independent cinema in the late sixties, its mutation into marginal cinema after the student movement of 1968, its consolidation as militant cinema in the mid-seventies and the disarticulation of the collectives that were part of it around 1980.

KEYWORDS: Militant cinema, marginal cinema, Mexico 1968, labor union struggle

¹ Mexicano. Doctor en Historia por El Colegio de México, Profesor Asociado, Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, Universidad Nacional Autónoma de México: israelrr@unam.mx

Introducción

Desde el punto de vista teórico, y coincidiendo con la idea de que las fronteras entre historia diplomática, historia internacional, historia mundial/global e historia transnacional son relativamente tenues (Williams, 2012), este trabajo se inscribe en una línea de investigación que procura articular tres enfoques específicos cuyas fronteras también son tenues: historia del tiempo presente (HTP), relaciones internacionales (RRII) e historia de las relaciones internacionales (HRRII). Se busca problematizar (Hollis y Smith, 1990) desde un punto de vista histórico (Braudel, 1968) las claves de la interacción entre estos tres países para el período 1973-1989, bajo una perspectiva integradora (Huguet, 2001), pero centrada en HRRII. En esta opción conecta tanto un enfoque del tipo top down, que nos provee las RRII y la HRRII, con un enfoque de tipo bottom up, que se desarrolla desde los métodos de Historia que ofrece la HTP, contenida en archivos, fuentes orales y en la historiografía.

En el México de los años setenta, en los espacios en los que confluían colectividad estudiantil y producción fílmica, se multiplicaron las experiencias en las que la creación cinematográfica independiente realizada al margen de la industria se convirtió en una importante práctica política en los márgenes de la sociedad mexicana. Surgido en los espacios universitarios donde la práctica fílmica y la conciencia política se mezclaban, este cine realizado por jóvenes urbanos de clase media nació con la consigna de traspasar sus propios límites espaciales y sociales y volcarse hacia las comunidades marginadas del país. Tributarios de los planteamientos políticos de la nueva izquierda tercermundista y de los movimientos cinematográficos desarrollados durante la década anterior en Latinoamérica, seguros de que por medio del cine podían ayudar en el proceso de liberación de los grupos desposeídos y perseverantes en su convicción de que era posible ejercer su actividad fuera de cualquier patrocinio oficial, los cineastas marginales produjeron docenas de obras, hicieron cientos de proyecciones y acompañaron con sus cámaras cuantiosos movimientos populares.

Esta proliferación de prácticas fílmicas marginales y, en muchas ocasiones, opositoras al régimen, está indudablemente relacionada con la efervescencia política de los espacios universitarios ocurrida tras la represión del movimiento estudiantil. En los años inmediatamente posteriores a la crisis política de 1968, las imágenes de películas como *El grito* (Leobardo López, 1971) y *2 de octubre/Aquí México* (Óscar Menéndez, 1970) comenzaron a circular de manera discreta, marginal y semiclandestina para denunciar la brutalidad y el autoritarismo del régimen priista e hicieron las veces de una grieta en la monolítica visualidad del régimen. Filmadas en formatos caseros o semiprofesionales, estas imágenes inauguraron una práctica cinematográfica que durante los siguientes años no sólo se haría al margen del patrocinio oficial, sino que se produciría específicamente para intentar concientizar a la sociedad mexicana sobre la falsa democracia del régimen.

Sin embargo, por haber actuado en un espacio liminar entre la práctica fílmica y la práctica política, la mayoría de estas y estos cineastas hoy han quedado prácticamente en el olvido y sus nombres no figuran ni en las historias del cine ni en las historias de la izquierda en México o Latinoamérica. Hoy en día es imprescindible acercarse a este fenómeno e integrarlo como

parte constitutiva de la historia política del cine latinoamericano de los años setenta. Por ello, este artículo presenta un acercamiento a la historia de dos de los principales colectivos cinematográficos que desarrollaron sus actividades en el México de los años setenta: La Cooperativa de Cine Marginal y el Taller de Cine Octubre. Lo que pretendo mostrar con el seguimiento de estos grupos es que, por un lado, el surgimiento del cine militante en México fue el resultado de un desplazamiento hacia los espacios marginales tanto de las comunidades políticas como de las prácticas cinematográficas. En segundo lugar, propongo que la imposibilidad de los jóvenes cineastas para vincularse de manera efectiva y permanente con los movimientos políticos a los que decían apoyar limitó drásticamente la práctica del cine militante mexicano.

La emergencia de lo marginal

Hasta finales de los años cincuenta del siglo XX, el verbo marginar y el adjetivo marginal tenían un sentido básicamente bibliográfico y se referían a la acción de anotar en los márgenes de un texto. Si acaso se registraba el uso de estos términos para señalar genéricamente la orilla de alguna cosa, como un río o una propiedad. Sin embargo, como resultado de las transformaciones económicas, demográficas y conceptuales de la segunda posguerra, a partir de los años sesenta la marginalidad y los marginados comenzaron a ocupar un lugar cada vez más protagónico tanto en los análisis de los científicos sociales como en los discursos de la nueva izquierda.

En Latinoamérica, como se ha estudiado ampliamente (Germani 1972; Bennholdt-Thomsen y Garrido 1981; Delfino 2012), en los años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial, la utilización de la metáfora marginal conservó las características espaciales del término original para aludir, en esencia, a las cada vez más amplias comunidades establecidas en los bordes de las grandes ciudades. Sin embargo, las condiciones de vida de estos grupos, menos sometidos al control estatal, pero también más pobres y con menor acceso a los beneficios del Estado y la vida urbana, hicieron que la situación de marginalidad —entendida antes como periférica en relación con un centro urbano— pronto se asimilara con la de pobreza. Gracias a ello, desde los años sesenta el término “marginal” cambió su sentido topográfico original y comenzó a orientarse a una situación de atraso en el proceso de desarrollo (Delfino 2012, p. 19). Como anotó en su momento Gino Germani (1972, p. 9), desde entonces la expresión “marginal” comenzó a designar a los grupos, regiones o países que, debido a sus características sociales, económicas o incluso étnicas, se encontraban en un estado menos avanzado que los grupos sociales más acomodados o que los países del llamado primer mundo.

Sin embargo, como es sabido, este sentido de lo marginal, entendido como aquello que se encuentra en un estado inferior de desarrollo, fue fuertemente debatido por quienes durante los años sesenta y setenta argumentaron que para entender la posición de marginalidad de las sociedades —sobre todo las que vivían en el tercer mundo— se debía conservar, incluso subrayar, su noción espacial. De acuerdo con esta lectura, resultaba falaz la visión de sociedades o individuos que se encontraban al margen del desarrollo debido a sus características histórico-culturales. Por el contrario, según esta interpretación, la existencia de las comunidades marginadas en las periferias de los polos de desarrollo obedecía a una situación de de-

pendencia en la que los centros políticos y económicos, tanto nacionales como internacionales, generaban inevitablemente regiones de pobreza de las cuales obtenían los recursos necesarios para su propio desarrollo. Desde esta postura, ligada indudablemente a un impulso tercermundista cada vez más generalizado, en el interior de los países se reproducía la situación de dominación imperialista y neocolonial predominante en el sistema internacional. En textos clásicos como los de Nun (1969), Hobsbawm (1969) y Sotelo (1975), la lectura marxista sostuvo permanentemente que la condición de marginalidad en la que se encontraban amplios sectores de las sociedades europeas y, sobre todo, latinoamericanas (entendida esta marginación como la falta de participación en los bienes, actitudes actividades y beneficios de la sociedad industrial capitalista) se encontraba en una relación de dependencia estructural con los modernos polos industriales. En este sentido, según Sotelo (1975, p. 131):

El concepto de marginalidad implica, si se quiere tener una significación específica que no se confunda con la pobreza y el desempleo, una dependencia de centros hegemónicos, fuera del sistema, que lo congelan en un marco reducido de posibilidades. La dependencia explicaría en último término la especificidad del capitalismo latinoamericano, incapaz de saltar por encima de sus propias contradicciones, para propiciar un desarrollo continuo y autónomo. Esa especificidad es lo que quiere expresar el concepto, por otro lado no muy feliz, de marginalidad.

Por esta razón, desde la década de los sesenta el término “marginal” comenzó a utilizarse en Latinoamérica para designar no a los grupos o países “atrasados”, sino a los que padecían de manera dependiente desde la periferia las consecuencias del proceso de industrialización y concentración de riqueza que caracterizaba a la llamada edad dorada del capitalismo (Hobsbawm 1997, p. 260-289). Al mismo tiempo, la certeza de la existencia de una situación de dependencia y opresión entre los países centrales —o elites nacionales— y las naciones periféricas —o sectores marginales— colocó “el eje del problema no en el desarrollo técnico, sino en una cuestión política que demandaba la ruptura con el imperialismo y con las burguesías nacionales. A partir de ese momento, el debate comenzó a girar en torno a la búsqueda del sujeto de la revolución y el potencial de los marginales como impulsores de ese cambio” (Delfino 2012, p. 23). La popularización de esta idea, sin duda el núcleo central de la versión más radical del tercermundismo y del impacto internacional de la nueva izquierda, configuró lo marginal o periférico como el espacio revolucionario por excelencia. Tanto en los países del Tercer Mundo como entre las juventudes clasemedieras de las metrópolis del primer mundo, asumir una posición marginal significó desde entonces colocarse en una postura esencialmente revolucionaria (Kalter 2013, p. 24-31; Rist 2008, p. 140; Dirlik, 2013, p. xii.).

Fue en ese momento cuando dos formas de marginalismo se encontraron, mejor dicho, cuando una fue en busca de la otra: los grupos intelectuales —en su mayoría jóvenes— de clase media que durante la década de los sesenta se habían marginado de las vías institucionales de participación política salieron en la búsqueda de los otros márgenes, aquellos no voluntarios, sino padecidos, donde habitaban las comunidades más pobres: el *sertão* brasileño, las comunidades indígenas de México o Perú, los *ghettos* negros de Estados Unidos o las chabolas de los trabajadores inmigrantes de Europa. El motor de estos jóvenes era el convencimiento de que, aunque

estructuralmente distinta, la marginación que padecían unos y otros tenía el mismo origen: el sistema de dominación político y económico capitalista reflejado en el orden económico internacional y reproducido por las elites locales (Schmitt, 1998, p. 402). En todos lados las poblaciones más alejadas o las comunidades más pobres de las ciudades comenzaron a ver el arribo de los jóvenes universitarios obsesionados por entender cómo se vivía en los márgenes del desarrollo y por hacerles entender a aquellas comunidades que ellas eran el nuevo germen de la revolución.

En México, individuos y colectivos se desplazaron hacia los márgenes del control estatal tras los acontecimientos del 2 de octubre y eso los condujo al encuentro con ese otro marginalismo padecido por las comunidades más pobres del país. Después de despertar del sueño clasemediero de los años sesenta, jóvenes intelectuales y creadores definieron cada vez más su intención de mantenerse alejados del Estado y sus amplios brazos presupuestales, y de acercarse a aquellos que, desde los márgenes urbanos, económicos o políticos, se oponían al régimen de la revolución institucionalizada (Walker 2013, p. 21-45). Esta nueva generación, constituida fundamentalmente por individuos menores de 30 años, surgida del rescoldo del movimiento estudiantil y seducida por los ideales igualitarios del marxismo y las noticias de los triunfos revolucionarios en Cuba y Vietnam, desafió no sólo las rígidas estructuras del corporativismo priista, sino también el reformismo de los partidos comunista y socialista, y las que consideraban viejas formas de hacer política. Como veremos a continuación, el ámbito del cine no fue indiferente a estas transformaciones. También en este campo, sobre todo en los espacios en los que confluían colectividad estudiantil y producción fílmica, se multiplicaron las experiencias en las que la creación cinematográfica independiente realizada al margen de la industria se convirtió en una importante práctica política en los márgenes de la sociedad mexicana.

El 68 y la transformación del cine independiente mexicano

En México, la proliferación de prácticas fílmicas marginales y, en muchas ocasiones, opositoras al régimen, está indudablemente relacionada con la efervescencia política de los espacios universitarios ocurrida tras la represión del movimiento estudiantil. En los años inmediatamente posteriores a la crisis política de 1968, las imágenes de *El grito* (Leobardo López, 1971) y *2 de octubre/Aquí México* (Óscar Menéndez, 1970-1971) comenzaron a circular de manera discreta, marginal y semiclandestina para denunciar la brutalidad y el autoritarismo del régimen priista, e hicieron las veces de una grieta en la monolítica visualidad del régimen (Rodríguez 2018, p. 33-60; 2020, p. 72-84; Vázquez Mantecón 2016, p. 285-309). Filmadas en formatos caseros (8 mm) o semiprofesionales (16 mm) durante el movimiento estudiantil, estas imágenes inauguraron una práctica cinematográfica que durante los siguientes años no sólo se haría al margen del patrocinio oficial, sino que se produciría específicamente para intentar concientizar a la sociedad mexicana sobre la falsa democracia del régimen y las condiciones de explotación imperantes.

Pero los tiempos y las formas del cine marginal de los años setenta no se explican únicamente por el movimiento estudiantil de 1968. Otra serie de factores locales, nacionales e internacionales debe ser tomada en cuenta si se quiere comprender cómo las prácticas culturales y cinematográficas de los jóvenes de los sesenta se transformaron en práctica política

en la década siguiente. Entre los aspectos considerados indispensables en la conformación del cine marginal de los años setenta se encuentra, sin duda, la revolución cinematográfica mundial ocurrida desde una década antes. La evolución tecnológica del dispositivo fílmico y el desarrollo y popularización de nuevas técnicas y formatos modificaron desde finales de los cincuenta los métodos de producción fílmica y minaron para siempre el mito de la profesión cinematográfica, que perdió poco a poco el misterio que la rodeaba y la volvió cada vez más accesible para nuevos sectores de la sociedad, sobre todo para los jóvenes de clase media (Pérez Turrent 1994, p. 496 y ss.; Lerner y González 1998, *passim*; Vega Alfaro 1988, p. 69-81; Rodríguez 2014, p. 132-143; 2015). En México, para finales de los sesenta, el número de jóvenes que hacía películas al margen de la industria era considerable. Aunque muchos lo hacían por sus propios medios, otros lograban acceder al dispositivo fílmico gracias a la oportunidad que significaba ser aceptado como estudiante en el recién creado Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), de la Universidad Nacional Autónoma de México, espacio único en el que la enseñanza del cine se vinculaba directamente con la efervescencia política de la vida universitaria (Fernández Violante 1988, p. 95 y ss; Rodríguez, 2018, p. 33-35).

Sin embargo, la democratización del cine no ocurría sólo en la producción. De hecho, la mayoría de los jóvenes de clase media en las grandes ciudades experimentó esta revolución cinematográfica desde su butaca, como parte del público de ese cada vez más amplio movimiento de distribución y exhibición llamado cineclubismo. Aunque en México este fenómeno no alcanzaría las dimensiones que adquirió en países como Francia, Estados Unidos o Brasil, en cuyas ciudades se crearon verdaderos circuitos paralelos capaces de competir con las grandes compañías distribuidoras, para finales de los sesenta, el cineclub, en particular en la Ciudad de México, constituía un importante espacio de socialización y debate para la juventud mexicana (Ramírez Vargas, 2011, p. 4-46). Además, como dejan ver tanto la documentación conservada en los archivos fílmicos nacionales como los testimonios de los realizadores de cine marginal, el cineclub fue también uno de los principales espacios de politización a finales de los sesenta. En los testimonios y memorias de esos jóvenes, el acercamiento a estas pequeñas salas es recordado invariablemente como un momento de revelación estética y toma de conciencia política. Si a principios de los sesenta en las proyecciones en estos espacios figuraban fundamentalmente las obras de la nueva ola francesa, las propuestas polacas o las películas de los nuevos cines inglés y estadounidense, hacia el final de la década su cartelera había cambiado claramente. Filmes paradigmáticos como *La sal de la tierra* (Herbert J. Biberman, 1954), *La batalla de Argel* (Gillo Pontecorvo, 1966) y, por supuesto, las producciones de la Cuba revolucionaria comenzaban a ser parte central del debate cinematográfico y político de los jóvenes universitarios. Por ello, fue en esos espacios alternativos del cine, cargados de la efervescencia estudiantil de los años sesenta y politizados como nunca tras el movimiento de 1968, donde las propuestas del llamado Tercer Cine irrumpieron para transformar las prácticas fílmicas de forma definitiva y donde las fronteras entre estudiantes politizados, espectadores de cine y aspirantes a cineastas terminarían por borrarse.

Según David Oubiña (2016, p. 75), la irrupción de la cinta *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968) significó no sólo un drástico cambio político en el carácter de los encuentros de cineastas del Tercer Mundo, sino un verdadero llamado a la acción política por

medio del cine. La proyección de esta mítica cinta argentina, “tribuna de provocación y arenga, manual de retórica revolucionaria, estableció los principios de una militancia que, pronto, sería adoptada por grupos de cineastas radicalizados”. Un desplazamiento de lo estético a lo político que resultó definitivo en la historia del cine latinoamericano de los años setenta y cuya influencia se dejó sentir casi de inmediato en las prácticas fílmicas mundiales y, por supuesto, en México.

Sumado al impacto mundial de esta película, la publicación en 1969 del famoso panfleto “Hacia un tercer cine”, de Fernando Solanas y Octavio Getino, cuya aparición original fue replicada rápidamente en varios países latinoamericanos, delineó sin duda una de las vertientes más importantes del cine latinoamericano. Renegando tanto del cine industrial que seguía el modelo narrativo clásico de Hollywood (primer cine) como del cine de autor surgido en los círculos intelectuales de las metrópolis (segundo cine), llamaba a la realización y exhibición de un cine que sirviera para concientizar a las clases populares y que, por lo tanto, funcionara como efectiva herramienta en la lucha de liberación de los pueblos del Tercer Mundo frente a la opresión del neocolonialismo y las elites nacionales. Alimentándose de un abanico complejo en el que pueden rastrearse desde extractos de *Los condenados de la tierra*, de Franz Fanon, frases del pensamiento del Che Guevara o diálogos de *La batalla de Argel*, “Hacia un tercer cine” se convirtió pronto en el referente teórico que más influyó en las prácticas fílmicas de los jóvenes cineastas en los años setenta. Tanto este manifiesto —cuya versión definitiva se publicó en México en 1970—, como el mítico ensayo “Por un cine imperfecto”, del cubano Julio García Espinosa, publicado también en 1970, constituyeron sin duda la base teórica y política del cine marginal mexicano que se desarrollaría a lo largo de la década (Oubiña 2016, p. 103; Valle Dávila 2012).

Aunque se ha estudiado muy poco, hoy tenemos noticia de la forma en la que los principales planteamientos del tercer cine llegaron a México y se tradujeron lentamente en manifiestos locales, publicaciones periódicas, organizaciones de cineastas y, finalmente, proyecciones en sindicatos, escuelas, ejidos o barrios populares. Si bien son mínimas, las referencias a las conexiones entre los jóvenes creadores mexicanos y argentinos hacia 1970 son claras. Ese año, tras varios meses de intercambio epistolar con el cineasta argentino Raymundo Gleyzer, Carlos de Hoyos y Carlos Méndez, organizadores del cineclub de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), lanzaron el primer número de la efímera revista *Cine Club* en la que apareció la versión definitiva de “Hacia un tercer cine” (Vallina y Peña 2000, p. 57-67). Con apenas dos números, octubre de 1970 y enero de 1971, esta revista fue la primera publicación vinculada directamente a los cineastas sudamericanos y dedicada a la difusión y discusión del cine de intervención política en México. Aunque en cierto sentido *Cine Club* continuaba una tradición de crítica cinematográfica y discusión teórica inaugurada por otras publicaciones juveniles en los años sesenta, desde las primeras líneas dejaba clara su intención de ruptura radical y su adhesión a las nuevas propuestas políticas lanzadas un año antes por los cineastas argentinos: “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” (*Cine Club* 1, 1970, p. 3). Los fundadores de *Cine Club* sabían que, a diferencia de otras partes del continente, en México el

debate sobre la utilización del cine como herramienta de lucha era incipiente y, por ello, se asumían como la vanguardia del cine militante en México. En el editorial citado, los redactores escribían:

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* (*Cine Club 1*, 1970, p. 3. Las cursivas son mías).

En este contexto, los espacios del cine independiente se fueron transformando como consecuencia de la politización de los jóvenes aspirantes a cineastas. La multiplicación incesante de los cineclubs, la circulación de publicaciones y manifiestos y el incremento en la producción de cine casero pronto dieron como resultado la configuración de una intensa cultura cinematográfica que derivó finalmente en la realización de nutridos concursos de cine independiente. Aunque, como ya ha explicado Vázquez Mantecón (2012, p. 39-68), en el primer concurso de cine en súper 8 varias de las películas hacían referencia clara al movimiento estudiantil de 1968, fue al calor del segundo certamen que el ambiente político de la nueva década invadió los nuevos espacios del cine configurando la primera experiencia de cine marginal en México. En aquel 1971, lo que se había planteado como un pacífico certamen se convirtió en un auténtico campo de batalla en el que se debatió acaloradamente sobre la posibilidad de una verdadera independencia frente al régimen y, en este caso, frente a la industria del cine patrocinada por el Estado. En este conflicto se enfrentaron, por un lado, aquellos que no consideraban que el cine debía ser un llamado a la acción política directa ni una tribuna de denuncia y, por el otro, jóvenes aspirantes a cineastas dispuestos a hacer del cine su arma de lucha contra el sistema (Vázquez Mantecón 2012, p. 39-120).

Al final de aquel concurso, la confrontación y los argumentos sacaron a la luz el que sería el tema central para todos los que desearan hacer cine fuera de la industria y, por lo tanto, del presupuesto oficial. “Lo que realmente se discutía en aquel concurso —anotó después Guadalupe Ferrer, integrante de la Cooperativa de Cine Marginal, en un texto inédito titulado “Un lugar para un encuentro” y conservado en su acervo personal— *era el carácter de independencia del nuevo cine frente al Estado*, la industria, la cultura tradicional. Las diferencias entre independencia y *marginalismo*, entendiéndolo éste como una posición *contra* la industria (a la que no ven como algo aislado, sino como el instrumento del Estado) y *contra* el sistema. *Marginarse de ello era el reflejo de las luchas estudiantiles y populares en el cine*” (Ferrer, Sin fecha A, p. 1). Así pues, de la ruptura entre estas concepciones distintas del cine independiente surgiría una de las más importantes experiencias colectivas de cine político en México: la Cooperativa de Cine Marginal.

Adiós al cine independiente: la Cooperativa de Cine Marginal

En un documento inédito de 1973, el escritor Paco Ignacio Taibo II se preguntaba “¿Es posible la existencia de una red de distribución de cine político *al margen* de cualquier injerencia estatal (oculta o visible), de cualquier partido político, de cualquier subvención?”. Pues bien, con la intención de demostrar que tanto la producción como la distribución y exhibición de cine al margen del control oficial era posible, en 1971 varios de los superocheros aglutinados en el ala radical del Concurso de Cine Independiente formaron la Cooperativa de Cine Marginal. Sus orígenes son poco sistemáticos y el número y nombre de sus integrantes tampoco resulta muy claro. Integrada tanto por concursantes como por asistentes al certamen, en los textos de la época y en las entrevistas a los protagonistas la lista es muy variable. Jorge Ayala Blanco (1986, p. 381) y Álvaro Vázquez Mantecón (2012, p. 197) anotan que, en un inicio, el grupo estaba constituido por Ramón Vilar, Víctor Sanen, Enrique Escalona, Gabriel Retes, Paco Ignacio Taibo II, Paco Cantú, Carlos de Hoyos, Carlos Méndez, Jorge Belarmino, Jesús Dávila y Eduardo Carrasco Zanini. Sin embargo, como sostiene el historiador Alonso Getino (2018, p. 233), “en las siguientes semanas y meses, invitados por los fundadores o motivados por sus actividades, se sumaron diversos jóvenes al grupo. Fueron los casos de Guadalupe Ferrer, Héctor Cervera, Paloma Sainz, Servando Gajá, Jesús Brito, Juan Manuel Aurrecochea, Beatriz Novaro”, entre otros.

Resulta interesante notar que, aunque los integrantes de la Cooperativa claramente compartían una misma posición política que implicaba el uso del cine como herramienta revolucionaria, en los acuerdos mínimos establecidos en su fundación no se observan declaraciones abiertamente políticas ni adhesiones iniciales más allá de una voluntad de apoyar en lo posible a los colectivos que se organizaban en las escuelas para reactivar el movimiento estudiantil. Aunque los integrantes de la Cooperativa se asumían como parte del movimiento estudiantil y herederos directos del 68, en un comienzo los principios en torno a los cuales se aglutinaron eran meramente organizacionales y, por lo general, bastante abiertos. En cuanto a los temas y géneros de las películas a producir se estableció una libertad absoluta, pues, decían, la Cooperativa no se articulaba para restringir la creatividad de sus integrantes. Sin embargo, según el texto antes referido de Guadalupe Ferrer, respecto a la exhibición de cintas en espacios alternativos, como escuelas, sindicatos o barrios, objetivo principal del grupo, “sólo el criterio de la mayoría puede decidir lo que se distribuye y lo que no”. Además, parafraseando el texto *Por un cine imperfecto*, de García Espinosa, que a su vez replica uno de los principales postulados marxistas sobre la relación entre arte y sociedad, la Cooperativa declaraba que en el interior del grupo “no hay directores ni camarógrafos, sólo gente que hace cine, entendiendo por hacer cine, desde filmar una película hasta proyectarla y generar el debate con el público. *Somos militantes del cine y no artistas*” (Ferrer, Sin fecha A, p. 2).

Desde las primeras discusiones que dieron origen al grupo y le otorgaron nombre, los integrantes se deslindaron “del viejo cine independiente, cine de ultraminorías, y que, lastrado por sus imposibilidades de producción y distribución, sin ningún contacto con el público, murió lentamente en los cineclubes sin pena ni gloria” (Taibo II, 1973, p. 4). Entonces se plantearon la necesidad de un nombre que marcara una distancia con el cine de los pequeños grupos de intelectuales y que los acercara al pueblo, un nombre “que no tuviera que ver con el elitismo que proporcionaba el calificativo de ‘independiente’ y que, sin embargo, completara esta característica”

(Ferrer, sin fecha B, p. 12)². Fue aquí cuando el concepto marginal apareció con toda la carga política que había adquirido a lo largo de una década y toda su potencia revolucionaria para separarse u oponerse no sólo al régimen y su industria fílmica, sino también al viejo cine independiente ahora calificado como burgués y evasivo. De la adopción, como lo harían tantos grupos artísticos en esa década, de una forma de organización que remitía a las estructuras democráticas de los colectivos de trabajadores surgió el nombre del primer experimento cinematográfico-político de los setenta: la Cooperativa de Cine Marginal.

La vida de la Cooperativa fue en realidad efímera, aunque intensa y fructífera. Entre 1971 y 1973 el grupo realizó 20 filmes entre ficciones —las menos—, registros documentales y, sobre todo, lo que ellos denominaron “comunicados de insurgencia obrera”. Con excepción de las ficciones —*El día del asalto*, *Con la venda en los ojos*—, la mayoría de las producciones son registros documentales del movimiento obrero, capturados en algún estado de la república para ser proyectados en otro. Se trató de cortometrajes con grandes deficiencias técnicas y, muchas veces, poca claridad narrativa. Por lo general, las imágenes se presentaban de manera directa, acompañadas con alguna canción de la nueva trova latinoamericana como banda sonora. La idea era producir rápido y proyectar pronto para que el trabajo fílmico pudiera articularse como medio de comunicación entre los trabajadores de distintas partes del país y lograr que unos conocieran la lucha de los otros. “Increíblemente —recuerda Guadalupe Ferrer en entrevista— en muchos lados esta comunicación no existía, por eso estábamos seguros de la importancia de nuestra labor”.

Aunque se ha planteado que la Cooperativa llegó a tener hasta 70 miembros (Getino 2018, p. 6; Vázquez Mantecón 2012, p. 205), los documentos de archivo muestran un promedio de 30, la mayoría jóvenes estudiantes universitarios de la Ciudad de México de entre 20 y 30 años de edad. Por ello resulta sorprendente la capacidad y el impacto que lograría este grupo en sólo dos años. De acuerdo con sus propios registros, a lo largo de su existencia, la Cooperativa hizo aproximadamente 120 proyecciones mensuales en siete estados, desde Yucatán hasta Chihuahua. La mayoría de las veces, brigadas de tres o cuatro cooperativistas organizaban las funciones para pequeños grupos de obreros o en el contexto de graves conflictos sindicales. Es importante destacar que, a partir del segundo año de su funcionamiento, las labores de la Cooperativa ya no se centraron en la producción, sino en la proyección de cintas. En esas funciones de cine se presentaban no sólo las realizadas por la Cooperativa, sino también algunas películas que, se consideraba, podrían servir en el proceso de toma de conciencia de la clase trabajadora, como *La batalla de Argel*, *México la revolución congelada* y, sobre todo, *La sal de la tierra*. La proyección de las cintas, como lo dictaba la tradición del cineclub y, en particular, como lo establecía la metodología planteada por los grupos de cine militante en Sudamérica, se pensaba como un mero detonante para el debate y, en este caso, para la concientización obrera. Muchas veces la película se convertía en una mera herramienta para lograr una mayor convocatoria a las reuniones barriales, estudiantiles u obreras. Una de las intenciones fundamentales era borrar la frontera entre el cineclub y la asamblea.

2 Ver también “Entrevista de Peter B. Schumann a la Cooperativa de Cine Marginal”, documento inédito conservado en el Archivo de Guadalupe Ferrer, p. 3. Además, en 1973, en un amplio reportaje sobre este tema, los integrantes de la Cooperativa afirmaban también categóricos “hemos procurado aclarar la noción de cine independiente. Entendemos que la verdadera dependencia se da no sólo respecto a la industria, sino frente a todo el sistema político. Rechazamos la represión, la injusticia, la censura. Denunciamos esto y queremos cambiarlo.” Ver “Cine marginal o independiente: opción del nuevo cine mexicano”, *Sucesos para Todos*, 1 de septiembre de 1973, p. 48-49.

Como también se hacía en otras latitudes, las brigadas de la Cooperativa procuraban registrar el debate producido y presentar las notas en una asamblea interna para generar una autocrítica permanente. Gracias a estos registros hoy podemos hacernos una idea de esas jornadas. Sabemos, por ejemplo, que muchas de las proyecciones eran acordadas previamente con los líderes sindicales o barriales —incluso existe testimonio de solicitudes hechas inicialmente por los sindicatos a los jóvenes—, y también que los cooperativistas simplemente llegaban a algún local de reunión y ofrecían a los trabajadores una función de cine. A veces sólo conectaban el proyector a la batería del auto y comenzaban a proyectar en alguna plaza. Durante ese tiempo, en los espacios estudiantiles de la ciudad y en algunas universidades de provincia, se hizo familiar la figura de los cooperativistas cargando el proyector y adaptándose a las condiciones existentes para proyectar sobre una manta o una pared, y tratando de organizar el debate tras la función (Méndez, 1972). “Por aquellos días —recordaba Paco Ignacio Taibo II (1973)— nos sentíamos modernos juglares rojos con el proyector al hombro”.

Así, la presencia de los cooperativistas poco a poco se hacía cotidiana en los espacios estudiantiles y en los conflictos obreros de ciudades como Monterrey, Torreón, Cuernavaca, Puebla o Morelia. Fue, sin embargo, su acercamiento a la lucha del Sindicato de Trabajadores Electricistas de la República Mexicana (STERM), en diciembre de 1971, lo que realmente potenció la labor de la agrupación cinematográfica. “Sin ellos —anota Taibo (1973)— la Cooperativa de Cine Marginal nunca hubiera nacido al mundo que la ha convertido en lo que es, al mundo obrero al que sirve”. A partir de la articulación con este sindicato, la Cooperativa pasó de la realización y exhibición de cine marginal a ocupar una postura abiertamente militante,³ de colectivo fílmico puesto al servicio de una lucha específica (entrevista de Israel Rodríguez a Guadalupe Ferrer, 6 de septiembre de 2019; véase también Getino 2018, p. 246).

Ciertamente, las películas de la Cooperativa nunca dejaron de ser criticadas por su baja calidad. “No nos hacíamos ilusiones sobre la calidad de nuestro cine —anota Taibo II (1973)—. Los trabajadores frecuentemente criticaban nuestra técnica deficiente, nuestras imprecisiones, nuestra incapacidad para divertir, para animar”. Sin embargo, amparados en los planteamientos del cine imperfecto de García Espinosa (1982, p. 42), según los cuales detrás de la idea de perfección estética se escondía una forma y una narrativa que reproducía el carácter reaccionario del cine imperialista, los integrantes de la cooperativa postularon siempre que la importancia de sus cintas no se encontraba en la prolijidad de su manufactura, sino en la utilidad inmediata de las proyecciones.

3 El establecimiento del concepto de cine militante se ha prestado a un largo debate surgido, incluso, en el seno mismo del movimiento latinoamericano, y continuado en los estudios recientes sobre el tema. Frente a la ambigüedad del término, los mismos forjadores del concepto tercer cine, Solanas y Getino (1978, p. 121 y ss), trataron de delimitarlo. Al observar que dentro del movimiento regional convivía una amplia gama de prácticas fílmicas, los autores explicaron que, dentro del amplio espectro fílmico del tercer cine, el cine militante tenía la característica de 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. Aunque ésta es, sin duda, una de las características principales de varios colectivos que abordamos en este texto, es cierto también que el término cine militante era usado de manera bastante libre, pues, como siempre ocurre, el uso del concepto pocas veces se corresponde con sus delimitaciones teóricas. Sobre esta distinción del cine militante dentro del tercer cine, así como de la práctica de este tipo de cine en el caso argentino véase Mestman 2001, p. 123-137.

Concebida cada vez menos como una organización que producía cine y cada vez más como una red militante de distribución fílmica y una forma de comunicación obrera, hacia 1973 la Cooperativa abandonó prácticamente la realización de cintas. Dado que las intenciones políticas y estéticas de los integrantes de la Cooperativa no eran homogéneas, cuando las actividades del grupo comenzaron a centrarse menos en el cine y más en la militancia obrera varios de sus integrantes decidieron abandonar el colectivo, como ocurriría posteriormente con organizaciones similares. Aunque los estudios sobre la Cooperativa muestran que algunos de sus miembros continuaban proyectando en 1976 (Getino 2018), desde 1972 el trabajo de la organización decayó notablemente y varios de sus integrantes optaron por la realización de un cine que, aunque político, no estuviera supeditado a una organización sindical. Además, cineastas como Gabriel Retes o Eduardo Carrasco Zanini consideraron que esta etapa de su carrera, tanto política como técnica, había concluido y decidieron ingresar al cine industrial: en la producción de cine de ficción, el primero; en el documental, el segundo. En el otro extremo de la organización, el ala más radical, con Guadalupe Ferrer o Paco Ignacio Taibo II, entre otros, también disminuyó la actividad cinematográfica para enfocarse cada vez más en las labores políticas al lado de distintos sindicatos.

Del cine marginal al cine militante: el Taller de Cine Octubre

Como ocurrió en varias escuelas universitarias con el auge de la actividad estudiantil, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM experimentó una importante etapa de gobierno autogestivo durante la década de los setenta. Constituida desde 1968 como el máximo órgano de decisiones, la asamblea general de esta escuela se convirtió pronto en un importante espacio de debate entre quienes planteaban que la enseñanza del cine no debía subordinarse a las militancias políticas y aquellos que, empapados ya con los postulados del tercer cine, asumían a la creación cinematográfica como una práctica esencialmente política.

Sin duda, la confrontación al interior del Centro tenía características políticas, pero también generacionales. Muchos de los nuevos alumnos veían con recelo tanto a las autoridades de la escuela como a los profesores que formaban parte del cine independiente que en la década anterior había impulsado el cine de autor, pero que no habían seguido el camino del cine militante después de su participación en el movimiento estudiantil. Para 1974, el Centro se había transformado drásticamente y era habitado por una nueva generación de alumnos políticamente más radicales, cuyos referentes ya no eran las cinematografías europeas de los sesenta, sino el cine militante latinoamericano. Trinidad Langarica, una de las integrantes de la nueva generación, recuerda esa distancia de manera mucho más enfática: “creo que en el caso de los estudiantes del 68 la participación fue de una manera muy naïf y por eso no hubo continuidad. Ellos hicieron un trabajo valioso, pero hubo gente que hizo mucho más, gente que sí se fue radicalizando, teniendo una consecuencia real. Ellos no, ellos se quedaron en otra cosa” (entrevista a Trinidad Langarica, Ciudad de México, 19 de octubre de 2013).

En esta confrontación generacional y política, en ese debate sobre el camino que debían seguir la escuela y el cine universitario, y en ese contexto de desvinculación con la generación del movimiento estudiantil, fue que un grupo de alumnos del ala más radical del Centro —José

Rodríguez López Rolo, Trinidad Langarica, José Woldenberg, Armando Lazo, Jaime Tello, José Luis Mariño, Abel Hurtado y Javier Téllez— decidió en 1974 formar el Taller de Cine Octubre. Como en el caso de la Cooperativa, la elección del nombre del colectivo era un reflejo indudable de los tiempos. Rodríguez López recuerda en entrevista que:

Queríamos formar un grupo para que se nos reconociera como parte de un movimiento latinoamericano y de la lucha del tercer cine, del cine obrero. 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”, “y por el 2 de octubre”. Listo, no había más discusión: Taller de Cine Octubre.

A diferencia de la Cooperativa de Cine Marginal, el Taller de Cine Octubre nunca tendría un número amplio de participantes o de proyecciones. Era un grupo más bien pequeño de estudiantes de cine dispuestos a poner sus ejercicios escolares al servicio de las luchas obreras y a concientizar a los trabajadores sobre su importante papel en la transformación revolucionaria del país. Aunque su labor política y cinematográfica trascendió el espacio escolar, esta organización tendría sin duda un carácter más académico. Además de producir películas e intentar vincularse con luchas obreras y campesinas, el Taller era un espacio de debate teórico sobre cine y un lugar de reflexión sobre la posibilidad de participación política. Para ello, una vez conformado, el grupo comenzó a publicar la revista Octubre, de la cual aparecieron siete números entre 1974 y 1980. En entrevista, Armando Lazo señala que el impulso del grupo para acompañar la práctica fílmica con la producción editorial no era la tradición cinéfila, sino política: “lo recuerdo muy bien. En aquel momento sabíamos que todo grupo de izquierda debía tener su revista o su periódico, su órgano de información. Si lees el *¿Qué hacer?* de Lenin, el periódico es el organizador, el instrumento para la vinculación con sectores, para ganar adeptos, etcétera” (entrevista a Armando Lazo, Ciudad de México, 24 de febrero de 2014). Por ello, además de funcionar como un vínculo con otros grupos y otras publicaciones de Latinoamérica, la revista tenía la intención —nunca lograda— de servir como medio de comunicación para las clases populares.

Al igual que sus antecesores, los editores de *Octubre* desde el primer número se adhirieron al movimiento del tercer cine. Calcando el texto de Solanas y Getino, declaraban, como era su costumbre, su rompimiento con la producción de carácter industrial (primer cine) y con “esa corriente que se autonombra independiente, [...] la cual, a partir de rebuscamientos formales y de ciertas influencias mal y mecánicamente asimiladas de algunas corrientes del cine europeo dirigidos a sectores de la pequeña burguesía, no logra rebasar los marcos de la ideología dominante” (segundo cine). Como era común entre estos grupos, el Taller proponía utilizar el cine como un instrumento al servicio de la lucha de los trabajadores por su emancipación (*Octubre* 1, 1974, p. 2).

El Taller de Cine Octubre estuvo activo entre 1974 y 1980, periodo en el cual produjeron cinco filmes de diversa calidad, todos con la intención de incidir en la realidad política y social del país, pero también como parte de sus tareas escolares en el CUEC. El trabajo del colectivo

puede dividirse claramente en dos etapas: la primera, bastante enfocada en el objetivo de utilizar el cine como elemento didáctico para concientizar a los trabajadores; la posterior, mucho más libre, en la que los integrantes del grupo se enfocaron más en conocer la realidad de los sujetos que filmaban y no tanto en concientizarlos. Aunque el nivel técnico de las películas del Taller, todas en 16 mm, es muy superior al de las de sus antecesores superocheros, en esta primera etapa se mezclaban excesivas simplificaciones cinematográficas con rigurosidad teórica, lo que hacía que las cintas resultaran difíciles o directamente aburridas para los espectadores. Sin embargo, por eso mismo las películas muestran un momento fundamental de las juventudes mexicanas en el que el aprendizaje de los conceptos fundamentales del materialismo histórico había sido para ellos una verdad revelada que debían compartir. Como recuerda un integrante del Taller, José Woldenberg (1988, p. 20), en sus memorias:

Nosotros mismos iniciábamos 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.

Como muchos otros jóvenes, los integrantes del Taller de Cine Octubre oscilaban entre las aulas y las fábricas, a donde se dirigían para concientizar a los obreros con aquel aparato teórico que explicaba —en este caso mediante el cine— la estructura del sistema de dominación y la forma de derrotarlo. Esto difícilmente lograba convivir de manera armónica dentro de las películas, que generalmente resultaban agotadoras para los trabajadores. Sobre la proyección de la primera cinta del Taller, *Explotados y explotadores*, José Luis Mariño recuerda en entrevista: “nos dimos cuenta de que, efectivamente, nos estaba fallando horriblemente el lenguaje cinematográfico. Era un audiocasette ilustrado. Y en las proyecciones la gente lo tomaba como un rollo docto, un rollo de imposición” (entrevista a José Luis Mariño, Ciudad de México, 24 de febrero de 2014). Sin embargo, como ocurrió con la Cooperativa de Cine Marginal, el proceso de salir de la universidad tendría efectos importantes en las dinámicas y las producciones del Taller que, tras la filmación de un par de cintas didácticas en las zonas periféricas de la Ciudad de México, tuvo un viraje importante hacia una efectiva militancia política, en este caso, con la lucha del Comité de Defensa Popular del Estado de Chihuahua.

El 15 de enero de 1972, un grupo de guerrilleros urbanos, encabezado por el antiguo dirigente estudiantil Diego Lucero Martínez, asaltó de manera simultánea tres bancos de la ciudad de Chihuahua. La acción fracasó totalmente. Algunos jóvenes guerrilleros murieron durante la maniobra o fueron asesinados en prisión; otros permanecieron encarcelados varios días esperando una ejecución segura. 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, nombrado Comité de Defensa Popular (CDP), que se convirtió muy pronto en la dirección política de un creciente movimiento de masas en la capital chihuahuense, que gradualmente se ramificó en distintas partes del

estado. A lo largo de dos años y medio, el CDP luchó de manera intensa por varios objetivos, entre los que destacaban la toma de tierras para la constitución de colonias populares, la reivindicación de las luchas obreras y las demandas por la democratización de las instituciones educativas.

Desde el inicio del movimiento, Trinidad Langarica y Armando Lazo, integrantes del Taller, decidieron filmar el desarrollo de los acontecimientos y poner sus cámaras al servicio del CDP. Filmada en blanco y negro en película de 16 mm, *Chihuahua, un pueblo en lucha* tardó casi tres años en terminarse, pues seguía los tiempos del movimiento popular que retrataba. La película representa sin duda el paso de los jóvenes cineastas hacia una posición mucho más militante. Ya con la cinta terminada, por ejemplo, los miembros de Octubre en alianza con el movimiento chihuahuense hicieron múltiples proyecciones en las colonias que formaban parte de la Asamblea Popular, que de hecho son las protagonistas. Armando Lazo recuerda en entrevista que los integrantes del CDP “exhibieron esa película como no te imaginas. Se acababan las copias y volvían y volvían, y sacaban más”.

En su momento, la realización de esta película pasó inadvertida tanto en el cine mexicano como en el contexto del Nuevo Cine Latinoamericano. Sin embargo, como lo apuntó en su momento el crítico Jorge Ayala Blanco (1986, p. 542-543):

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, 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.

De esta forma, con *Chihuahua* el Taller de Cine Octubre realizó efectivamente una cinta bañada en el espíritu *setentista* del cine militante, producida en el esquema de la lucha general de la clase trabajadora, pero enfocada en un circuito político concreto en el que la película debía funcionar como herramienta de un movimiento organizado, el movimiento popular del pueblo de Chihuahua.

Hacia 1976, el Taller entró en una nueva etapa de su historia. Como ocurrió con la Cooperativa de Cine Marginal, varios de sus integrantes siguieron el camino de la lucha sindical; otros continuaron sus estudios en el extranjero y algunos más se integraron como profesores en la escuela universitaria de cine. Esto diezmó fuertemente la cohesión del grupo y ocasionó que, tras la filmación tardía de dos cintas más (*San Ignacio Río Muerto*, 1976-1979, y *Mujer, así es la vida*, 1975-1980), el Taller finalmente se desintegrara.

Militantes sin partido

Durante la década de los setenta fueron decenas las brigadas con que, de manera quizá desordenada o idealista, los jóvenes cineastas parecían desbordarse hacia los márgenes para

tratar de demostrar que también con las cámaras y los proyectores se podía hacer trabajo político. José Woldenberg escribió una bella descripción de los días en los que él y sus compañeros visitaban fábricas y barrios populares como parte de su trabajo político:

Los abordamos en las fritangas, en la parada del camión o frente a la fábrica. Intentamos hacerles la plática y les entregamos un pequeño periódico llamado *La Unidad* [...]. Llevamos nuestro periódico, unos pequeños botes para recoger las siempre insuficientes aportaciones y creemos ser los portadores de un conocimiento que está destinado a que los trabajadores recuperen su iniciativa y con ella estén en capacidad de forjar su propio futuro (Woldenberg, 1988, p. 48).

La de Woldenberg era una de las muchas brigadas estudiantiles que durante la década de los setenta se volcaron a fábricas, barrios populares o lejanas comunidades campesinas para tratar de concientizar a obreros y campesinos sobre su importante papel en la lucha contra el régimen y contra el sistema de explotación imperante en el país. Sobre esto mismo, Guadalupe Ferrer anotaba en sus documentos de archivo:

Era un momento clave del movimiento obrero mexicano. En tan sólo 18 meses el país vería consolidarse al movimiento electricista, sacudir la memoria de los trabajadores ferrocarrileros, iniciarse la organización independiente de los trabajadores de la pequeña industria, la invasión de cientos de tierras por los campesinos, la formación de varios frentes populares de defensa: Chihuahua, Monterrey, Torreón, etc. Por eso en aquellos años los cineastas teníamos que ir fuera, fuera del D. F. y fuera de las escuelas (Ferrer, sin fecha B, p. 4).

Con este impulso, las brigadas de cine marginal se volvieron comunes en las luchas populares a lo largo del país. Como planteó recientemente Susan Draper (2018, p. 136 y ss) al estudiar la Cooperativa de Cine Marginal, ésta y otras organizaciones asumían su labor cinematográfica como una forma de continuar la práctica política tras la represión de 1968. Si bien la polémica sobre la ambigüedad ideológica de *El grito* y la falta de continuidad militante de sus realizadores hace imposible trazar una genealogía simple y directa entre el cine del movimiento estudiantil y las subsiguientes experiencias marginales, prácticamente todos los colectivos de cine de los años setenta reconocen en 1968 el origen de la idea común que los movió: la necesidad de salir de los espacios universitarios y los lugares habituales del cine, la convicción de que era necesario continuar la práctica política con cámaras y proyectores al hombro fuera de los planteles y del cineclub estudiantil que proyectaba las cintas del tercer cine en los auditorios escolares. En este sentido, en 1972 el crítico Alberto Híjar (1972, p. 17) llamaba enérgicamente la atención sobre la necesidad de que el llamado cine militante realmente fuera tal, y que para ello debía abandonar el espacio universitario. “En México —apuntaba Híjar—, por cada exhibición sindical de *La hora de los hornos* se han dado por lo menos quince en nuestros cineclubes estudiantiles. Por ello estas proyecciones se quedan en la catarsis intelectual o en la conciencia feliz”.

Con base en esta directriz, los jóvenes cineastas salieron de las aulas universitarias y trataron de llevar sus obras fuera del espacio de las clases medias de la Ciudad de México.

Tanto los llamados cineastas contraculturales como los integrantes de los llamados colectivos militantes se abocaron a la fundación de cineclubes en barrios periféricos, se insertaron en luchas populares o, de manera menos programática, simplemente subieron su proyector a un automóvil y trataron de utilizarlo para concientizar a la gente de los pueblos por los que pasaban.

Aunque casi todos los colectivos realizaron estas labores, pocos lo hicieron de manera sistemática y sólo en pocos casos contamos con un registro del trabajo de vinculación política que acompañaba la proyección de las películas. Acercándose a las secciones de prensa y propaganda de los sindicatos o a solicitud del partido al que servían, los cineastas trabajaban de forma disciplinada para acudir a las asambleas o los festivales de cine organizados por las agrupaciones de trabajadores o colonos. Su metodología en general, heredera sin duda de la tradición del cineclub, consistía en proyectar las películas y estimular después a los espectadores a debatir el contenido. Lejos no sólo de los espacios comerciales, sino también de los famosos festivales del Nuevo Cine realizado en otros países, el trabajo del cine militante mexicano fue siempre una labor de micropolítica, enfocada en las pequeñas poblaciones y los problemas concretos. Entrevistados por el crítico de cine Peter B. Schumann, a la pregunta de por qué no se decidían a trabajar con formatos más profesionales que les permitieran competir en los certámenes internacionales, los integrantes de la Cooperativa respondían contundentes que “conectar nuestras películas a las redes de distribución de cine político del resto del mundo que trabaja en 16 mm para nosotros es un problema secundario. Nuestra red ya existe y está en función de la lucha política de nuestro pueblo” (entrevista de Peter B. Schumann a la Cooperativa de Cine Marginal, acervo personal de Guadalupe Ferrer).

Aunque de manera menos metódica, lo mismo ocurrió con el resto de los colectivos e individuos que se dieron a la tarea de llevar el cine marginal a los grupos populares. Durante sus años de existencia, tanto el Taller de Cine Octubre como la Cooperativa de Cine Marginal intentaron desarrollar un trabajo de difusión y concientización en sindicatos y plazas públicas mediante las películas que filmaron. Detrás de todo ese trabajo, de esa vocación de mártires fílmicos, se encontraba la idea —la convicción— de que quienes se acercaban a las funciones de cine no eran parte de un público pasivo, de que en términos cinematográficos y políticos los espectadores podían y debían participar de manera activa y de que las películas eran una herramienta necesaria para dicha activación. La tarea, sin embargo, no era sencilla y los éxitos de las brigadas fílmicas serían en realidad limitados. Las expectativas de los jóvenes cineastas o proyeccionistas pocas veces encontraban el eco deseado en las comunidades visitadas. El cine militante mexicano, generalmente de manufactura técnica deficiente, se topaba a menudo con el escaso interés de los agotados obreros y la indiferencia o la desconfianza de las comunidades campesinas que acudían en muy pequeños grupos a las funciones. Las autocríticas conservadas en los archivos y las memorias actuales de aquellos jóvenes cineastas parecen confluír y aceptar que, aunque lograron caminar al lado de importantes movimientos sindicales, su incidencia fue mínima y que, a pesar de sus intenciones de participar activamente, pocas veces lograban ir más allá, casi siempre se quedaban como espectadores externos de luchas a las que no pertenecían: “al final —recuerda Guadalupe Ferrer en entrevista— éramos un grupo de jóvenes pequeñoburgueses, más o menos radicalizados, que se habían adherido a un grupo de obreros y campesinos militantes y que habían colaborado con ellos”.

Como consecuencia de múltiples transformaciones —cinematográficas, generacionales, políticas—, este auge del cine militante mexicano parece agotarse con el cambio de década. Salvo algunos casos aislados, la mayoría de los integrantes de los colectivos no intentaría transitar al cine comercial y sus obras, realizadas al calor de luchas específicas, perderían pronto actualidad y terminarían en los acervos universitarios, fuera tanto de la historia del cine como de la historia política. Por otro lado, la marca estudiantil que permeó toda esta etapa ocasionó inevitablemente que con el paso de los años sus realizadores abandonaran los colectivos a los que pertenecían e iniciaran nuevos proyectos, muchos de ellos fuera del cine.

Conclusiones

Existen ya importantes trabajos sobre las experiencias y redes de cine militante en distintos países de América Latina. Referidas sobre todo a las décadas de los sesenta y setenta, abundan las historias tanto de la producción fílmica realizada dentro de los regímenes revolucionarios (Chile o Cuba) como de las prácticas cinematográficas que acompañaron a amplios movimientos disidentes (Argentina, Bolivia o Brasil). En contraposición, para el caso mexicano la producción académica sobre este tema es aún escasa. Esta ausencia parece sugerir que en México no existieron movimientos significativos de cine militante o que, de haberlos, éstos no se vincularon con otros grupos latinoamericanos. Lo que este artículo pretendió mostrar es, por un lado, que los vínculos que establecieron los jóvenes cineastas mexicanos con, al menos, colectivos similares en Argentina se tradujo a inicios de la década de los setenta en la creación de importantes colectivos de cine militante activos durante toda la década.

Desarrollados en los espacios en los que confluían colectividad estudiantil y producción fílmica, en el México de los años setenta se multiplicaron las experiencias en las que la creación cinematográfica independiente realizada al margen de la industria se convirtió en una importante práctica política en los márgenes de la sociedad mexicana. En los rescoldos del movimiento estudiantil de 1968, influidos por los textos seminales sobre la necesidad de un cine de liberación provenientes de países como Argentina o Cuba y por las propuestas sobre la marginalidad revolucionaria de la nueva izquierda mundial, durante la década de los setenta las y los jóvenes cineastas de México dejaron atrás las aulas y las escuelas de cine y se lanzaron con sus cámaras a la búsqueda de los nuevos sujetos revolucionarios. En fábricas, comunidades campesinas o movimientos urbano-populares, los integrantes de los colectivos fílmicos mexicanos intentaron integrarse a partidos o movimientos ante los cuales, sin embargo, nunca perdieron su lugar de agentes extraños, de jóvenes urbanos de clase media tratando de habitar unos márgenes que les eran ajenos. Finalmente, la falta de protagonismo de estos cineastas, que producían y firmaban todas sus obras de manera colectiva, la obsesión por mantener siempre una organización horizontal y hacer un cine coyuntural y a ras de tierra terminaron por hacerlos prácticamente invisibles. Volviendo a los recintos universitarios como profesores, como técnicos o como modestos creadores, los cineastas marginales de los setenta cumplieron con el designio marxista de que todo cine verdaderamente popular debía caminar hacia su desaparición en el todo.

Referencias

MATERIALES INÉDITOS

- Ferrer, Guadalupe (sin fecha A). “Un lugar para un encuentro”. Archivo de Guadalupe Ferrer, Ciudad de México.
- Ferrer, Guadalupe (sin fecha B). “Un equipo para un proyecto”. Archivo de Guadalupe Ferrer, Ciudad de México.
- Taibo II, Paco Ignacio (1973). “Notas sobre el origen, problemas y vida del Cine Marginal en México”. Archivo de Guadalupe Ferrer, Ciudad de México.
- Cooperativa de Cine Marginal (1972). “Entrevista de Peter B. Schumann a la Cooperativa de Cine Marginal”. Archivo de Guadalupe Ferrer, Ciudad de México.

HEMEROGRAFÍA

- Revista *Cine Club*
- Revista *Octubre*
- Suplemento *La Cultura en México*

BIBLIOGRAFÍA

- Ayala Blanco, Jorge (1986). *La condición del cine mexicano*. México: Posada.
- Bennholdt-Thomsen, Veronika y Anneliese Garrido (1981). “Marginalidad en América Latina. Una crítica de la teoría”, *Revista Mexicana de Sociología* 43 (4), 1505-1546
- Delfino, Andrea (2012). “La noción de marginalidad en la teoría social latinoamericana: surgimiento y actualidad”, *Universitas Humanística* 74, 17-34.
- Dirlik, A. (1998). The Third World in 1968. En D. Mattern, C. Fink, P. Gassert, y D. Junker (eds.), *1968: The World Transformed* (pp. 295-318). Cambridge: Cambridge University Press.
- Fernández Violante (1988). *Marcela, La docencia y el fenómeno fílmico: memoria de los XXV años del CUEC, 1963-1988*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- García Espinosa, Julio (1982). “Por un cine imperfecto”, en Julio García Espinosa, *Una imagen recorre el mundo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Germani, Gino (1972). “Aspectos teóricos de la marginalidad”, *Revista Paraguaya de Sociología* 9 (23).
- Getino Lima, Alonso (2018). “Expectativas y experiencias de un cine marginal (1971-1976)”. *Secuencia* 101, p. 232-244.
- Hobsbawm, E. J. (1969), “La marginalidad social en la historia de la industrialización europea” en *Revista Latinoamericana de Sociología*, 2.
- Hobsbawm, Eric 1997. *Historia del siglo XX*, Barcelona, Crítica.
- Kalter, Christoph 2013. “A Shared Space of Imagination, Communication, and Action: Perspectives on the History of the ‘Third World’”, en Samantha Christiansen and Zachary A. Scarlett, eds., *The Third World in the Global 1960s*, New York, Berghahn Books.
- Lerner, Jesse y Rita González, *Cine mexperimental: 60 años de medios de vanguardia en México = Mexperimental cinema: 60 years of avant garde media arts from Mexico*, curadores Rita González y Jesse Lerner, investigación de José Antonio Rodríguez, traducción y ed. Isabelle Marmasse, México, Fideicomiso para la Cultura México-e.u.a.

- Méndez, Carlos (1972). "Hacia un cine político. La Cooperativa de Cine Marginal", *La Cultura en México, suplemento de Siempre!*, núm. 995, 19 de julio de 1972.
- Nun, José 1969 "Superpoblación relativa, ejército industrial de reserva y masa marginal" en *Revista Latinoamericana de Sociología*, 2.
- Oubiña, David (2016). "Argentina: el profano llamado del mundo", en Mariano Mestman, *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina: contracultura, experimentación y política*, Buenos Aires, Akal.
- Pérez Turrent, Tomás (1994). "Puesta al día (1965-1971)", en Georges Sadoul, *Historia mundial del cine*, México, Siglo XXI Editores.
- Ramírez Vargas, Erika Michelle (2011), "Independent Mexican cinema and the dream of a national cinema in 1970s Mexico", tesis de master en Estudios Latinoamericanos, University of California, San Diego.
- Rist, Gilbert (2008). *The history of development: from Western origins to global faith*, Londres, Zed Books.
- Rodríguez, Israel (2014), "Un cine de autor para México", en Rita Eder, *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México: 1952-1967*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rodríguez, Israel (2015), "Sobre lo experimental en el cine mexicano de los años sesenta", en *Genealogías del arte contemporáneo en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Rodríguez, Israel (2016). "El Taller de Cine Octubre: teoría y práctica del cine militante en el México de los años setenta", tesis de maestría en historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rodríguez, Israel (2018), "*El grito*. México 1968: una historia hecha de fragmentos", en *El grito: memoria y movimiento*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rodríguez, Israel (2020), *El nuevo cine y la revolución congelada. Una historia política del cine mexicano en la década de los setenta*. Tesis de doctorado en historia. México: El Colegio de México.
- Schmitt, Jean-Claude (1988), "La historia de los marginados", en Jacques Le Goff, Roger Chartier y Jacques Revel (comps.), *La nueva historia*, Bilbao, El Mensajero.
- Sotelo, Ignacio (1975), "Marginalidad y dependencia" en *Sociología de América Latina: estructuras y problemas*. Madrid: Tecnos, p. 128-147.
- Valle Dávila, Ignacio del (2012). "Hacia un tercer cine: del manifiesto al palimpsesto", *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano* 3 (6).
- Vallina, Carlos y Fernando Martín Peña (2000). *El cine quema. Raymundo Gleyzer*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Vázquez Mantecón, Álvaro (2012). *El cine super 8 en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Vázquez Mantecón, Álvaro (2016), "El 68 cinematográfico", en Mariano Mestman (comp.) *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, Buenos Aires, Akal.
- Vega Alfaro, Eduardo de la (1988). "El cine independiente mexicano", en *Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, v. 2, México, México, Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública.

- Walker, Louise E. (2013). *Waking from the Dream: Mexico's Middle Classes after 1968*. Stanford: Stanford University Press.;
- Woldenberg, José (1998). *Memoria de la izquierda*, México, Cal y Arena.

ENTREVISTAS

- Entrevista del autor con Armando Lazo, Ciudad de México, 24 de febrero de 2014.
- Entrevista del autor con Guadalupe Ferrer, Ciudad de México, 6 de septiembre de 2019.
- Entrevista del autor con José Luis Mariño, Ciudad de México, 24 de febrero de 2014.
- Entrevista del autor con Trinidad Langarica, Ciudad de México, 19 de octubre de 2013.