

47
2ej

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

EL CINE MILITANTE DE CARLOS MENDOZA
AUPETIT EN EL PARTIDO MEXICANO DE LOS
TRABAJADORES, COMO MEDIO ALTERNATIVO
DE COMUNICACIÓN (1980-1985)

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN
P R E S E N T A I
JOSÉ ANTONIO RUIZ OCHOA

DIRECTORA DE TESIS:
LIC. MARÍA LUISA LÓPEZ-VALLEJO Y GARCÍA

FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ÍNDICE DE CONTENIDO

Introducción	1
1. Generalidades sobre el cine como medio masivo de información dentro de la formación social mexicana.	8
2. Breve rastreo histórico sobre el Partido Mexicano de los Trabajadores (PMT) (1974-1988).	33
3. El cine militante como medio alternativo de comunicación: cinco películas de Carlos Mendoza Aupetit.	
3.1. Antecedentes históricos y desarrollo del cine militante mexicano.	
3.1.1. Referencia sobre el cine militante latinoamericano de los años sesenta (Argentina, Brasil y Cuba).	52
3.1.2. El cine militante nacional desde <u>El grito</u> (1968-1969) hasta <u>Jijos de la crisis</u> (1985).	109
3.2. Hacia una definición del cine militante mexicano como medio alternativo de comunicación.	168
3.3. Un estudio de caso: la práctica cinematográfica de Carlos Mendoza Aupetit como militante del Partido Mexicano de los Trabajadores (1980-1985).	
3.3.1. El elaborador de los mensajes fílmicos.	
3.3.1.1. Biografía de Carlos Mendoza Aupetit.	213
3.3.2. Cinco películas de Carlos Mendoza.	

3.3.2.1.	<u>Chapopote (Historia del petróleo, derroche y mugre)</u>	
	(1980).	280
	A) Lectura fílmica.	
	B) <u>Chapopote</u> y su relación con la línea política del PMT.	292
	C) <u>Chapopote</u> , testimonios biblio-hemerográficos. . .	298
3.3.2.2	<u>Chahuistle (1981)</u>	304
	A) Lectura fílmica.	
	B) <u>Chahuistle</u> y su relación con la línea política del PMT.	318
	C) <u>Chahuistle</u> , testimonios biblio-hemerográficos. . .	326
3.3.2.3	<u>Charrotitlán (1982)</u>	334
	A) Lectura fílmica.	
	B) <u>Charrotitlán</u> y su relación con la línea política del PMT.	349
	C) <u>Charrotitlán</u> , testimonios biblio-hemerográficos. .	355
3.3.2.4.	<u>Pascual, la guerra del pato (1983)</u>	364
	A) Lectura fílmica.	
	B) <u>Pascual</u> y su relación con la línea política del PMT.	374

3.3.2.5. <u>Jijos de la crisis</u> (1985).	379
A) Lectura fílmica.	
B) <u>Jijos de la crisis</u> y su relación con la línea po- lítica del PMT.	392
C) <u>Jijos de la crisis</u> , testimonio biblio-hemerográfi- co.	400
<u>CONCLUSIONES</u>	405
Filmografía básica.	412
Bibliografía sobre cine.	419
Bibliografía general.	423
Hemerografía sobre cine.	425
Anexo I Entrevistas a Carlos Mendoza Apetit.	434
Anexo II Entrevistas a algunos cineastas militantes mexicanos.	480
Anexo III Opinión de un crítico del cine nacional.	568
Anexo IV Documentos.	573

INTRODUCCIÓN

Abordar el tema del cine a partir de una perspectiva comunicacional implica la necesidad de tomar en cuenta las determinaciones económicas, políticas y sociales a que éste se encuentra sujeto. Cualquier análisis que no considere esos factores, carecería de argumentos sólidos que lo sustentaran.

Es preciso aclarar que se han tomado, como base teórica de este trabajo, los planteamientos del argentino Daniel Prieto Castillo en torno al discurso autoritario y la comunicación alternativa (1). Aunque ello no ha impedido el apoyo de otros autores que refuercen las argumentaciones que aquí se manejan.

Por ello, la investigación que ahora presento; cuyo tema versa sobre el cine militante de Carlos Mendoza Aupetit en el Partido Mexicano de los Trabajadores (PMT), como medio alternativo de comunicación (1980-1985); contempla en una primera instancia una contextualización del trabajo fílmico de este director dentro del Sistema capitalista dependiente propio de nuestro país, sin perder de vista también la existencia de otros medios de comunicación que lo rodean.

El estudio arranca con la premisa de que, el fenómeno cinematográfico nacional va más allá de la producción, distribución y exhibición (industrial e independiente) de las películas mexicanas en nuestro territorio. Pues si se hace una visión global en torno a este fenómeno es preciso considerar la excesiva difu-

sión industrial de cintas extranjeras en el país. Lo que ha influido de manera determinante al cine nacional, al grado de manifestarse como una evidencia de que México ha vivido, durante muchos años, bajo el dominio de un imperialismo fílmico en el que Estados Unidos ha obtenido los mayores dividendos.

Dentro de ese fenómeno cinematográfico se distinguen dos modos de comunicación. Por un lado, está el cine mexicano como medio masivo de información, que favorece a la clase dominante y del que forman parte las cintas industriales nacionales y extranjeras, así como las del "cine independiente propagandístico", y por el otro lado, el cine militante que apoya a la clase dominante. Las intencionalidades y procesos de elaboración, difusión y lectura de sus mensajes responden a los intereses de las clases en pugna de la formación social del país.

Con el fin de ofrecer una referencia tanto del ideario político como las formas de lucha del Partido Mexicano de los Trabajadores, que en cierta medida influyeron en la actividad cinematográfica de Carlos Mendoza, se hace un somero rastreo histórico de este organismo.

Además, debido a que el cine militante latinoamericano del decenio de los sesenta se constituyó como un antecedente inmediato del cine militante mexicano, se hace un breve seguimiento de las corrientes cinematográficas más representativas del continente

te. Aquí, el A-B-C del cine militante latinoamericano: Argentina, Brasil y Cuba.

Contrario a la dinámica del cine industrial, se presenta el cine militante nacional. Sus mensajes e intencionalidad siempre se manifiestan en favor de las mayorías sociales más desprotegidas. Su intención ha sido el solidarizarse, o apoyar la organización y lucha política que éstas llevan a cabo para mejorar sus condiciones de vida. El militante, pertenece al cine independiente porque también se produce, distribuye y exhibe fuera de los marcos industriales, pero estos ámbitos se restringen aún más por causa de la intencionalidad y la forma de uso de sus mensajes, que no son ni mercantiles ni propagandísticos como las del cine como medio masivo de información; sino educativas, encaminadas hacia la concientización del pueblo, características sólo dables en los procesos de comunicación alternativa.

Es en el año de 1968 cuando, a raíz de las difíciles contradicciones vividas en el país, se realizan películas como El grito, dirigida por Leobardo López Aretche, y 2 de octubre, aquí México, de Óscar Menéndez; lo que da pie al nacimiento del cine militante nacional. De esa manera, influidos por la coyuntura política del '68 y los filmes de las corrientes latinoamericanas, los iniciadores estudiantiles del cine militante en México que-

dan inquietos con el resultado de su labor cinematográfica e inquietan, a su vez, a los directores de los posteriores decenios que se preocuparon por llevar a la pantalla una temática política y social no tocada con tanta resonancia y convicción hasta después de la aparición de dichas cintas.

Con base en estos elementos, después de una descripción cronológica de la actividad de los grupos, cineastas y películas más importantes del cine militante; desde El grito (1968-1969) hasta Jijos de la crisis (1985); se aplican los diferentes elementos del proceso comunicativo sobre éste y se ensaya una definición del cine militante nacional como medio alternativo.

Es dentro de ese marco en el que surge el trabajo de Carlos Mendoza Aupetit (1951), realizador mexicano desconocido por el gran público del cine comercial de nuestro país, pero elemento importante del cine militante nacional. Ha realizado cinco películas en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC-UNAM). Primero como alumno (1976-1982): Amnistía (1978), Chapopote (1980), Chahuistle (1981) y Charrotitlán (1982), y luego como profesor (1980-1989): Jijos de la crisis (1985); además de Pascual, la guerra del pato (1983), producida fuera del CUEC y autofinanciada por el mismo Mendoza. De esos trabajos fílmicos se han elegido cinco para esta investigación; los cuatro últimos del CUEC y Pascual; dada la naturaleza de sus mensajes, su proce

so de comunicación y su relación con el PMT.

Después de presentar la biografía del realizador, la lectura fílmica de sus cintas, su relación con el ideario y las acciones políticas del Partido, así como algunos testimonios bibliomerográficos de ellas, se toma el instrumental teórico del argentino Prieto Castillo para volcarlo y analizar, a partir de éste, el cine militante de Carlos Mendoza y sus vínculos con el PMT.

El estudio aborda los elementos de elaboración y difusión de las películas. Para ello se consideran los siguientes elementos de su proceso comunicativo: la formación social en que surgen y se desarrollan las cintas; los medios y recursos necesarios para su producción, distribución y exhibición; el emisor y el elaborador de los mensajes fílmicos, así como su referente o contenido y su código; sus perceptores y marco de referencia; las formas de censura; y la relación de estos mensajes con la línea política del Partido.

Es pertinente aclarar que en lo correspondiente a la difusión, de ninguna manera se pretende el estudio ni de los efectos de las películas sobre sus perceptores ni de las respuestas de éstos hacia ellas. Al relacionar los mensajes fílmicos con el Partido, tampoco se busca aplicar un análisis de contenido propiamente dicho. Lo anterior obliga a establecer las técnicas de investigación que se han usado:

a) Visión y caracterización de las cintas de Mendoza para obtener la lectura fílmica de cada una de ellas. Eso permitirá analizar la relación de los mensajes con la línea política del Partido.

b) Entrevistas tanto con Carlos Mendoza; para recabar información sobre la vida del propio director, su militancia partidaria, su formación cinematográfica, los objetivos de su trabajo fílmico y la descripción de sus momentos de elaboración (producción) y difusión (distribución y exhibición); como con algunos de los más destacados directores del cine militante mexicano, quienes dan testimonio de su actividad realizada.

c) Técnicas de información documental, bibliográfica y hemerográfica, para extraer información sobre: los filmes de Mendoza, la formación social en que éstas se elaboran y difunden, la historia del PMT, las películas y realizadores del cine militante latinoamericano y mexicano.

Al abordar el estudio de un solo caso, como es el de Mendoza, se parte de la idea de lograr finalmente una mayor concreción, concisión y profundidad, así como para mostrar ciertos aspectos y características comunes a los demás integrantes de este cine y sus mismos filmes.

Con esta tesis, pretendo dejar un pequeño aporte para las Ciencias de la Comunicación y, sobre todo, para el estudio del

cine independiente mexicano. Ya que el tema del cine militante, en general, y el de Carlos Mendoza Aupetit, en particular, han sido poco tratados por los críticos e historiadores de la cinematografía nacional. Del mismo modo, los análisis e investigaciones sobre los medios alternativos en México no son precisamente abundantes. Por último, se contempla la esperanza de que este trabajo pueda, en un momento dado, abrir nuevos campos de investigación en los ámbitos antes mencionados.

(1) Cfr. Prieto Castillo, Daniel. Discurso autoritario y comunicación alternativa.

CAPÍTULO 1. GENERALIDADES SOBRE EL CINE COMO MEDIO MASIVO DE
INFORMACIÓN DENTRO DE LA FORMACIÓN SOCIAL MEXICANA

El cine es un medio de comunicación que forma parte de la estructura social en tanto industria y, a la vez, de la superestructura a partir de que sus mensajes son portadores de ideas y representaciones de la realidad circundante.

La importancia de los mensajes que difunde el cine radica en su posibilidad de incidir en la manera de actuar de los integrantes de una determinada sociedad. Además, como reflejo de la división social del trabajo dentro de la estructura económica, este medio siempre se encontrará sujeto a intereses de clase. (1)

Para situar al cine militante de Carlos Mendoza Aupetit en su justa dimensión, se partirá ya no del cine mexicano como tal, sino del fenómeno cinematográfico nacional en su más global concepción. Así, al tomar como base los planteamientos teóricos del argentino Daniel Prieto Castillo (2), entendemos dicho fenómeno como aquel hecho comunicativo que comprende la elaboración (producción), la difusión (distribución y exhibición) y la lectura (repercusiones sociales) de los mensajes fílmicos que circulan en el país.

Por lo tanto, dentro del fenómeno cinematográfico mexicano figuran todas las películas que se producen, distribuyen y exhiben en el territorio nacional, tanto en el nivel industrial como

en el independiente.

Asimismo, ese fenómeno contiene dos modelos contrapuestos de comunicación: el de la información masiva y el de la comunicación alternativa, mismos que pueden ser diferenciables de acuerdo con los intereses de la clase a que favorezca el proceso de comunicación de los mensajes que se difundan por ese medio.

Estos modelos responden claramente a la formación social mexicana, cuya estructura económica y política divide a los habitantes del país en la clase dominante y la dominada. Dentro de la primera podemos identificar a los grupos del capital monopolístico internacional, principalmente estadounidenses, cuyo imperialismo económico se manifiesta, en el nivel de la superestructura, a través de la penetración ideológica en algunos medios de información colectiva nacional, entre éstos el mismo cine; los grupos del capital nacional cuyos intereses económicos se extienden también hacia los medios; y los grupos del Estado que funcionan esencialmente como elementos políticos que mantienen el modo de producción capitalista dependiente de nuestro país, ya sea con sus instancias represivas o con sus aparatos ideológicos.

Por otro lado, dentro de la clase dominada se encuentran los grandes sectores del pueblo que sólo poseen su fuerza de trabajo para poder subsistir; ellos van produciendo sus propios medios alternativos para contrarrestar la fuerte carga ideológica

que, durante muchos años, han ejercido los medios masivos.

A partir de lo anterior, es fácilmente comprensible que el modelo de la información masiva del fenómeno cinematográfico mexicano favorece a los intereses de la clase dominante, y el de la comunicación alternativa a los de la dominada.

El primer modelo, correspondiente al cine mexicano como medio masivo de información, se ha desarrollado siguiendo un proceso de comunicación vertical y autoritario. "Un proceso autoritario implica elaboración, difusión y lectura, al servicio de los intereses de quienes tienen el poder o comparten migajas, y no de otros sectores de la población, los más desposeídos. (...) El autoritarismo en los procesos de comunicación dominantes, proviene de la organización autoritaria de la sociedad. Es un producto, un retorzador, y no una causa". (3) Por ello es posible identificar a este modelo como un vocero de la clase dominante.

Debido a que varios de esos grupos poseen los medios y recursos para el manejo de la industria cinematográfica nacional (producción, distribución y exhibición), ellos son en realidad los emisores que contratan a los elaboradores del cine (trácese de directores, guionistas, camarógrafos, sonidistas, actores, músicos, técnicos, etcétera) para que produzcan las películas que luego serán distribuidas y exhibidas con un doble propósito: la obtención de ganancias económicas y contribuir, con su difu-

sión masiva, al reforzamiento de una ideología que justifica y reproduce el modo de producción nacional.

Esto de inmediato conduce al terreno de las intencionalidades que todo emisor tiene al difundir mensajes en cualquier medio de comunicación. En el cine mexicano como medio masivo de información, el emisor (grupos dominantes y sus elaboradores) trata de atrapar al perceptor en sus intencionalidades mercantil y propagandística.

Con la intencionalidad mercantil se busca persuadir a los espectadores para que consuman la película-mercancía como un vehículo de "diversión"; mercancía que el público paga en la taquilla y, posteriormente, consume al momento de presenciar su proyección. "La masa con sus urgencias anímicas de dudas y angustias, en su ansiedad por olvidarlas y en sus sueños, reclama algo que signifique una fuga, que la haga soñar, reír, cantar o rabiar" (4), y el cine que se proyecta en las salas comerciales del país se ofrece como una de las tantas formas de evadir imaginariamente una realidad social, muchas veces, tan angustiante para el pueblo trabajador.

En el referente, es decir, en la porción de realidad que aparece dicha en el mensaje fílmico, también se promueven pautas de consumo hacia diversos productos, ya sea dentro o fuera del recinto cinematográfico: unas veces con la publicidad contenida

en los anuncios y muchas otras con los argumentos fílmicos que sugieren el uso de determinados productos característicos de las sociedades mercantiles como la nuestra. Lo importante de esta intencionalidad consiste en que el emisor compre, consuma...

En este modelo de cine dominante nacional, la intencionalidad propagandística se lleva a cabo desde que el emisor monopoliza las versiones fílmicas de la realidad social (en los niveles de producción y exhibición) para controlar y mantener los límites de la "conciencia posible" de la clase dominada. "La conciencia posible consiste en el máximo que un grupo puede captar de la realidad, según el lugar que ocupe en las relaciones sociales de producción". (5)

El emisor oculta, falsea y trivializa la realidad social con el fin de orientar la conciencia y la acción del perceptor hacia las pautas marcadas por la ideología dominante, que no es sino el "sistema de valores, creencias y representaciones que autogeneran necesariamente las sociedades en cuya estructura existen relaciones de explotación (...) a fin de justificar idealmente su propia estructura material de explotación, consagrándola en la mente de los hombres como un orden 'natural' e inevitable". (6)

Se trata de crear en los perceptores una "falsa conciencia" (7) encaminada hacia la distorsión y trivialización de la forma-

ción social mexicana para que ellos acepten el lugar que ocupan en la estructura social. De esa forma, el referente o contenido de las cintas presenta una información unilateral dirigida a ocultar cuestiones esenciales de la sociedad, como la existencia del imperialismo estadounidense en nuestro país; la explotación de los grupos dominantes sobre la población trabajadora; la lucha de clases; la desigualdad económica y política, así como la viabilidad de una transformación de esa realidad.

Es al Estado a quien corresponde, principalmente, asegurar las relaciones de producción y someter a la clase trabajadora al Sistema de explotación capitalista. Ésto lo ha logrado al instaurar sobre la población un dominio político mediante sus aparatos represivos (forma de gobierno, administración, milicia, cárdel, etcétera) y sus aparatos ideológicos.

"Llamamos aparatos ideológicos del Estado (AIE) a cierto número de realidades que se presentan al observador bajo la forma de instituciones precisas y especializadas, (...) podemos, por el momento, considerar como Aparatos Ideológicos del Estado a las siguientes instituciones (el orden en que las enumeramos no tiene significación alguna):

Los AIE religiosos (el sistema de distintas iglesias); los AIE escolares (el sistema de distintas 'escuelas' públicas y privadas); los AIE familiares; los AIE jurídicos; los AIE políti

cos (el sistema político, sus distintos partidos); los AIE sindicales; los AIE de información (prensa, radio, televisión, etcétera); los AIE culturales (literatura, bellas artes, etcétera). (...)

Si los AIE 'funcionan' de modo preponderantemente ideológico, lo que unifica su diversidad es su mismo funcionamiento, en la medida en que la ideología según la cual funcionan está siempre, de hecho, unificada -a pesar de sus contradicciones y diversidad- bajo la ideología dominante, que es la de la 'clase dominante'". (8)

La llave que no deja escapar mensajes contrarios a la comunicación autoritaria (aunque parezca contradictorio, el término es utilizado de ese modo como una necesidad de apegarse a los planteamientos teóricos de Prieto Castillo) del cine nacional como medio masivo de información y, por lo tanto, como aparato ideológico del Estado, ha sido sin duda la censura. Su papel consiste en mantener la cohesión política y social impidiendo la difusión masiva de mensajes que ataquen a la ideología dominante. La censura se ejerce a partir de la "supervisión" o el "control oficial" de las películas que habrán de producirse y exhibirse industrialmente en el país.

Desde 1949, el sustento legal de la censura ha sido la Ley de la Industria Cinematográfica nacional, aplicada por la Direc-

ción General de Cinematografía, dependiente de la Secretaría de Gobernación; esta última, importante instrumento de control político del Estado. Con dicha ley, "queda establecida la intervención del Estado en la industria, no sólo en lo referente a la producción, distribución y exhibición, sino también en cuanto a los intereses económicos y gremiales". (9)

La censura ha generado, a su vez, la autocensura principalmente en los productores, directores, distribuidores y exhibidores mexicanos, en cada uno de sus ámbitos laborales. Por eso, la exhibición masiva de las películas en México ha quedado limpia de manchas "políticas" o "subversivas", lo que acarrea la difusión de mensajes fílmicos acrílicos y encubridores de las contradicciones del Sistema social. Queda coartada, así, la libertad de expresar y recibir mensajes, en el nivel masivo, favorecedores de los sectores dominados.

Es pertinente aclarar que el concepto de censura planteado por el cineasta colombiano Carlos Álvarez (10), de quien extraeremos varias ideas para aplicarlas en esta investigación, tiene mayores dimensiones que el utilizado comunmente.

Existen diferentes grados y niveles de censura, mismos que responden a las circunstancias económicas, políticas, sociales y culturales de cada país, ya sea éste dominado o dominante, con una economía desarrollada o subdesarrollada, o con un gobierno

democrático o socialista. En el artículo de Álvarez, se hace referencia a la censura de América Latina.

Por lo general, se ha entendido a la censura cinematográfica como el impedimento ejercido por el Estado para que se llegue a exhibir masivamente cualquier filme que afecte los intereses políticos del Sistema imperante. Sin embargo, la censura no puede concebirse única y exclusivamente como el enlatamiento de una película que busca difundirse a nivel masivo. El de la exhibición, es sólo un momento en que ésta se manifiesta, pues existen otros mecanismos ejercidos en diferentes momentos de la elaboración o difusión de una cinta, que traerían finalmente el mismo resultado: la imposibilidad de su exhibición ya sea a nivel masivo o grupal.

Algunas formas de censura ejercidas en México son, por ejemplo: la negación de financiamiento al ser presentado un guión con ideas "subversivas", en el ámbito industrial; la suspensión del rodaje de una película debido a que en ciertos momentos se estuvieran filmando escenas que atacaran a la ideología dominante y que no se habían previsto en el guión, también a nivel comercial; la imposibilidad de exhibición industrial de cintas que por haberse realizado de manera independiente, no puedan cumplir en términos de producción sus deberes sindicales, o que no hayan pagado un alto costo de producción para los mismos sindicatos na

cionales (11); el desplazamiento en la exhibición comercial de filmes producidos, industrial o independientemente, en el país debido a la existencia del monopolio estadounidense (distribución-exhibición) dentro del territorio nacional, que Carlos Álvarez denomina "censura imperialista o del subdesarrollo"; la limitación o negación de recursos económicos para la producción de películas "de denuncia", que el cineasta colombiano Álvarez llama "censura previa"; la falta de canales de distribución y exhibición de las cintas "políticas", hasta el encarcelamiento, tortura o asesinato de cualquier cineasta, por sus ideas.

A partir de este planteamiento entenderemos por censura a la ejecución o puesta en marcha de diferentes mecanismos por parte del Estado u otros sectores sociales pudientes, para impedir que se lleguen a producir, distribuir y/o exhibir, a nivel industrial o grupal, cualquier tipo de películas que potencialmente pudieran afectar a los intereses de la clase dominante y a la ideología generada por ésta. Ello con el fin de obstaculizar la toma de conciencia de los sectores dominados y, a la vez, prevenir el surgimiento de un cambio de actitud hacia la transformación del Sistema imperante, por causa de los mensajes fílmicos, como reforzadores de otras circunstancias sociales.

Evidentemente, la posición ideológica del cine mexicano como medio masivo no es explícita en su referente o en su conteni-

do. Sin embargo, si se hace una lectura crítica de éste y se descubre; por ejemplo, el "mensaje oculto" (12); podremos identificarla, ya que lo dicho u omitido en el discurso del filme resulta una evidencia de tal posición.

Así, la coartada de los grupos dominantes consiste en hablar de sus mercancías como productos inofensivos y ajenos a cualquier posición política. Sin embargo, como lo afirma el mismo Prieto Castillo, ningún mensaje es inocente: todos tienen una intencionalidad. No es posible entonces aceptar la existencia de películas "apolíticas", ya que hasta la más acabada obra artística cinematográfica, sea de argumento o sea documental, adopta en sus mensajes una determinada posición de clase.

"Un filme es, por tanto, de entrada, un producto, una mercancía elaborada según las leyes exactas de la producción industrial. Pero también un producto de naturaleza ideológica: nosotros mismos estamos ahí en el corazón del problema. No hay, diríamos nosotros, filme inocente, película sin incidencia política". (13)

Del mismo modo, a lo largo de varios decenios y debido al control ejercido por los grupos dominantes sobre el cine mexicano como medio masivo de información, éstos han logrado la imposición (vertical y unilateral) de una vastísima cantidad de mensajes fílmicos que han ido formando en el público una "falsa con-

ciencia" de su realidad. Ésto lo consiguen al elaborar y difundir películas comerciales que, por lo general, ofrecen argumentos basados en tragedias, melodramas y comedias (géneros cinematográficos a los que comunmente recurre el cine industrial) y otro tipo de subgéneros (ciencia ficción, violencia, terror, comedia musical, melodrama urbano o rural, cabaretil, de luchadores, etcétera) en los que se plantea como punto central de cualquier situación a los personajes como entes individuales y sin problemas sociales.

Pero no se trata de un control lineal, ya que la industria cinematográfica nacional ha estado sujeta a los cambios de las diferentes políticas presidenciales, mismos que han determinado un menor o mayor grado de apertura, así como de financiamiento. De tal manera que la producción y la difusión de dichos mensajes han quedado sujetas al los vaivenes de esa dinámica estatal.

Lo importante es "entretener" y "divertir"; para ello se evocan las emociones del individuo y no su sentido reflexivo. Ésto responde al hecho de que el cine, como industria, no fue creado para formar una conciencia crítica que cuestione a la estructura social que lo sostiene, sino para aludir a la emoción y distraer a la razón que podría generar una acción transformadora. "Sólo las películas que pueden dejar huella por su capacidad de conmover, entretener, turbar, servir de esparcimiento y pro-

vocar efectos de catártico emocional, (sic) son la fuerza que consolida una Industria Cinematográfica". (14)

Si se retoman entonces las características de la formación social mexicana, es factible comprender los tres tipos de películas que integran este modelo dominante. Por un lado, están los filmes comerciales extranjeros; por otro, las películas industriales mexicanas y, por último, las cintas propias del "cine independiente propagandístico".

Las características de esos filmes son los siguientes (el orden, de mayor a menor, corresponde a los porcentajes de exhibición nacional):

1. Los filmes industriales extranjeros son aquéllos distribuidos y exhibidos comercialmente en el país. Se trata de cintas principalmente estadounidenses que, a lo largo de varios decenios, han alcanzado altos porcentajes en la exhibición fílmica nacional. Esto obviamente responde al imperialismo ejercido por Estados Unidos sobre nuestro país y que se ha extendido también hasta el ámbito cinematográfico a través de la monopolización de la difusión nacional. Pues "así como la clase dominante produce y difunde los mensajes sociales dominantes en una determinada formación, así las formaciones sociales dominantes producen y difunden los mensajes dominantes en otras formaciones". (15)

Este tipo de películas favorece comercialmente a los grupos

del capital cinematográfico estadounidense, es decir, tanto a los productores, que fabrican su mercancía del otro lado de la frontera, como a los distribuidores (intermediarios) que colocan los productos fílmicos en los diferentes mercados mexicanos. Asimismo, contribuyen al mayor enriquecimiento de los distribuidores (intermediarios también) y exhibidores (vendedores) nacionales. Para todos ellos, el lucro es el único fin que del cine se puede alcanzar (intencionalidad mercantil).

La cantidad de películas extranjeras que se exhiben en México ha desplazado a las cintas nacionales y es, además, una evidencia de la violación de la ley, pues a pesar de que uno de los reglamentos de la Ley de la Industria Cinematográfica mexicana establece que "la Dirección General de Cinematografía determinará el número de días de exhibición que cada año deberán dedicar los salones de cinematógrafo para la exhibición de películas mexicanas de largo y corto-metraje, pero sin que en ningún caso (el subrayado es mío) el número de días sea menor al cincuenta por ciento del tiempo de exhibición" (16); ésto no se cumple.

Tanto los distribuidores y los exhibidores nacionales, como el mismo Estado han quebrantado la legislación de nuestro país, ya que, durante varios decenios, se ha exhibido una gran cantidad de cintas extranjeras que rebasa el porcentaje reglamentario de exhibición.

Con ello, el Estado, además de haber obtenido beneficios económicos al distribuir y exhibir filmes, y captar impuestos por su entrada al país (vía derechos de importación), ha fomentado la penetración ideológica que promueve el modo de vida estadounidense. A su vez, estas cintas han servido para reforzar la función del cine industrial como uno más de los aparatos ideológicos del Estado (intencionalidad propagandística).

"En términos generales, la exportación de filmes se realiza en los países industriales a las naciones subdesarrolladas, es decir, la mercancía cinematográfica es parte importante del comercio mundial típico de las naciones industriales. (...) Además, el cine en tanto industria cultural es un poderoso agente de publicidad para el comercio, las pautas y formas de vida de las naciones avanzadas y las élites rectoras de cada país (...), de tal modo que en la conquista de un mercado exterior no sólo se aspira a conseguir ventajas para el comercio sino también se propone difundir propaganda cultural y política". (17)

La demanda de la que gozan las películas industriales estadounidenses responde también a un hecho concreto: durante muchos años, éstas han sido las más acabadas mercancías de la cinematografía en todo el mundo. Los grandes gastos invertidos para su producción (en los niveles de guión, dirección, fotografía, edición, sonido, escenografía, coreografía, efectos especiales, ves

tuario, maquillaje, actuación, música, etcétera) resultan muy atractivos comercialmente a la hora de mostrarse en pantalla y presentarse como "grandes superproducciones".

Además, el "gusto del público", que no es otra cosa sino el producto de una imposición cultural, y la promoción publicitaria de cada cinta importada han logrado llevar a las salas de cine a un cada vez mayor número de espectadores que el de las propias producciones nacionales.

2. Las películas industriales mexicanas son aquéllas producidas, distribuidas y exhibidas comercialmente en el país. Su tiempo de pantalla es notablemente menor al de las películas extranjeras, pues su pobreza y sus carencias temática, técnica y narrativa provocan una menor demanda y un menor consumo por parte de los espectadores mexicanos.

Estas cintas favorecen a los grupos de la iniciativa privada del cine nacional (productores, distribuidores y exhibidores industriales), quienes encuentran en este medio una posibilidad de obtener ganancias económicas, aunque éstas distan mucho del monto conseguido en la distribución y exhibición de los filmes de la nación imperialista.

Las cintas industriales mexicanas benefician también a los grupos del Estado, mismos que además de negociar con el cine (aunque en algunas ocasiones con pérdidas) igualmente lo aprove-

chan como uno más de sus aparatos ideológicos.

"La industria cultural del cine, como las demás industrias modernas, tiende a la burocratización de sus aparatos productivos. Y una vez montada la organización burocrática, filtra la idea creadora y la hace pasar por múltiples exámenes antes de llegar a manos del productor, que es quien decide; pero éste, incluso, decide en función de consideraciones anónimas: la rentabilidad eventual del tema propuesto (empresa privada), su oportunidad política (Estado). Después pone el proyecto en manos de los técnicos, que lo someten a nuevas manipulaciones" (18) para que, luego de obtener el producto acabado, pueda ser exhibido o censurado bajo los mismos criterios.

Al igual que las cintas de argumento, los géneros noticieril y/o documental de la industria nacional han sido mercantiles (con sus documentales turísticos o publicitarios al estilo de De metro Bilbatúa) y propagandísticos (con los promocionales fílmicos presidenciales). En este último aspecto destaca la información política, testimonial o de propaganda que en varias películas han manejado la imagen de los diferentes Presidentes mexicanos. Podemos mencionar, por ejemplo, las famosas revistas semanales: "Noticiero Mexicano Ema", "Cine Verdad", "Cine Comunicación" o "Telerevista" en los períodos de Miguel Alemán (1946-1952) y Adolfo Ruiz Cortinez (1952-1958); los documentales de "Cinemat-

grafía Morelos" realizados por Servando González sobre el Movimiento Estudiantil-Popular del '68 o la versión oficial de los XIX Juegos Olímpicos en Olimpiada en México (Alberto Isaac, 1968) en la época de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970); o los testimoniales fílmicos elaborados por el Centro de Producción de Cortometrajes (CPC) durante los sexenios echeverrista (1970-1976) y lópezportillista (1976-1982); mismos que dejaron el medio cinematográfico para pasar al televisivo, como en el caso del programa Una semana en la vida del presidente (Arturo Ripstein, 1987) en el sexenio de Miguel de la Madrid (1982-1988). (19)

3. Las cintas "independientes propagandísticas". Se entiende por "cine independiente propagandístico" al que se produce, distribuye y exhibe en México, sin el financiamiento, la infraestructura y los marcos sindicales tanto del Estado como de la iniciativa privada nacional, lo cual le da su carácter independiente (20). Además, elabora y difunde, dentro de sus estrechos marcos, mensajes fílmicos con intencionalidades propagandística y mercantil, a pesar de quedar al margen de la censura oficial. Este solo hecho lo convierte en aliado de la ideología dominante desde el momento en que no toca problemática social alguna, o la aborda de manera muy superficial.

Por lo tanto, consideramos como películas "independientes propagandísticas" a aquéllas que, aunque se producen fuera de

las instancias industriales, conllevan una intencionalidad que coincide con los criterios comerciales de la cinematografía nacional, puesto que sus mensajes son creados para la masa, aunque muchas veces no lleguen a ella.

El "cine independiente propagandístico" se disfraza de artístico y/o experimental para no comprometerse con los afectados por el Sistema social del momento. Por lo general, sus elaboradores han buscado pertenecer a la industria a través de circunstancias determinadas, como los Concursos de Cine Experimental, convocados por el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC).

Ahora bien, si son tomados en cuenta los elementos antes analizados y tratamos de visualizar al fenómeno cinematográfico nacional en su conjunto, podremos notar que, a lo largo de su historia, este fenómeno se ha desarrollado bajo criterios netamente comerciales y propagandísticos, debido a una necesidad de justificar y reproducir la formación social mexicana. Además, otro de sus más serios e identificables problemas consiste en la escasez de películas mexicanas que se exhiban en nuestro país. Hemos vivido, y aún continuamos viviendo, bajo un imperialismo filmico en el que Estados Unidos es quien obtiene los mayores dividendos. Esta situación ha provocado los siguientes hechos:

A) La imposibilidad de un crecimiento y desarrollo autónomo

en la producción y difusión de películas industriales mexicanas. Así, la industria fílmica nacional cae en una constante crisis económica que ha venido reflejándose en la calidad técnica, temática y narrativa de sus cintas; concomitantemente, esa baja de calidad ha impedido atraer sectores potenciales de espectadores mexicanos que; a no ser porque han sido absorbidos por el cine extranjero; podrían alimentar a la industria local con un cierto capital capaz de fortalecerla.

B) El reforzamiento de una labor de ideologización sobrecargada de una cierta influencia imperialista hacia el público del cine exhibido industrialmente dentro del territorio nacional. Como producto de ello, a los perceptores mexicanos les ha sido conformada una "falsa conciencia" de su realidad; lo cual ha provocado, a su vez, que éstos se vayan sumiendo en una inmovilización y conformismo social que favorece a la clase dominante.

C) La consecuente marginalización y censura de cualquier tipo de cine cuyos mensajes no convengan a los intereses económicos y políticos de los sectores más pudientes de la formación social mexicana. En este orden de hechos, la gran mayoría de los grupos de la clase dominada no puede encontrar en este medio masivo una posibilidad de ampliar los límites de su conciencia e ir forjándose una "conciencia de clase" que le permita conocer y comprender con mayor profundidad los problemas sociales que

la aquejan y, a su vez, poder transformarlos en su beneficio. Aunque éste no es el único camino para lograrlo.

No debemos perder de vista que toda esa carga de mensajes con ideología dominante nunca es totalizadora y mucho menos puede agotar ni la conciencia ni la conducta de los integrantes de la clase dominada. Puesto que el conjunto de las relaciones sociales que llevan a cabo durante su vida cotidiana y su propia condición de oprimidos, les permite tener cierta conciencia acerca del papel que juegan dentro de la formación social mexicana, ya que cuentan con un cierto marco de referencia (21); por lo tanto, la vida cotidiana, la agudización de los problemas socioeconómicos, la práctica de la organización política, o la recepción de mensajes contrarios a los procesos de comunicación autoritaria hacen tomar "conciencia de clase".

Como producto de ello, existen en el país varios de los grupos dominados que se organizan y luchan para, poco a poco, transformar su realidad y mejorar sus condiciones de vida. Ejemplo de esto ha sido el surgimiento de organizaciones independientes (no sujetas a los dictados ni de los grupos del capital nacional, ni los del extranjero, ni mucho menos los del Estado), sindicatos y partidos políticos de oposición que han logrado algunos cambios sociales en favor de esos sectores. Esas organizaciones, a lo largo de su camino, han generado sus propios medios al-

ternativos de comunicación para contrarrestar las concepciones dominantes y para dar a conocer sus principios y formas de lucha.

Así que no todo está perdido. La conciencia de los grandes sectores dominados no está automáticamente controlada por los mensajes de los medios masivos, en general, ni del cine industrial mexicano, en particular. Por ello resulta identificable el segundo modelo del fenómeno cinematográfico nacional: el del cine militante como medio alternativo de comunicación. El Partido Mexicano de los Trabajadores (PMT) y el cine militante de Carlos Mendoza Aupetit son una evidencia concreta de dichas manifestaciones, mismas que analizaremos en los posteriores capítulos.

N O T A S

- (1) Cfr., Gómezjara, Francisco y Selene de Dios, Delia. Sociología del cine. Cap. "El cine como parte de la estructura y de la superestructura". p. 16.
- (2) Cfr., Prieto Castillo, Daniel. Discurso autoritario y comunicación alternativa. introd., pp. 9-15.
- (3) Ibid. pp 11-12.
- (4) Galindo, Alejandro. El cine mexicano. Octavio Colmenares, introd., p. 21.
- (5) Prieto Castillo, Daniel. Op. cit., págs. 59 y 60.
- (6) Silva, Ludovico. Teoría y práctica de la ideología. p. 19.
- (7) "El mayor grado de falsa conciencia se da cuando una ideología es impuesta por una clase a otra". Prieto Castillo, Daniel. Op. cit., p. 25.
- (8) Althusser, Louis. La filosofía como arma de la revolución. págs. 109 - 111.
- (9) Shoijet Weltman, Celia y Aschentrupp Toledo, Roberto. Cine y poder: la política del gobierno en la industria cinematográfica mexicana. 1970-1976 y 1976-1982 (tesis). p. 60.
- (10) Cfr., Álvarez, Carlos. "Sobre la censura". Revista Octubre No. 4, pp. 3-14.
- (11) Cfr., Gumucio Dagron, Alfonso. Cine, censura y exilio en América Latina; Cap. México, Emilio García Riera: "En México hay de todas las censuras". p. 154.

- (12) Cfr., Silva, Ludovico. Op. cit., p. 124.
- (13) Zimmer, Cristian. "Todos los filmes son políticos". Revista Octubre No. 1, p. 18.
- (14) Galindo, Alejandro. Op. cit., Octavio Colmenares. prol., p. 19.
- (15) Prieto Castillo, Daniel. Op. cit., p. 27.
- (16) Ley y Reglamento de la Industria Cinematográfica. Capítulo Décimo.- Supervisión cinematográfica. Artículo 85.- Tiempo de pantalla. 5 de agosto de 1951. cit. pos., Anduiza Valdellamar, Virgilio. La legislación cinematográfica mexicana. p. 351.
- (17) Gómezjara, Francisco y Selene de Dios, Delia. Op. cit., págs. 49 y 50.
- (18) Ibid., p. 19.
- (19) Cfr., Vega, Patricia. "La figura del Presidente, en manos de los mejores cineastas de México." I y II. Reportajes publicados en el periódico La Jornada los días 26 (p. 17) y 27 (p. 25) de noviembre de 1988.
- (20) Cfr., Barriaga Chávez, Ezequiel. El cine independiente en México (tesis).
- (21) "El marco de referencia es aquello que alcanza a percibir y a concebir un grupo social, lo cual viene condicionado por el lugar que le toca ocupar en las relaciones sociales

vigentes. En tanto condicionada, dicha concepción es siempre parcial, no puede ser de otro tipo". Prieto Castillo, Daniel. Op. cit., p. 28.

CAPÍTULO 2. BREVE RASTREO HISTÓRICO SOBRE EL PARTIDO MEXICANO DE LOS TRABAJADORES (1974-1988)

El Partido Mexicano de los Trabajadores (PMT) surgió como una propuesta popular organizativa, frente a la cada vez más difícil situación económico-política en la que se encontraban some tidos los sectores sociales dominados del país.

Ante la dependencia económica de México con respecto a Estados Unidos, la depauperización de los estratos populares, la represión contra los ferrocarrileros (1958-1959), los campesinos (1962) y los estudiantes (1968), la toma de decisiones al margen de las mayorías, así como una desequilibrada situación de la Izquierda nacional, en noviembre de 1971 se integró el Comité Nacional de Auscultación y Coordinación (CNAC), mismo que posteriormente se transformaría en Comité Nacional de Auscultación y Organización (CNAO); ambos representan los antecedentes inmediatos del PMT.

Durante los primeros años del sexenio echeverrista, la imagen del Estado era desfavorable, pues aún persistía en la memoria de la clase dominada la represión ejercida contra los estudiantes en 1968; después de lo sucedido, las circunstancias se tornaban tensas. Producto de eso y para mejorar tal imagen, el gobierno tuvo que liberar a algunos presos políticos entre quienes figuraban Demetrio Vallejo Martínez, dirigente del Movimien-

to ferrocarrilero; Eduardo Valle, Luis Tomás Cervantes Cabeza de Vaca y Salvador Ruíz Villegas, activistas del Movimiento Estudiantil y Popular del '68, así como Heberto Castillo Martínez, quien participó al lado de Lázaro Cárdenas en la conformación del Movimiento de Liberación Nacional (MLN-1961) y que también fue activista de la movilización estudiantil. Algunos de los recién liberados y otros intelectuales como Carlos Fuentes y Octavio Paz, dieron varias pláticas para formar una unión de organizaciones no partidistas que se llamaría Comité Nacional de Auscultación y Coordinación (CNAC).

Dicho comité tenía como propósito defender los intereses del pueblo trabajador frente a un crecimiento económico del país sin justicia social. Esta organización se manifestaba contra el imperialismo estadounidense llevado a cabo sobre nuestra nación; contra la invasión militar-imperialista sufrida por algunos países latinoamericanos, y contra la Ley de Amparo Agrario, misma que, desde 1946, se había convertido en un instrumento legal para proteger a los latifundistas y detener la entrega de tierras a los campesinos. Además, se pronunciaba por el respeto a los derechos obreros y campesinos, la democracia sindical y el derecho a la educación.

En noviembre de 1972, el CNAC se transformaría en el Comité Nacional de Auscultación y Organización (CNAO) a partir de un

proyecto más formal que pretendía fortalecer la organización y constituir un nuevo partido político. Los objetivos de ese proyecto trajeron consigo algunas deserciones y desacuerdos; sin embargo, la movilización continuaba.

El CNAO se autocalificaba como una agrupación encargada de "auscultar y organizar la participación política de los obreros, campesinos, maestros, intelectuales, amas de casa, estudiantes y pueblo en general" (1) (grupos sociales que forman parte de la clase dominada a partir de que, como se mencionó en el capítulo anterior, sólo poseen su fuerza de trabajo para poder subsistir) y exigía el cabal cumplimiento de la Constitución Mexicana en favor de las mayorías.

Durante dos años, el CNAO estableció varios comités en muchos estados de la República. De febrero a mayo de 1974, un grupo de sus integrantes, encabezado por Heberto Castillo y Demetrio Vallejo, hizo un recorrido por el interior del país para crear instancias organizativas y reforzar las existentes.

Convocó a la celebración del Congreso Nacional Constituyente del nuevo partido. Aquél se llevó a cabo en la capital mexicana, del 5 al 18 de septiembre del '74. Al término de las sesiones, se acordó la instauración del Partido Mexicano de los Trabajadores y fueron aprobados: la Declaración de Principios, el Programa de Acción, los Estatutos, el lema "Independencia, Sobera-

nia y Revolución" y el símbolo, un jeroglífico azteca cuyo significado era "Unión y Movimiento". Todos estos elementos sintetizaban la línea política del naciente Partido.

En sus documentos, el PMT expresaba la necesidad de una nueva organización partidaria que realizara importantes cambios en la formación social mexicana, dado que, en aquel momento, no existía "un partido de masas, revolucionario, de auténtica oposición y verticalidad, capaz de dirigir democrática y disciplinadamente a los obreros y campesinos, intelectuales y estudiantes en la histórica lucha de los explotados contra los explotadores"

(2). Entre sus principios sostenía, además, que "el trabajo humano es origen de toda riqueza. Por ello esa riqueza debe pasar a poder de los trabajadores manuales e intelectuales, del campo y de la ciudad, quienes son sus verdaderos propietarios". (3)

El PMT se proponía "luchar porque el pueblo, en uso del derecho que en todo tiempo le otorga el artículo 39 de la Constitución, sustituya la actual estructura económica, política y social de México por otra en que los medios e instrumentos de producción sean propiedad social y no de unos cuantos, en que la democracia sea del pueblo y no de la burguesía y la sociedad se estructure sobre bases de igualdad, sin discriminaciones y privilegios" (4). Este Partido buscaba también combatir el colonialismo y el imperialismo, y para ello tomaría como base el ideario

de Hidalgo, Morelos, Juárez, los Hermanos Flores Magón, Madero, Villa, Zapata y Lázaro Cárdenas.

El primer Comité Nacional del PMT quedó integrado entre otros, por el ingeniero Heberto Castillo como presidente, Demetrio Vallejo como secretario de Organización y Luis T. Cervantes Cabeza de Vaca como secretario de Relaciones Campesinas.

Dentro de las primeras manifestaciones del Partido destacó la publicación de un documento en el que se asentaba su posición ante el gobierno de Luis Echeverría. En él fueron criticadas desde la política económica sobre los bajos salarios y altos precios que afectaban el nivel de vida de la clase dominada; la falta de libertad de organización para los asalariados del campo y la ciudad, y la Ley de Amparo Agrario, hasta las limitaciones de la vigente Ley Federal Electoral.

Otras de las acciones del recién nacido PMT consistieron en realizar una serie de movilizaciones en apoyo a los trabajadores y la redacción de una declaración conjunta, publicada en abril de 1975, en la que también era cuestionada la línea política y económica de la administración echeverrista. Entre las organizaciones que se adhirieron a esa declaración, figuraban el Partido Comunista Mexicano (PCM), el Movimiento de Organización Socialista (MOS) y el Movimiento de Acción y Unidad Socialista (MAUS).

En enero de 1976, el Partido Mexicano de los Trabajadores pidió al Presidente Echeverría abrir la participación política para los partidos proponiendo la modificación de la Ley Federal Electoral. Al no obtener respuesta, el PMT prefirió no participar, ni siquiera de manera marginal, en las elecciones. Así, José López Portillo entró a la contienda electoral como candidato único, ya que ningún partido lanzó postulación a la presidencia de la República.

Desde septiembre del '76, Echeverría había dejado endeudado al país al firmar una "Carta de intención" con el Fondo Monetario Internacional (FMI). Ya para entonces, al inicio del nuevo sexenio, López Portillo manifestó su rompimiento con el discurso populista, externó su apoyo hacia el capital nacional y trazó los vectores de su política petrolera. De esa manera, para presentar a México como sujeto de crédito en el ámbito internacional, el Estado anunció un notable aumento de las reservas petroleras nacionales y dio a conocer públicamente el proyecto de instalación de un gasoducto que uniría a Chiapas con Texas para abastecer del preciado energético al país del norte.

De inmediato, el PMT mostró su inconformidad ante los sucesos. Declaró que la excesiva exportación de energéticos no era más que la entrega incondicional de recursos naturales que tardarían muchos años en renovarse y que "los hidrocarburos crean ri-

queza donde se consumen" (5). Además, el Partido que Castillo presidía denunció la corrupción en Petróleos Mexicanos (PEMEX), tanto en el proyecto de construcción del gasoducto como en la venta de plazas laborales.

Las tareas de miles de militantes en "pintas", volantes y asambleas populares; el trabajo de caricaturistas como Rogelio Naranjo, Elio Flores y Efrén; la actividad periodística del ingeniero Castillo y la publicación de su libro Huele a gas (1977), con la colaboración del caricaturista Eduardo del Río (Rius), así como el acercamiento y la movilización con diferentes organizaciones populares e intelectuales, hicieron que el problema de los energéticos se convirtiera en un debate nacional. Ésto fueretemente contribuyó a la formación de una opinión pública contestataria a la política petrolera, en general, y a la instalación del gasoducto, en particular; finalmente, éste no fue construído.

Poco a poco, el PMT y la Izquierda mexicana iban logrando cierta presencia pública al difundir masivamente sus denuncias en contra de la difícil situación por la que atravesaban los sectores más desprotegidos de la clase dominada. Por su parte, en 1977, el Mexicano de los Trabajadores pugnó porque los partidos políticos contaran con espacio permanente en la prensa, la radio difusión y la televisión.

En abril de ese mismo año, junto con otras organizaciones,

el PMT presionó a la Secretaría de Gobernación para la modificación de la Ley Electoral vigente; incluso, se puede afirmar que en alguna medida ésto contribuyó para que el Presidente realizara las reformas que reestructurarían la Ley Federal de Organizaciones Políticas y Procesos Electorales (LOPPE) en el '77. Las reformas, por una parte, abrían la posibilidad de participación de los partidos, pero, por la otra, dejarían que el mecanismo electoral continuara en manos del Estado a través de su Comisión Federal Electoral.

Aunque el Partido Mexicano de los Trabajadores libró muchas batallas por la modificación de esta ley, no le quedó otro camino más que aprovechar la apertura y solicitar su registro definitivo como partido político. Esa solicitud obedecía, entre otros motivos, a un deseo de estar y permanecer en la legalidad para evitar así la represión y representar su papel como una opción electoral popular.

Al continuar la movilización y las actividades sobre el problema de los energéticos, en marzo de 1978, con el apoyo de fuerzas partidarias y no partidarias, el PMT impulsó la creación del Frente Nacional de Defensa de los Recursos Naturales (FNDRN), organismo que concentraba gran parte de sus acciones en contra de la política petrolera del Estado. Con el incendio del pozo Ixtoc I, sucedido en junio del año siguiente, salieron a la luz varias

corruptelas y muchos errores cometidos por los dirigentes de PEMEX. Se denunciaron entonces las enormes pérdidas económicas y la contaminación generadas por la derrama del petróleo en el mar; la participación ilegal de compañías extranjeras con la paraestatal en la explotación del petróleo mexicano; las turbias relaciones del director de PEMEX, Jorge Díaz Serrano, con esas compañías y con importantes miembros del gobierno estadounidense; la desaparición de una parte del presupuesto petrolero, etcétera.

El panorama anterior hizo que el FNDRN demandara el esclarecimiento de los hechos y la creación de un Plan de Energéticos para lograr una industria petrolera nacional e independiente. Con Heberto Castillo a la cabeza, se habló directamente con el Presidente López Portillo, pero el mandatario prestó oídos sordos a las demandas. Pese a todo, algo se logró: Díaz Serrano compareció ante la Cámara de Diputados y, posteriormente, renunció a su cargo.

Para 1983, gracias a las denuncias y a la presión ejercida, el exdirector de PEMEX fue encarcelado. Sin embargo, a pesar del peso de sus delitos, sólo se le adjudicaron fraudes menores.

Ya en 1981, el Partido Mexicano de los Trabajadores acordó solicitar su registro condicionado para las elecciones que se llevarían a cabo el año siguiente. El PMT entregó su solicitud a la Secretaría de Gobernación. El 11 de junio, lejos de dar una res-

puesta directa, el Estado publicó en la prensa la negación de la solicitud.

Sin ningún fundamento legal, la argumentación del Estado para negar el registro consistió básicamente en el siguiente hecho: en los documentos del PMT no se mencionaba de manera explícita que las actividades partidarias se realizarían por medios pacíficos; que no se atacaría a la Constitución Mexicana, y que no se aceptarían consignas de organizaciones extranjeras.

Ante ello, el PMT nuevamente debía decidir si no participaría en las elecciones, si lo haría sin registro, o bien en alianza con otro partido. Se vislumbró entonces la posibilidad de fusionar al Partido con algunas organizaciones de Izquierda, pues ya existían ciertos puntos coincidentes con respecto a la visión de la realidad nacional y algunos principios políticos. Prueba de lo anterior fue el documento conocido como la "Declaración del 15 de agosto" (1981), en la que se mostraba el desalentador panorama interno y externo del país. Dicha declaración fue avalada por los dirigentes del mismo PMT, PCM, el MAUS, el Partido Socialista Revolucionario (PSR), y el Partido del Pueblo Mexicano (PPM), luego de algunas sesiones de discusión.

Las organizaciones firmantes iniciaron pláticas con vísperas a la fusión, pero las diferencias no disminuyeron. Aunque el PMT ya había aceptado la Declaración de Principios, el Programa

de Acción y los Estatutos del posible nuevo partido, seguía en desacuerdo con la forma de elección de los dirigentes -en la que se olvidaban las bases de la militancia partidista-, con el número de integrantes del Comité Nacional, con el nombre y con el símbolo. Las desaveniencias rompieron con las pláticas y éstas fueron pospuestas para después de las elecciones. Por lo tanto, el Partido no participó en aquella contienda electoral.

Después de publicar varios documentos que denunciaban las consecuencias de la crisis económica, el primero de septiembre de 1982 el PMT se había unido con otras organizaciones para formar el Comité Nacional de Defensa de la Economía Popular (CNDEP). En el documento que marcó su nacimiento, el CNDEP criticaba duramente la situación del país e invitaba al pueblo a organizarse "unitaria y democráticamente para defender la economía popular". (6) y combatir la contensión salarial, el desempleo, la austeridad, el endeudamiento y la entrega de los recursos naturales al extranjero.

Ese mismo día de septiembre, durante su último informe de gobierno, el Presidente José López Portillo anunció la nacionalización de la Banca. El Partido subrayó el acierto de tal medida y declaró luchar para que no se diera marcha atrás. El PMT manifestó una vez más viejas demandas y agregó otras, como las nacionalizaciones de la televisión, de la industria alimentaria y de la

industria químico-farmacéutica; la moratoria del pago de los intereses de la deuda, entre otras. Y se reiteraba el llamado a la unidad popular.

Por su parte, la Izquierda nacional avanzó en el establecimiento, en octubre de 1982, del Frente Nacional para la Defensa del Salario y Contra la Carestía de la Vida (FNDESCAC), integrado también por el PMT y otros organismos. Pero la existencia de dos frentes creaba confusión. Así, para julio del año siguiente, la unión del CNDEP y del FNDESCAC formó la Asamblea Nacional Obrera, Campesina y Popular (ANOCOP), misma que fomentó el fortalecimiento de acciones unitarias a las que se había incorporado, de manera consecuente, el Partido Mexicano de los Trabajadores.

La ANOCOP organizó una gran marcha y convocó al Primer Faro Cívico Nacional en octubre de 1983. El segundo Faro lo realizó en junio del año siguiente. A pesar de que el primero logró una movilización en gran parte del país, el divisionismo fue debilitando cada vez más a la Asamblea hasta que consiguió su lamentable desaparición.

Pero la actividad política del Partido no consistía únicamente en hacer declaraciones. Desde la formación del CNAC y del CNAO, esa actividad siempre se vio complementada con una constante lucha y una movilización con el pueblo. Prueba de ello fue el apoyo que los trabajadores de Refrescos "Pascual" recibieron por

parte de los asesores del PMT desde mayo de 1982 hasta el final del conflicto, en que los asalariados salieron victoriosos.

Los trabajadores de esa refresquera se acercaron al comité delegacional "Gustavo A. Madero" del PMT en busca de una orientación legal para suspender labores. Demandaban un aumento salarial, al que tenían derecho por decreto presidencial, el pago retroactivo y el reparto de utilidades. El apoyo solicitado fue otorgado por el Partido y se constituyó como un elemento importante para el triunfo del movimiento sindical.

En aquel entonces, paralelos a esa ayuda, se suscitaron al interior del Partido algunos conflictos. Uno de ellos fue el ocurrido con Demetrio Vallejo, secretario de Organización del Comité Nacional. En agosto de 1983, Vallejo fue expulsado del PMT porque violó los Estatutos y afectó así los intereses partidarios, ya que, además de haber negado información sobre el problema laboral de "Pascual" a los miembros del Partido, tuvo algunos roces con la secretaria de Relaciones Laborales, Violeta Vázquez.

En septiembre de ese mismo año, se concluyó la reestructuración de la Declaración de Principios, el Programa de Acción y los Estatutos del PMT, la que se había hecho para cubrir los requerimientos que dos años antes dieron motivo para negar el registro electoral. Dicha organización política ratificó demandas ya elaboradas, agregó otras que no figuraban en sus documentos

y creó dos nuevas secretarías para los comités: la de Prensa y Propaganda, y la de Actas, Acuerdos y Estadísticas. En aquella asamblea, el Comité Nacional quedó integrado por Heberto Castillo como presidente; José Álvarez Icaza como secretario de Organización; Javier Santiago, secretario de Prensa y Propaganda; Carlos Mendoza Aupetit, secretario de Relaciones Exteriores, entre otros. Después, Santiago solicitó una licencia para ausentarse por motivos de salud y fue sustituido por Carlos Mendoza, quien pasó a la secretaría de Prensa y Propaganda, en el mes de enero de 1984.

En el informe nacional de dicha asamblea, fueron expresadas varias inconformidades del Partido con respecto a la situación nacional e internacional. Se denunciaron, entre otros casos, la política intervencionista de Ronald Reagan sobre algunas naciones latinoamericanas; los convenios firmados por Miguel de la Madrid con el Fondo Monetario Internacional (FMI); la continuación del deterioro salarial; el desempleo; la paralización de la industria; la invalidación parcial de la nacionalización de la Banca; el desequilibrio del comercio exterior; la fuga de capitales; la política fiscal en favor del capital nacional, etcétera. El informe finalizaba declarando que, para cambiar tal situación de raíz, era necesario realizar una revolución con vistas a la toma del poder político por parte de los sectores domi-

nados.

Después de algunas fallidas pláticas de fusión, el PMT solicitó el registro condicionado para las elecciones de 1985. Con algunos problemas le fue otorgado el 7 de julio de 1984.

Se hicieron los preparativos y, en febrero del '85, se eligieron candidatos plurinominales y se definieron los lineamientos para la acción. Se acordó levantar una plataforma electoral común con el Partido Socialista Unificado de México (PSUM), el Partido Popular Socialista (PPS), la Unidad de Izquierda Comunista (UIC) y la Corriente Socialista (CS), plataforma que de ninguna manera implicaba la fusión.

Llegaron entonces las elecciones en las que el abstencionismo alcanzó porcentajes elevados. Por su parte, el Estado, vía Comisión Federal Electoral, manejó los votos a su antojo; pero, a pesar de todo, el Partido Mexicano de los Trabajadores logró su registro definitivo con el 1.59% de la votación total de ese año.

El Partido realizó un balance de las elecciones y, aunque con algunas limitaciones y errores que no dejaron de reconocerse, aquéllas fueron calificadas como una experiencia satisfactoria. Además, no podía desdeñarse la importancia que para el PMT tenía el hecho de contar con algunos diputados en la Cámara para denunciar la antidemocracia imperante en el país y ofrecer alter

nativas en contra de las imposiciones de la mayoría priísta. Se había ganado una batalla, pero no la guerra.

Ante los sismos ocurridos en México los días 19 y 20 de septiembre de 1985, el PMT reconoció públicamente su deficiente movilización. Criticaba, a su vez, las grandes limitaciones del Estado para enfrentar la catástrofe y subrayó el inmenso potencial solidario y la gran capacidad autorganizativa del pueblo mexicano.

En junio de 1986, período en el que Heberto Castillo continuaba como presidente del Comité Nacional, cuatro integrantes de dicho Comité renunciaron a sus cargos; entre ellos figuraba Carlos Mendoza, quien, luego de haberse integrado a una corriente organizada en el interior del PMT, que pugnaba por su democratización, abandonó definitivamente el Partido.

Después de los sismos, la crisis comenzó a agudizarse aún más. Ante ello, el Partido siguió manifestándose. Denunció entonces los errores de la política económica estatal, las limitaciones de los planes de reconstrucción de la ciudad y nuevamente, en junio de ese año, reiteró su preocupación frente al problema de la carga ideológica de los medios masivos de información y la necesidad de abrir espacios de comunicación para llegar a los sectores sociales oprimidos por el Sistema capitalista dependiente del país. Declaraba que "la desnacionalización que sufre Méxi

co es grande; gran parte de la clase media es proestadounidense de manera abierta y entre los trabajadores manuales urbanos hay una fuerte simpatía por la forma de vida de los Estados Unidos. La publicidad por medio de la T.V., (sic) el radio y parte importante de la prensa escrita cala hondo en el pueblo. La ideología de la clase dominante se impone por esos medios. La izquierda no encuentra caminos para comunicar ideas a la población; no hay muchas maneras ni grandes recursos para llegar al pueblo con nuestros principios y nuestro programa. Tenemos muchas e importantes dificultades para acercarnos a la población trabajadora". (7)

Finalmente, el proceso de fusión de un buen sector de la Izquierda nacional comenzaba a tomar forma a tal grado que, en 1987, el Partido Mexicano de los Trabajadores se adhirió para integrar, con otras organizaciones, el Partido Mexicano Socialista (PMS). Así, una vez realizadas las elecciones preliminares abiertas al pueblo para que pudiera votar por alguno de los cuatro posibles representantes del PMS, Heberto Castillo quedó como candidato del nuevo Partido para las elecciones presidenciales de 1988.

Mismo año en el que el ingeniero Castillo, por acuerdo partidario, cedió su candidatura a Cuauhtémoc Cárdenas, quien representaba al recién nacido Frente Cardenista de Reconstrucción Nacional (FCRN). Ello con el fin de ofrecer una opción electoral

de mayor concenso al pueblo mexicano. De esa forma, el índice de votos que obtuvo Cárdenas, así como los diputados del Frente y del mismo PMS, fue el más alto que ha logrado la Izquierda mexicana a lo largo de toda su historia.

N O T A S

- (1) Santiago, Javier. PMT: la difícil historia. págs. 52 y 53.
- (2) Op. cit., p. 72.
- (3) Ibid., p. 74.
- (4) Ibid., págs. 74 y 75.
- (5) Ibid., p. 97.
- (6) Ibid., p. 193.
- (7) Ibid., p. 261.

CAPÍTULO 3.1.1 REFERENCIA SOBRE EL CINE MILITANTE LATINOAMERICANO
DE LOS AÑOS SESENTA (ARGENTINA, BRASIL Y CUBA)

Casi a lo largo de toda su historia, los países de América Latina han atravesado por circunstancias muy similares fundamentalmente en sus ámbitos económico, político y sociocultural. Por ese motivo, durante muchos años de este siglo, esas naciones han presentado dentro de su formación social una serie de elementos comunes, como la posesión de un Sistema socioeconómico subdesarrollado y dependiente principalmente de Estados Unidos; la existencia del Estado, la iniciativa privada local y la extranjera, como clase dominante, y el pueblo como la dominada. Asimismo, producto de las relaciones económicas y políticas, también se da una distribución desigual en la posesión y el uso de los medios masivos de información entre los diferentes grupos sociales; pues es bien sabido que en Latinoamérica se vive el proceso de comunicación autoritaria dominada esencialmente por la nación imperialista.

Dentro del fenómeno cinematográfico de cada uno de esos países, pueden igualmente apreciarse algunas constantes, como las siguientes:

A) Una industria cinematográfica cuyos niveles de producción, distribución y exhibición se han encaminado hacia el reformamiento y la justificación de la formación social de cada na-

ción. Así, se ofrece al público un cine de espectáculo y diversión para satisfacer intereses mercantiles (intencionalidad mercantil). La utilización de este medio como instrumento político e ideológico que lleva al control de las conciencias de la población y ésto se logra gracias a la presencia de un Estado que en gran medida mantiene una mediatización informativa al ejercer ciertos mecanismos de censura "legal o ilegal", según sea el caso (intencionalidad propagandística).

Como afirma el cineasta colombiano Carlos Álvarez: "esta censura cumple muy exactamente una función de clase de los llamados aparatos ideológicos de Estado: cubrir la apariencia de que se salvaguardan los 'bienes espirituales', los bienes inalienables del hombre, pero se guardan realmente los bienes ideológicos y económicos de la burguesía (capital nacional) y de ese imperialismo (capital extranjero) al que las burguesías siervas (grupos sociales del Estado) tan devotamente sirven" (1). La "supervisión oficial" y el consecuente enlatamiento de las cintas que "no son convenientes" para el Sistema y que, por lo tanto, no se difunden a nivel masivo, pese al hecho de haberse producido en las industrias locales o extranjeras, es una de las formas más conocidas de su funcionamiento. Pero, como ya se mencionó en el primer capítulo, existen algunos otros mecanismos de censura que bien valdría la pena recordar: la falta de instrumentos técnicos

y económicos para producir filmes militantes que denuncien y analicen las contradicciones del Sistema imperante (a lo que Álvarez llama "censura previa"); la negación de financiamiento al ser presentado un guión con "ideas subversivas"; la suspensión del rodaje de una película debido a que en ese instante se estuvieran filmando escenas que atacaran a la ideología dominante, y que no se habían previsto al revisar el guión; la represión física sobre algún cineasta que elabore testimonios para denunciar al Sistema y a la clase que lo sustenta; la falta de canales de distribución y exhibición para el cine combativo, el encarcelamiento, la tortura, el secuestro, hasta el asesinato de cualquier cineasta militante a causa de sus ideas (Álvarez); o bien la represión contra el público y/o el proyccionista a la hora de exhibirse una cinta militante, etc.

B) Debido a la dependencia cinematográfica con respecto a Estados Unidos, estos países están permanentemente supeditados a la estructura económica y tecnológica del cine hollywoodense, así como a sus modelos temáticos y narrativos. El monopolio de la distribución y la exhibición que posee la nación imperialista, tanto en América Latina como en los otros continentes del mundo, ha sido pieza clave para esa dominación. Como producto de ello, un altísimo porcentaje de la exhibición comercial latinoamericana lo alcanzan los filmes estadounidenses; y el restante lo ocupan

las películas producidas en el resto de nuestro continente. Siendo este desplazamiento de las cinematografías locales; a las que pertenecen las cintas industriales, las del "cine independiente propagandístico", hasta las del cine militante; "una de las peores censuras, que ejerce el imperialismo" (2). Con lo que se genera el reforzamiento de una labor de ideologización sobrecargada de una fuerte influencia imperialista y a partir de lo cual, el cine militante viene a quedar como el desplazado de los desplazados del fenómeno cinematográfico de cada país.

C) La consecuente imposibilidad de un desarrollo industrial cinematográfico autónomo en términos de producción y difusión. Para poder ratificar ésto, baste decir que entre los países latinoamericanos con mayor producción comercial se encuentran "Brasil y México, en primer lugar, con una producción nacional que no excede el 25 por ciento de la demanda; Argentina cubre apenas el 10 por ciento; últimamente Venezuela, con el 5 por ciento, etc." (datos de 1981) (3). Se trata, pues de un cine que durante varios decenios ha brindado a su público sólo melodramas familiares y moralizantes, tragedias, comedias, copias subdesarrolladas de algunos géneros hollywoodenses y películas de un patriotismo acartanado, divorciadas de los valores e intereses del pueblo.

D) El surgimiento y desarrollo de un cine independiente,

producido y difundido fuera de las instancias legales, económicas y políticas de la industria cinematográfica de cada país. Una parte importante de cuyas cintas tienen la particularidad de contener mensajes que presentan y analizan los problemas del pueblo latinoamericano.

Así pues, en el decenio de los sesenta, debido principalmente a una serie de circunstancias de efervescencia y movilización políticas, en varias de esas naciones han surgido prácticas cinematográficas radicalmente opuestas a la ideologización y a las formas de producción y difusión generadas por su industria cinematográfica local. Lo anterior permite situarnos en el terreno del cine militante latinoamericano, mejor conocido como "Nuevo Cine Latinoamericano".

El "cine militante cubano" (que se desarrolló desde 1959 en adelante), el "Cinema Novo Brasileño" (1961-1970), el llamado "Tercer Cine Argentino" (1966, en adelante), el "Cine Popular" de Bolivia, el cine militante chileno, uruguayo, colombiano, mexicano y del Perú son algunos de los más relevantes ejemplos.

Entre las circunstancias que propiciaron el surgimiento de ese cine militante, caben mencionar no sólo las de carácter social, sino también las de índole cinematográfica.

Indudablemente, de alguna forma u otra, diversas corrientes del cine mundial influyeron en este cine militante. La escuela

documentalista inglesa de los años treinta y el "Free Cinema"; el Neorrealismo italiano que durante 1945 y 1955, se aproximó a la realidad social para transmitirla de manera diferente en la pantalla cinematográfica; el "Cinema Verité" francés inaugurado con la película Crónica de un verano (1960), de Jean Rouch y Edgar Morin, así como la "Nueva Ola Francesa" y el "Documentalismo Militante" de Chris Marker y del holandés Joris Ivens, dejando una huella que habría de notarse posteriormente en las producciones latinoamericanas.

Dentro del aspecto social se destaca el comienzo del decenio de los años sesenta como una época en la que surgieron varios movimientos de liberación nacional, también de importancia mundial: la independencia de la colonia francesa de Argelia (1954-1962); la agudización de los conflictos en el continente africano; el triunfo de la Revolución Cubana en 1959; así como la guerra de Vietnam (1964-1973), estos hechos históricos propiciaron un ambiente de constante tensión que se resintió en toda latinoamérica.

En aquel tiempo, como lo afirmaba el realizador cubano Julio García Espinosa, la imagen de esos movimientos, "que es nuestra imagen", recorría el mundo; puesto que esos acontecimientos se volvieron noticia que anunciaban ciertas amenazas contra el colonialismo y el imperialismo de la época, cuyas imágenes reco-

rrieron las pantallas chicas y grandes de varias naciones del planeta. Esos mismos hechos trajeron consigo "una curva ascendente de paulatina politización que se va a desencadenar en forma notoria entre 1967 y 1973, en el momento en que diversos países acceden a una etapa de clara agudización de la lucha de clases" (4), fueron esos los "años de la conmoción" (como los llamó Isaac Frías) los que crearon una coyuntura particularmente propicia para que "a partir de 1968, el cine militante (latinoamericano) adquiriera carta de ciudadanía". (5)

De tal manera, en naciones como Argentina, Brasil y Cuba, entre las más representativas, se fue gestando y desarrollando el A-B-C del Cine Militante Latinoamericano, cuando muchísimos grupos de cineastas preocupados por tomar una posición ante los acontecimientos y el cine mismo, comenzaron a expresarse a través de una práctica política y cinematográfica, a la vez, sin precedentes en nuestro continente.

Se trataba de un tipo de cine que, al asomarse a la realidad y a la historia de los países latinoamericanos y del Tercer Mundo, las mostraba, denunciaba, agredía, analizaba y criticaba desde una toma de posición en favor de los intereses de la clase dominada. Un cine que se ha regido bajo una línea político-cultural enfocada hacia el apoyo de los movimientos de liberación del mundo y en contra del imperialismo estadounidense. Así, cine mi-

litante y sociedad se volvieron entonces un binomio inseparable de la historia latinoamericana.

EL CINE MILITANTE ARGENTINO

Al cine militante argentino básicamente lo representan tres grupos: el de la "Escuela Documental de Santa Fe" (1956), el "Grupo Cine de la Base" (1969) y el "Grupo Cine Liberación" (1966 en adelante); este último el de mayores alcances tanto teóricos como prácticos en el país.

Con sus respectivas particularidades, la actividad fílmica de cada uno de estos grupos surgió como una manifestación de protesta en contra no sólo de una industria dominada por la ideología estadounidense y armada con fuertes mecanismos de censura, sino también en contra de un sistema socioeconómico y cultural sostenido por un gobierno militar y la Iglesia, aparatos que mantenían a la nación bajo un régimen dictatorial.

El surgimiento de dichos grupos de cineastas, principalmente el "de la Base" y "Cine Liberación", guardaron estrecha vinculación con los movimientos populares que se oponían a la dictadura militar; movilizaciones muy identificables con la lucha de la corriente peronista, que ha llegado a formar parte de uno de los momentos más trascendentes de la historia argentina.

Fue en 1956 cuando se creó el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe; llamada "Escuela Documental de Santa Fe", encabezada por Fernando Birri, cineasta argentino influenciado por el Neorrealismo italiano.

Birri, algunos de sus compañeros y alumnos se declaraban en

contra de una imagen ajena al país, difundida en las pantallas del cine industrial. Según Fernando Birri, las consignas de la actividad cinematográfica propuesta por la "Escuela Documental de Santa Fe" consistían en "pararse frente a la realidad con una cámara y documentarla; documentar el subdesarrollo. El cine que se haga cómplice de ese subdesarrollo, es subcine" (6). "Peleeamos por un cine realista, nacional, popular y crítico (...), un cine que afirme los valores del pueblo, que enjuice y denuncie la realidad montada por la opresión".(7)

Como parte de su formación e inquietudes cinematográficas, Birri y sus discípulos realizaron un conjunto de películas principalmente de documental testimonial con carácter "realista" y de "crítica social", tendientes a contribuir a la toma de conciencia de sus destinatarios, utilizando como recurso básico la entrevista. Algunas de sus cintas, como Te diré (1956), hecha por los alumnos de la Escuela bajo la supervisión de Birri, y Los inundados (1962), dirigida por el mismo Birri, fueron prohibidas y perseguidas.

Por otra parte, en 1969 surgió, seguramente por la influencia del "Grupo Cine Liberación", el "Grupo Cine de la Base". Estaba integrado por sectores de la izquierda militante y los peronistas (cineastas, actores, obreros y estudiantes) organizados en torno a una práctica cinematográfica manifiesta en contra de

la dictadura del General Juan Carlos Onganía.

Su objetivo fundamental era "promover la recuperación política de los filmes en las bases obreras" (8) y de esa manera solidarizarse con el pueblo argentino, descontento entonces con su gobierno. Este Grupo se dedicaba a realizar documentales que exponían la problemática de los campesinos y los obreros; entre éstos destacan: El ciclo (1973), Informes y testimonios sobre la tortura política en Argentina (1973), Si no trabajo me matan y si trabajo me matan (1973-1974), y Las vacas sagradas (1975-1977). El "Grupo de Cine de la Base" también se encargó de distribuir y exhibir un conjunto de cintas de crítica social en barrios, sindicatos y universidades de algunas provincias.

Pero bajo un Sistema político tan estricto como el argentino, luego de derrocado el gobierno peronista, una actividad de esa índole era realmente intolerable. Los aparatos represivos del Estado entraron en acción y, en 1976, uno de los fundadores del Grupo, Raymundo Glezer, fue secuestrado por la milicia. Así, a causa de la continua agudización represiva, los miembros de esa agrupación se vieron obligados a abandonar su país.

De mayor alcance y repercusión social fue, sin duda, el trabajo realizado por el "Grupo Cine Liberación". Los cineastas que lo integraban, encabezados por Fernando E. Solanas y Octavio Getino, valoraban al cine como un instrumento político totalmente

ligado a las circunstancias históricas del momento y como un medio de comunicación inserto en la lucha de clases encaminada hacia la liberación del pueblo argentino y latinoamericano.

Entre los objetivos de esta agrupación se contemplaba el contribuir a la liberación nacional de cada país colonizado; formar una cultura revolucionaria que se proponía conquistar el poder político para la clase oprimida; romper la falsa imagen de la realidad impuesta por el imperialismo; integrar al cineasta (artista y/o intelectual) a las vanguardias políticas (obrera, campesina y estudiantil) para apoyar a las organizaciones populares; en suma, utilizar al cine como otra vía más para la politización y movilización de un pueblo constructor y transformador de su historia de liberación nacional.

Este grupo concebía su actividad no sólo en sus meros aspectos fílmicos (producción, distribución y exhibición), teóricos y de crítica cinematográfica, sino también, como una acción integrada en los procesos culturales, científicos, artísticos y de lucha política militante nacional y latinoamericana, contra el imperialismo estadounidense en todas sus manifestaciones.

Los integrantes del "Grupo Cine Liberación" se oponían radicalmente a la cinematografía imperialista y a su industria local, mismas que denominaban "Primer Cine". Las condenaban por haber sido utilizadas para fomentar la reproducción del Sistema y

por haber tergiversado la realidad social de la nación; por haber del cine un espectáculo comercializante que entiende al hombre del pueblo como un espectador pasivo ante la "obra cinematográfica" y por haber favorecido a los intereses de la burguesía nacional y extranjera (que equivale al cine estadounidense exhibido comercialmente en el territorio de México, sumado al cine industrial de esta misma nación).

Se oponían además al "cine de autor" o "Segundo Cine", por ser éste un vehículo social que se expresa bajo los dictámenes burgueses; por estar cargado de una "ideología de la ambigüedad" o "ideología reformista", así como por considerársele un aliado del cine industrial argentino, pues se trataba de un ejercicio fílmico con una concepción personal, individualista y "artística" que justificaba la supuesta "amplitud democrática" del Sistema imperante (que bien podría equiparse con el "cine independiente propagandístico" mexicano).

Así, los miembros de esta agrupación clasifican su propia actividad dentro de la categoría del "Tercer Cine latinoamericano" dado que a éste se le imprimía un modo de uso diferente. "Tercer Cine" era una expresión muy ligada a la idea de un cine de y para el Tercer Mundo.

A lo largo de su existencia, "Cine Liberación" atravesó por tres momentos importantes:

1.- Formación e inicios, 1966-1971.

El grupo comenzó a conformarse a partir de la realización de la película La hora de los hornos (1966-1968), dirigida por Solanas y Getino. Es un filme que recoge testimonios, notas y debates sobre las luchas del pueblo argentino en aquel momento. La cinta enfatiza la denuncia de una situación de dependencia y violencia que mantenía sujetos a los sectores oprimidos. Consta de tres partes: "Neocolonialismo y violencia", "Acto para la liberación" y "Violencia y liberación". Luego de haber sido presentada, entre 1969 y 1972, a más de cien mil espectadores en exhibiciones clandestinas muchas veces reprimidas, La hora de los hornos se constituyó en la punta de lanza que habría de desplegar una actividad fílmica fuera de serie en Argentina; como producto de ello, se fueron integrando otros grupos similares tanto al interior como al exterior del territorio argentino.

A partir de 1968, al ser difundida públicamente la Primera Declaración del "Grupo Liberación", Solanas y Getino empezaron a redactar una serie de notas y reflexiones teóricas, alimentadas por la práctica constante del Grupo en sus niveles de producción, distribución, exhibición y militancia política.

De alguna forma, las cintas que posteriormente produjo el Grupo contribuyeron a la movilización de sus destinatarios, los sectores obreros y populares. El caso de las exhibiciones de

cine-acción o cine-acto de La hora de los hornos, y las manifestaciones públicas obreras generadas por Los testimonios de Tucumán (1969), de Gerardo Vallejo, son dos ejemplos que bien pueden ilustrar este hecho.

2.- Apoyo al gobierno democrático, 1973-1974.

Durante ese par de años se dió una abierta colaboración del Grupo con el gobierno democrático desde el triunfo de las elecciones; (1973) por parte del Frente Justicialista de Liberación, encabezado por el Movimiento peronista; hasta la muerte del General Juan Domingo Perón al año siguiente. Éste fue el momento culminante en que el proceso social de transformación se unió al cinematográfico y viceversa.

En ese período, Octavio Getino ocupó la dirección del "Ente de Calificación Cinematográfica", que había sido el órgano legal instaurado para la observancia de la censura que ejercía el gobierno sobre cualquier película con alguna carga "moral" y/o "política" en contra de los intereses estatales, eclesiásticos o imperialistas.

Durante su mandato, que sólo duró dos años, el dirigente autorizó todas las películas nacionales y extranjeras que en el pasado habían sido prohibidas, como El último tango en París (1972) de Bernardo Bertolucci; Estado de sitio (1972), de Costa Gavras, y La hora de los hornos, entre otras. También impulsó el estable

cimiento de circuitos alternativos de exhibición, así como la producción de cortos y largometrajes militantes.

Se estaba elaborando una nueva legislación para eliminar ciertos mecanismos de censura, cuando cayó el régimen peronista y Getino fue expulsado de su cargo.

3.- Etapa de repliegue, 1974 a la actualidad.

El cambio de poder político generó una época de mayor violencia, misma que se reflejó en una serie de persecuciones, raptos, torturas, asesinatos y viajes al exilio de aquéllos que habían participado, o querían continuar en su actividad cinematográfica militante; la represión alcanzó desde actores, guionistas, directores hasta los exhibidores y espectadores de los filmes.

Muchas de las películas del "Grupo Cine Liberación", antes y después del triunfo peronista, fueron objeto de actos violentos, ya fuera durante su producción, o en su difusión. Entre las cintas de ese Grupo cabe mencionar a El camino hacia la muerte del viejo Reales (1969), Testimonios de Tucumán (1969) y Testimonios para la reconstrucción (1969), dirigidas por Gerardo Vallejo, las dos últimas fueron producidas por la Federación de Obreros de la Azúcar; Perón: la Revolución Justicialista (1971) y Actualización crítica y doctrinaria para la toma del poder (1972), de Fernando Solanas y Octavio Getino; Por los senderos

del libertador (1970) y Operación masacre (1972), de Jorge Ce-
drón; La patagonia rebelde (1974), de Héctor Olivera; El fami-
liar (1973), de Octavio Getino; el noticiero "Cine informe", pro-
ducido por la Central de Trabajadores Argentinos (CTA); Los hi-
jos de Fierro (1972-1977) de Solanas, entre otras.

Elaborados por dicho Grupo, los documentos teóricos más im-
portantes fueron: la "Primera Declaración del Grupo Cine Libera-
ción" (mayo de 1968), emitida antes de que se terminara La hora
de los hornos; los "Apuntes para un juicio crítico descolonizado"
(1969), en el que se da por primera vez el concepto de "Tercer
Cine"; "Cine Militante: una categoría del Tercer Cine" (1971);
"Cine como hecho político" (1973), y "Cine cultura y descoloni-
zación" (1968-1972), en el que se ofrecen notas y entrevistas rea-
lizadas de mayo de 1968 a enero de 1972. Todos los textos fueron
obra de Fernando Solanas y Octavio Getino; quienes presentaban
sus planteamientos teóricos como hipótesis que constantemente
fueron retomadas y corregidas.

Entre los aportes teóricos elaborados por este Grupo resal-
tan los referentes al "Tercer Cine" y al "Cine Militante":

"En este mes de marzo de 1969 apareció publicado en la re-
vista Cine Cubano un reportaje (dedicado) a integrantes del gru-
po Cine Liberación en el que se hacía referencia al Tercer Cine.

Sosteníamos entonces: 'Se abre la necesidad de un Tercer

Cine, de un cine que no caiga en la trampa del diálogo con quienes no se puede dialogar, de un cine agresión, de un cine que salga a quebrar la irracionalidad dominante que le precedió: de un Cine-Acción. Lo cual no significa que el cineasta deba abordar exclusivamente el tema revolucionario o de la lucha política, pero sí que ahonde en profundidad en cualquier aspecto de la vida del hombre latinoamericano, porque de hacerlo así tendría que alcanzar de algún modo aquellas categorías de conocimiento, investigación y movilización de las que hablábamos. Es este cine, por consecuencia y esencia revolucionario, el que tendrá que recurrir y por lo tanto inventar los lenguajes, ahora sí realmente nuevos, para una nueva conciencia y una nueva realidad". (9)

"Se definía el tercer cine como 'un cine de destrucción y construcción. Destrucción de la imagen que el neocolonialismo ha hecho de sí mismo y de nosotros. Construcción de una realidad palpitante y viva, rescate de la realidad nacional en cualquiera de sus dimensiones'. La 'militancia' de este cine no era, principalmente, en favor de una determinada organización partidaria, sino en favor de la vida, o lo que es lo mismo, del desarrollo y liberación de los pueblos sojuzgados. El partidismo, que también

existía, no se establecía como un fin, sino, esencialmente, como un medio para darle un sentido válido a dicha militancia". (10)

En su siguiente trabajo teórico, "Cine militante: una categoría interna del Tercer Cine", Getino y Solanas definieron al cine militante con las siguientes palabras: "Cine militante es aquél que se asume integralmente como instrumento, complemento o apoyadura (sic) de una determinada política y de las organizaciones que la llevan a cabo, al margen de la diversidad de objetivos que procure: contrainformar, desarrollar niveles de conciencia, agitar, formar cuadros, etcétera.

Lo que define lo revolucionario de un hecho no es la forma en que este hecho se expresa, sino el papel transformador que alcanza en determinada circunstancia (táctica) tras una estrategia de liberación (...).

Es decir, que el tema o la manera en que una película se exprese, no definen por sí mismas un carácter militante o no militante, sino que la militancia deviene de la relación del filme con su circunstancia concreta, de la efectividad o justificación revolucionaria que pueda surgir de esa relación: (...). La categoría de cine militante no es unívoca, ni universal, ni atemporal, sino que se redefine siempre desde cada circunstancia histórica concreta". (11)

Así, la teoría y la práctica del cine militante argentino no

intentan presentarse "como modelo o alternativa única o excluyente, sino como proposiciones útiles para profundizar el debate acerca de nuevas perspectivas de instrumentalización del cine en países no liberados" (12), principalmente los de América Latina.

CINEMA NOVO BRASILEÑO

En el decenio de los cincuenta, Brasil vivía bajo un régimen de gobierno populista que permitía cierta apertura en los medios de información. Su industria cinematográfica era incipiente, pues los filmes estadounidenses acaparaban las salas comerciales del país.

Se fundó entonces la compañía productora "Vera Cruz", montada según esquemas hollywoodenses. Sus empresarios pensaban que con pequeños estudios, "estrellas", producciones bajo la batuta de guionistas y directores italianos, y una distribución en manos de extranjeros, se lograría un gran negocio que abriría el mercado externo a las películas industriales brasileñas. Sin embargo, a pesar del triunfo de O congaceiro (1953) (filme de aventuras premiado en Cannes, prototipo de las producciones industriales) y después de haber realizado dieciocho películas, la Compañía quebró.

Fue en ese contexto en el que surgieron Río, 40 grados (Río, 40 graus) (1955) y Río, zona norte (Río, zona norte) (1957), dirigidas por Nelson Pereira Dos Santos. Estas cintas abordan de una manera distinta la problemática social brasileña, por lo que fueron consideradas como pioneras del "Cinema Novo". El gobierno populista prohibió la primera argumentando que era "subversiva" y realmente "lo era en la medida en que mostraba una realidad 'inconveniente' para las clases dominantes, y (porque) provocaba reflexión social y política". (13)

A pesar de la acción gubernamental y gracias a la presión de la opinión pública, se levantó la prohibición; la censura lo único que logró fue mover la curiosidad de los espectadores.

En aquel entonces, surgía una generación de jóvenes que quería hacer cine, pero que no contaba con recursos suficientes para desarrollar sus proyectos; sin embargo, con sus pocos medios realizaron una serie de ejercicios en 16 milímetros.

Pero el surgimiento real del "Cinema Novo" no fue sino hasta los años de producción de las cintas Barravento (1961), de Glauber Rocha, y Os cafagestes (1962), de Ruy Guerra. La primera resultó ser el primer largometraje de Rocha; y fue perseguida por la censura, debido a que abordaba el tema de la alienación religiosa de los pescadores negros de Bahía, como una forma de evasión de la problemática social brasileña. La película de Guerra, producida en cooperativa y fuera de la industria, al igual que la de Rocha, también fue prohibida por considerarla pornográfica y "por atacar la moral pública". Así, ambas cintas marcaron el arranque de una nueva corriente cinematográfica que Román Cubern, Alfonso Gumucio e Isaac León Frías aprecian como el Movimiento más importante de Latinoamérica.

En aquella época, durante los años sesenta Brasil era un país en transición: en ese momento estaba surgiendo una burguesía local que trataba de sentar las bases de una industria cultu

ral nacional para favorecer sus intereses económicos; la invasión de los filmes estadounidenses seguía manifestándose como una expresión de un Estado sujeto a los dictados de Estados Unidos; la fundación y el fracaso de las compañías productoras "la Atlántida" (en Río de Janeiro) y la "Vera Cruz" (en São Paulo) mostraban la decadencia de una industria cinematográfica que únicamente sabía producir películas que parcializaban la historia nacional e iban forjando una imagen falsa del país. Además, poco a poco se estaba dando la inclusión de los intelectuales en la problemática de los sectores populares y marginados; entre ellos estaban los cineastas.

En los primeros años del decenio se publicó el "Manifiesto del Cinema Novo", en el que se analizaron temas como: "a) la relación entre el cine e identidad cultural nacional; b) la relación entre cine e industria y c) la necesidad de una nueva estética cinematográfica" (14). El documento habría de marcar las líneas a seguir en el desarrollo de ese Movimiento, el cual nació, ante todo, como una expresión cinematográfica que rechazaba los modelos del cine hollywoodense y las cintas industriales de la llamada "chanchada" (comedias musicales típicas del Brasil que ofrecían una visión folklorizante de la realidad nacional), melo dramas vulgares, pornográficos y de aventuras que no eran sino copias subdesarrolladas del cine extranjero y que traicionaban

los valores brasileños mitificándolos.

Algunos jóvenes egresados de los cine clubes y de las filas de la crítica cinematográfica, comenzaron a formar grupos independientes y se coordinaron para realizar una serie de filmes con equipos ligeros, bajos costos y con contenidos diferentes. Así, cineastas como el mismo Rocha, Ruy Guerra, Pereira Dos Santos, Joaquín Pedro Andrade, Esteban Paulo Cezar Saraceni, Walter Lima, León Hirszman y otros daban vida a un Movimiento de organización y acción que buscaba replantear el cine brasileño en términos culturales, económicos y políticos. Había que lanzarse a la producción fílmica, como lo proponía Nelson Pereira, con "una cámara en la mano y una idea en la cabeza". Eso, en su conjunto, hablaba de una marcada influencia del neorrealismo italiano.

Dicha organización y coordinación de los cineastas se extendía además hacia la búsqueda de nuevas formas de difusión en los circuitos paralelos y en los comerciales; pretendía además emprender actividades para presionar al Estado a fin de que se abrieran espacios para el cine nacional en las salas que los filmes extranjeros ocupaban.

Para ese momento, varios críticos renombrados de Río de Janeiro, Saõ Paulo y El Salvador reconocían al "Cinema Novo" como un Movimiento nacional, cuyos objetivos se puntualizan en lo

siguiente:

1.- Realizar un conjunto de películas que muestre la realidad y los problemas urbanos y rurales del Brasil y de los países subdesarrollados (América Latina en especial), para contribuir a su total desarrollo y transformación.

2.- Formar un cine nacional diferente encaminado hacia la revaloración de la cultura brasileña a través de otra utilización del lenguaje fílmico. En ese sentido, una de las intenciones de los participantes del Movimiento consistía en "hacer films (sic) de consumo, conquistar al público, enfrentar al cine americano en competencia directa" (Glauber Rocha) (15), pero con un cine serio, bien hecho y no alienante.

Afirmaba Rocha que "los cineastas del Tercer Mundo deben organizar la producción nacional y expulsar al cine imperialista del mercado nacional. Si cada país del Tercer Mundo tiene una producción sostenida por su propio mercado, un cine tricontinental será posible" (16) (se refiere a los tres continentes del Tercer Mundo: África, Asia y América Latina). Consideraba que el cine brasileño, "puesto que cine oprimido, es oponente natural de USA. Y oponente del cine extranjero, en general, porque aquí ingresan 600 films (sic) por año y eso tiene que acabar. Tienen que ser primero los films brasileiros (sic), luego los de América Latina y -finalmente- el resto". (17)

3.- Desarrollar un "cine de autor", en el que el realizador se comprometiera con los espectadores para denunciar, analizar y agredir a la realidad social que los oprime, con una "estética de la violencia" cargada de manifestaciones tan desgarradoras como lo eran las mismas circunstancias del subdesarrollo nacional y latinoamericano. Una crítica social y una lucha contra la censura se verían conjugadas para hacer del cine un instrumento testimonial sobre la tragedia del Tercer Mundo y para que el cineasta pasara a ser, como diría León Hirszman, "la conciencia de su tiempo".

Ambos conceptos, el del "cine de autor" y el de la "estética de la violencia", fueron delineados por Glauber Rocha, el teórico y realizador más conocido y lúcido del Movimiento. "Dentro de la tentativa de situar al cine brasileño en tanto que expresión cultural, he adoptado el método de autor para analizar su historia y sus contradicciones (...). Si el cine comercial es la tradición, el cine de autor es la revolución. La política de un autor es revolucionaria" (18). "No hay otro problema sino éste: en la medida en que el cine de autor es un cine político y en la medida en que el cine comercial refleje las ideas evasivas del capitalismo reformista, los problemas de nuestra industria, en nuestro actual período histórico, son iguales a todos los otros que viven las demás clases productoras y trabajadoras del Bra-

sil" (19). En el cine de autor, "el cineasta pasa a ser un artista comprometido con los grandes problemas de su tiempo; queremos filmes de combate en la hora del combate y filmes para construir en Brasil un patrimonio cultural". (20)

En cuanto a la "estética de la violencia", Rocha exponía que el cine latinoamericano se explica por su ausencia: al igual que el pueblo ha vivido con la carencia de alimentación, educación, atención médica, participación política y social, su imagen en el cine de América Latina ha quedado ausente. Esa ausencia, según Rocha, ha generado una cultura del hambre, porque "el hambre del latinoamericano no es sólo un síntoma alarmante de la pobreza social, sino la esencia de la sociedad. Así podemos definir nuestra cultura como una cultura del hambre (...). Nuestra originalidad es nuestra hambre, nuestra miseria, sentida pero no comprendida. No obstante nosotros la comprendemos, nosotros sabemos que su eliminación no depende de programas técnicamente elaborados, sino de la secularización del hambre que al mirar las estructuras las sobrepase cualitativamente. Y la más auténtica manifestación del hambre es la violencia (...). A pesar de todo, esta violencia no lleva en sí el odio, sino el amor, incluso tratándose de un amor brutal, como la violencia misma, no es nunca amor de contemplación, sino de acción y transformación". (21)

"La estética de la violencia, y la violencia revolucionaria,

constituyen, pues, la única forma de convertir la ausencia en presencia transformadora. Demanda igualmente ser destructora; acabar con la cultura que fue impuesta sobre la base de nuestra propia ausencia, para hacer realidad una presencia liberadora en un doble sentido (...). La violencia del colonizado lleva a su propia humanización y a la humanidad a su adversario; ésto la legitima y la hace consustancial al acto de amor supremo: la liberación".(22)

En marzo de 1964, un golpe de Estado llevó a Brasil hacia un régimen de dictadura militar que provocó una cierta agudización de la censura. Pero ésto no frenó la dinámica del Movimiento, cuyos integrantes se enfrentaron valientemente contra aquélla. Por su parte, la Unión de Estudiantes y los Centros Populares de Cultura (CPC) crearon circuitos paralelos con la intención de exhibir filmes que abordaran problemas del hombre y su explotación. Inclusive dos años antes, estos mismos Centros, con muchos esfuerzos económicos, habían financiado Cinco veces favella (1962), cinta en la que debutaron otros tantos directores, entre ellos León Hirszman, Joaquim Pedro y Miguel Borges.

A lo largo de esos años se fueron produciendo filmes encaminados a buscar la reflexión del público, entre ellos destacan los siguientes:

Vidas secas (1963), dirigida por Nelson Pereira Dos Santos,

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

es una adaptación de la novela del brasileño Graciliano Ramos que narra las desventuras de una familia campesina acosada por el hambre y de un hombre que emigra de las regiones áridas del noreste para huir de la sequía.

En Los fusiles (Os Fuzis) (1964), de Ruy Guerra, se critica el manejo del misticismo religioso por la clase dominante para reprimir al campesino y así mantenerlo en la sumisión y la ignorancia.

Dios y el diablo en la tierra del sol (Deus e o diabo na terra do sol) (1964), filme dirigido por Glauber Rocha, aborda también al misticismo religioso campesino como forma de evasión ante las operaciones del latifundio; la cinta se basó en hechos reales ocurridos en el norte de Brasil.

Maioría absoluta (1964), de León Hirszman, expone los problemas del analfabetismo rural y las condiciones para superarlo.

A pesar de los sucesos de 1964, el "Cinema Novo" ya había creado cierta plataforma de lanzamiento comercial en la exhibición; en ese mismo año, se crearon las distribuidoras "Difilm" y "Mapa" para ganar más espacio y para que las ganancias que se obtuvieran fueran invertidas en la producción fílmica. Un ejemplo posterior de ello fue La chica de Ipanema (Garota de Ipanema) (1967), de León Hirszman, que se lanzó al mercado interno como "una tentativa de comunicación con las masas".

Pero no fue sino hasta la promulgación del 5º Acto Institucional, del 13 de diciembre de 1968, cuando se oficializó la represión: se cerraron las puertas para cualquier tipo de expresión libre; la censura se volvió radical. Y con ello se frenó casi totalmente la continuidad en el desarrollo de un cine con intenciones críticas. En adelante, la producción abandonaría el espíritu del "Cinema ^Novo", aunque el nombre de éste algunas veces fue aprovechado por productores, distribuidores y exhibidores usureros para lanzar al mercado cintas tan comerciales y burdas como las "chanchadas".

En este 1968 se desató la represión en sus diferentes formas; por órdenes de la dictadura militar, se torturó a un número considerable de los participantes de esta corriente, como fue el caso de Sao Paulo, autor de Manha Cenizienta. De la misma manera, los encarcelamientos comenzaron a hacerse cotidianos a partir de 1969; entre las víctimas figuraron Joaquim Pedro Andrade, director de Macunaima (1969); Walter Lima Jr., realizador de Brasil 2000 (1969), y Gilberto Machado, quien se encargó de producir varios cortometrajes y fue asistente de Rocha.

Con una represión tan agudizada, no había más que dos caminos: el exilio, que fue seguido por Glauber Rocha y Ruy Guerra, entre otros, o la sujeción al Sistema dentro de los estrechos marcos comerciales y legales impuestos por el autoritarismo cas-

trense.

Por su parte, para encaminar tal sujeción, el Estado creó la empresa "Embrafilme" e invitó a algunos de los directores a ocupar cargos en el nuevo aparato. Quienes aceptaron, trabajaron bajo los dictados impuestos por la censura; eso generó la autocensura de los realizadores que filmaron discretas alusiones de la realidad social que los sometía.

En ese mismo año, el "Cinema Nôvo" sufrió su declinación; su casi total muerte se dio al finalizar la década. A pesar de todo, entre 1968 y 1971, se desarrolló todavía un pequeño movimiento de cine marginal, producido también con pocos recursos, pero cuyos circuitos de exhibición casi estaban cerrados. Así pues, su episódica permanencia y su limitada fuerza social fueron una manifestación de los últimos gritos de un Movimiento que se negaba a desaparecer. Algunos ejemplos de este tipo de cine fueron O bandido de luz vermelha (1968), de Rogerio Sganzerla; Matou a família e foi ao cinema (1969), de Julio Bressane, y A herança (1971), de Ozualdo Cadeias.

En ese mismo período hubo todavía algunas producciones dirigidas por cineastas representativos del "Cinema Nôvo", como Fome de amor (1968), de Nelson Pereira, que presenta una visión crítica sobre la burguesía brasileña; la cinta fue prohibida por la dictadura. Os deuses e os mortos (1970), de Ruy Guerra, que

muestra el conflicto de grupos étnicos en su lucha por la tierra y la disputa del poder económico y político. Sao Bernardo (1971), de León Hirszman, cuyo tema gira en torno a la alienación del dinero y la mercancía, su relación con la propiedad y las personas, así como la relación entre el capital y la tierra; se realizaron también Antonio das mortes (1968), de Glauber Rocha; Os heredeiros (1969), de Carlos Diegues; La mulher de todos (1970), de Regeiro Sganzerla, entre otras.

Entre los logros del "Cinema Nôvo" es posible destacar los siguientes:

1.- La creación de una conciencia del cine brasileño que mostró sus posibilidades reales tanto en el ámbito de la producción (que ascendía a 32 filmes en 1962 y que subió a 70 en 1970), como en el de la distribución y la exhibición, dado que creció el interés sobre el cine nacional y llegó a conquistarse la atención de los intelectuales, los universitarios de los grandes centros urbanos y algunos sectores más del mercado interno. Brasil, junto con Cuba, representa uno de los pocos países de América Latina cuyo cine militante ha conquistado un lugar en las salas comerciales de su territorio.

2.- Lo más importante del "Cinema Nôvo" fue, sin duda, el haberse erigido como un Movimiento de expresión de la realidad social brasileña. Esta corriente supo utilizar al cine como un

medio de comunicación para el pueblo, además de haber sabido as
mir al subdesarrollo para denunciarlo, analizarlo y buscar alter
nativas de cambio social.

Entre la gran gama de alternativas y propuestas de esta co-
rriente fílmica, puede tomarse como una de las más relevantes la
mencionada por León Hirszman, quien asevera que "América Latina,
África, Asia deben encaminarse, en el plano cinematográfico, a
la construcción de una nueva relación entre producción—distribu-
ción-exhibición. Encontrar, por ejemplo, niveles de producción
adecuados a la posibilidad de hacer o continuar haciendo filmes,
encontrar las formas de distribución y exhibición que estén liga-
dos al desarrollo de los espectadores con los que pretendemos re-
lacionarnos en el momento de la creación".(23)

CINE MILITANTE CUBANO

Cuba ha sido uno de los países latinoamericanos donde se ha manifestado con mayor claridad la dependencia económica y política del imperialismo estadounidense. Durante muchos años, el territorio cubano fue tomado por Estados Unidos como su "patio trasero", destinado a ser su centro de "diversiones". Para reforzar tal dominio, algunos medios masivos de información fueron utilizados como instrumentos de penetración ideológica y cultural, así, el cine no permaneció al margen.

En los años cincuenta, el incipiente cine industrial de aquella isla se producía con muy escasos recursos y bajo modelos hollywoodenses. Cuando no eran melodramas, eran cintas folcloristas para turistas de Estados Unidos, documentales publicitarios y/o artísticos, filmes rumberos, comedias o copias de géneros estadounidenses; productos fílmicos con una visión del cine como espectáculo y una imagen populista de la sociedad cubana, cuando aludían a ella. Muestra de ésto fue la película La rosa blanca o Momentos de la vida de Martí (1954), de Emilio Fernández, una coproducción mexicano-cubana "en la que la historia del país es tratada con un menosprecio, que sólo se encuentra en los peores films norteamericanos sobre la historia latinoamericana".(24)

La baja producción del cine local era desplazada, en la exhibición, por películas europeas, argentinas o mexicanas, pero principalmente por las estadounidenses, dado que en ese momento,

el gobierno del dictador Fulgencio Batista daba manga ancha a los monopolios de distribución y exhibición de Estados Unidos.

Sin embargo, esas cintas no se exhibían realmente en todo el territorio cubano, sólo llegaban a las grandes ciudades, pues existían áreas campesinas en las que el desempleo, el analfabetismo y la pobreza eran tan agudos que no había ninguna sala de cine. Solamente en contadas regiones, algunos vendedores ambulantes usureros hacían trampas para captar pequeños grupos de espectadores que muchas veces, a causa del engaño, veían la misma película. También en esos lejanos lugares se proyectaban filmes propagandísticos del imperio, promovidos por el Servicio de Información de Estados Unidos (United States Information Service, USIS).

Como contrapartida de esta situación, en los tiempos prerrevolucionarios se creó la "Sociedad Cultural Nuestro Tiempo". Esta ha integrada por algunos jóvenes provenientes de grupos de cine universitario y de las cinematecas. El objetivo principal de dicha Sociedad consistió en poner el Arte al servicio del pueblo.

Fue esta agrupación la que produjo El méjanc (1955), realizada por Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea, entre otros; la cinta ha sido considerada como el antecedente histórico que marcó al cine militante de esa nación. Se trata de un documental en 8 mm., que denuncia las difíciles condiciones de vida y de trabajo de los mineros de la región de Zapata. Poco tiempo des

pués de su realización, durante una de sus proyecciones, una copia de esta película fue confiscada por la policía; García Espinosa y el fotógrafo de la cinta, Jorge Haydú, también por mano policíaca, fueron encarcelados.

Por otra parte, a medida que se iba gestando el movimiento contra la dictadura de Batista, surgió del interior de esta lucha una organización llamada "Dirección de Cultura del Ejército Rebelde", encabezada por García Espinosa. Dicha Dirección tenía como propósito primordial el facilitar el acceso a la cultura y la formación política de los cuadros militantes de base. Además, ella posibilitó el surgimiento de los primeros documentales de la Revolución.

Fue a principios de 1959 cuando Cuba logró la primera Revolución socialista de América Latina. El primer día de ese año, el gobierno revolucionario tomó el poder al derrocar en lucha armada la tiranía de Batista quedando como Presidente interino Manuel Urrutia.

A partir de aquel momento, la situación socioeconómica y política de esta nación vivió un cambio de raíz. Evidente reflejo de ello fue el cine cubano y sus transformaciones. Nacionalizadas y expropiadas las empresas cinematográficas locales y extranjeras que funcionaban dentro de su territorio; el 24 de marzo de 1959 se fundó, bajo los auspicios del nuevo gobierno, el Instituto Cu-

bano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) que quedó a cargo de la producción, la distribución, la exhibición y la enseñanza fílmica del país. Este hecho marcó, además, el verdadero nacimiento del cine en Cuba.

Los retos que el ICAIC enfrentó no fueron fáciles; había que buscar la manera de aprehender la nueva realidad y descolonizar no sólo el contenido de las pantallas, sino también el tan deformado "gusto del público". Para ello se estructuró un proyecto cinematográfico innovador y revolucionario. Este vendría a formar parte del cambio social que integró a la nueva industria fílmica como un instrumento de descolonización que acercara al pueblo a la educación, el arte y la información. Para ello era indispensable la creación de una base técnica, material y organizada de un cine que fuera propiciando un ambiente de crítica y discusión, tanto del enemigo imperialista como del mismo proceso revolucionario por el que atravesaba el país.

Entre la producción del ICAIC, el documental se perfiló como el género que hacía posible el acercamiento del pueblo con las causas e implicaciones del momento histórico. Se realizaron varios documentales en los que era notable una clara influencia del Neorrealismo italiano y de la Escuela Documentalista de Nueva York. Las condiciones de la industria habían cambiado. Con plena libertad, el cine cubano se lanzó hacia un reencuentro con

su historia pasada y presente.

La producción de cortometrajes se dividía en documentales de divulgación, científico-populares, noticieros y dibujos animados. Estos trabajos fílmicos buscaban dar a conocer el proceso revolucionario, superar el analfabetismo y el atraso técnico y científico del país.

Dentro del mismo género documental destaca, en primera línea, la obra de Santiago Álvarez, quien a partir de la Revolución se encargó de dirigir los noticieros semanales y los documentales especiales del ICAIC, algunos de éstos considerados importantes testimonios de la historia cubana. Como ejemplos se pueden mencionar los de la campaña de alfabetización, los de los sucesos en Playa Girón y la crisis de octubre, el noticiero especial Muerte al invasor (1961), y los documentales Now (1965), Cerro pelado (1967), Hanoi, martes 13 (1967) y Hasta la victoria siempre (1967).

Bajo los auspicios de dicha institución se produjeron otros documentales, como Esta tierra es nuestra (1959), en la que se ofrecen los avances iniciales de la Revolución en las miserables áreas rurales; Asamblea popular (1960), en la que se logró captar el fervor de las multitudes llegadas de todas las regiones de la isla para aclamar la Segunda Declaración de la Habana; ambas cintas fueron dirigidas por Tomás Gutiérrez Alea. Por prime-

ra vez (1967), de Octavio Cortázar, documental que recoge las reacciones vividas por algunos habitantes de un recóndito poblado de las montañas que, gracias al cine-móvil, presenciaron por vez primera el espectáculo cinematográfico con una cinta de Charles Chaplin.

Con la producción de documentales y de largometrajes de ficción el ICAIC contribuía a la formación de cineastas, algunos de los cuales ya habían hecho cine fuera de su país, como García Espinosa y Gutiérrez Alea. Pero hubo muchos otros que incursionaron como realizadores y lograron resultados fílmicos muy interesantes, como fue el caso de José Massip, Octavio Cortázar y Humberto Solás.

Algunas de las películas de ficción que más destacaron por su convicción política y sus aportes al cine del Tercer Mundo fueron las que a continuación son caracterizadas:

Historias de la revolución (1960), dirigida por Tomás Gutiérrez Alea, consta de tres partes -"El herido", "Rebeldes" y "La batalla de Santa Clara"-, mismas que permiten conocer tres momentos de la historia cubana: el asalto a Palacio, la lucha en la sierra y la última batalla por la liberación.

El joven rebelde (1961), de Julio García Espinosa, relata la historia de un muchacho que se va de casa pese a los ruegos de su madre, para aventurarse en la lucha de la sierra. Las expe

riencias ahí vividas lo transforman de un aventurero inconsciente a un soldado revolucionario.

Las aventuras de Juan Quinquín (1967), también de García Espinosa, es una adaptación de la novela de Samuel Feijóo. Es una cinta de aventuras a través de la cual el realizador pensó en la posibilidad de divertir al espectador y acercarlo a su realidad social, utilizando ese género para motivar su atención, permitiéndole que participe y active su mente identificando su mundo con el del personaje guerrillero.

La primera carga del machete (1967), de Manuel Octavio Gómez, muestra el uso del machete como arma en la lucha revolucionaria.

Lucía (1968), de Humberto Solás, es un filme sobre la mujer, cuya condición individual se ve determinada por el contexto social que la rodea. Se presentan tres cuentos que giran en torno a "Lucía", símbolo de la mujer cubana, y que la sitúan en diferentes períodos históricos: la Guerra de Independencia (1895), la Revolución frustrada (1933) y Cuba en Revolución (196...).

Memorias del subdesarrollo (1968), dirigida por Tomás Gutiérrez Alea, es una adaptación de la novela de Edmundo Dénos, en ella se presentan al espectador dos visiones sobre el subdesarrollo: por un lado, el subdesarrollo visto por los ojos del protagonista, un hombre burgués que mira con extrañeza el momento de

la Revolución cubana y, por otro, el mismo mundo observado por la cámara que registra los hechos con una técnica documental.

Como se puede observar, todas las películas producidas por el ICAIC, tanto las documentales como las de ficción, se vieron totalmente afectadas por el cambio social cubano. La libertad temática y de experimentación artística permitieron el surgimiento de obras cuyos contenidos se lanzaron a documentar la Revolución, a retomar temas históricos para abordarlos críticamente, a cuestionar el imperialismo estadounidense y a aclamar la liberación de los países del Tercer Mundo. De ahí que, gracias al momento histórico revolucionario, se generara un cine militante que fuera invitando al espectador a tomar conciencia de la realidad que lo rodeaba y que iría ejerciendo su actividad política y cultural paralela a dicho cambio social.

Es conveniente mencionar que el proyecto cultural del ICAIC no tenía la intención de crear ninguna corriente de cine, sino la de transformar la estructura cinematográfica cubana con el fin de hacer un cine para el pueblo y que llegara a su destinatario. Según Gutiérrez Alea, "el cine cubano nace realmente con la revolución y gracias a ella (...). Es evidente que, a partir de ese momento en que nace, el proceso de maduración del cine ha ido en ascenso ininterrumpido, y el año de 1968 podría tomarse como la consolidación de las bases artísticas de todo el movimien

to que ha de ocupar también posiciones en la vanguardia". (25)

Con respecto a la distribución y exhibición, la primera medida tomada por el ICAIC fue abrir las salas de cine a todas las películas del mundo para ofrecer al público cubano filmes diferentes a los que hasta entonces habían sido presentados en la isla. Este hecho beneficiaba no sólo a las ciudades en las que ya existían salas, sino también a otras regiones, puesto que, con la Revolución, automáticamente desaparecieron los mercaderes ambulantes y el Servicio de Información de Estados Unidos (USIS). En 1961, con la creación del Departamento de Divulgación Cinematográfica del ICAIC, comenzó a funcionar el cine-móvil, el cual se ha encargado de proyectar cintas (formato 16mm.) en las apartadas zonas rurales. Los proyeccionistas del cine-móvil se transportaban lo mismo en camiones y camionetas que en canoas o burreos, resolviendo con esos medios las dificultades geográficas que anteriormente no habían permitido llevar el cine a un importante sector de la población.

En aquellas apartadas zonas rurales se han presentado desde filmes del Noticiero ICAIC-Latinoamérica, documentales didácticos sobre diferentes temas, hasta películas cubanas de ficción, cintas latinoamericanas y de otros países. A diez años de la Revolución, Héctor García Mesa comenta a este respecto que "los títulos a exhibir en muchos casos coinciden con los anunciados

en las carteleras de estreno de las ciudades, y ya no es raro el caso en que incluso se anticipe el estreno de un film en un campo de caña, en una escuela campesina, o en la montaña, antes de ser visto en las capitales. Todas las proyecciones que realizan las unidades de Cine-Móvil son, por supuesto, gratuitas". (26)

Los cineastas cubanos han ido elaborando, a lo largo de su práctica, un conjunto de aportes teóricos en torno al cine militante, mismos que fueron delineando la política cultural del Instituto del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC).

Para Humberto Solás, por ejemplo, el cine militante debe responder al contexto específico de la realidad en la que surge. El cine del Tercer Mundo debe buscar las posibilidades de comunicación para golpear al enemigo, debe movilizar a las masas y tiene que ser un arte de agitación y acción revolucionaria violenta. El mismo Solás asevera: que "en un país en revolución un cine militante es aquél que explica la existencia de la Revolución, que se plantea la indagación en los aspectos socio-económico-político-culturales que han determinado el surgimiento de la Revolución y que, al mismo tiempo, está profundamente relacionado con la compleja problemática interna, con las contradicciones que surgen en un mundo que por revolucionario es un mundo en constante ruptura". (27)

Por su parte, Pastor Vega piensa que "una obra militante de

be estar totalmente envuelta en la guerra general que a nivel continental se desarrolla contra el imperialismo norteamericano de una manera totalmente consciente. Cuando la Revolución es parte integral de la vida del cineasta, éste no la farfulea sino que la suda. Sabe que la eficacia de su talento está dada por la autenticidad de sus intenciones y no por el virtuosismo en la práctica de su oficio. Esta es la característica más orgánica de todo el cine cubano en general. Para un cineasta revolucionario o para un revolucionario cineasta, (en este caso debe ser lo mismo) la premisa esencial es su participación estética y política en los combates más verdaderos de nosotros los latinoamericanos frente a la opresión de todo tipo que sobre el continente ejerce el imperialismo norteamericano". (28)

Tomás Gutiérrez Alea, para referirse al cine militante pre-revolucionario de su país y del extranjero, señala "otro fenómeno que se inscribe en esas búsquedas de un cine revolucionario es el llamado cine 'paralelo', 'marginal' o 'alternativo', que ha surgido en los últimos años gracias al desarrollo alcanzado por la técnica y que permite la producción de un cine relativamente barato, al alcance de pequeños grupos independientes, de militantes revolucionarios. Se trata de un cine donde se expone abiertamente la ideología revolucionaria, un cine político, que debe servir para movilizar a las masas y encauzarlas hacia la re

volución. Como práctica revolucionaria resulta eficaz dentro de los estrechos marcos en que opera. Pero no puede llegar a las grandes masas, no sólo por los obstáculos de orden político que encuentra dentro del aparato de distribución y exhibición, sino también por razones de su misma factura. Las masas siguen prefiriendo los productos más acabados que le ofrece la gran industria del espectáculo".(29)

Gutiérrez Alea propone, entonces, un cine popular tendiente hacia el mejoramiento de las condiciones de vida en el planeta, cuyo objetivo final debe responder a la transformación de la realidad y al mejoramiento del hombre. "Cuando hablamos de cine popular -afirma Alea- no nos referimos al cine que simplemente es aceptado por el pueblo, sino a un cine que además exprese los intereses más profundos y más auténticos del pueblo y que responde a ellos" (30). Con base en las concepciones tanto de Brecht como de Eisenstein, propone asimismo un cine que empuje al espectador (apelando a su emoción e intelecto) hacia una comprensión más profunda de su realidad. Un cine que lance al mismo "espectador a la calle cargado de inquietudes y con un camino señalado, camino que habrá de recorrer cuando deja de ser espectador y se convierte en actor de su propia vida".(31)

Por último, uno de los planteamientos más conocidos sobre el cine militante cubano es el documento llamado "Por un cine im

perfecto", elaborado por Julio García Espinosa, cuya base es una concepción marxista y latinoamericana del cine y de la cultura.

Para su autor, el "cine perfecto" -técnica y artísticamente logrado- es casi siempre reaccionario; ha sido un arte para las masas y lo ha hecho siempre una minoría. Al hablar de "cine perfecto" se refiere esencialmente al cine mistificador y comercializante de Estados Unidos, pero no excluye al cine industrial cubano prerrevolucionario y a los cines industriales extranjeros. Este tipo de cine resulta reaccionario no sólo por su temática, sino, principalmente, por las instancias cultural y económica que lo sustentan. Frente a ello, García Espinosa propone un arte popular cuyo objetivo sea el rompimiento de la división social del trabajo para crear un arte hecho por el pueblo, en una sociedad donde desaparezcan las clases sociales. Arte popular que pueda generar un cambio de actitud en la vida de quienes participan en él, para la liberación tanto del arte mismo, como de la existencia de sus destinatarios, el pueblo. No se trata de crear un nuevo arte, sino de desarrollar una nueva cultura.

El cine imperfecto, en tanto arte popular, halla un nuevo destinatario en los que luchan. El cine imperfecto puede ser de denuncia, si ésta sirve como información y se utiliza como un arma para los que combaten. Un cine de bajo costo, cuya temática y esencia es el antimperialismo; un cine que exige mostrar el

proceso de los problemas sociales y que se propone crear imágenes de y para la lucha; que puede ser de ficción, documental o de ambos géneros cinematográficos, o ser filmado en cualquier formato, lo mismo en estudio que en una guerrilla en medio de la selva. Un "cine que le interesa más que la calidad en abstracto, la instancia cultural que la sustenta". (32)

"El cine imperfecto es una respuesta. Pero también una pregunta que irá encontrando sus respuestas en el propio desarrollo (...). El cine imperfecto debe trabajar desde ahora conjuntamente con sociólogos, dirigentes revolucionarios, sicólogos (sic), economistas, etc (...). El cineasta de esta nueva poética no debe ver en ella el objeto de una realización personal. Debe tener, también desde ahora, otra actividad. Debe jerarquizar su condición o su aspiración de revolucionario por encima de todo" (33). Un cine que es un acto politizado, cuyo fin es la lucha socialista, pero sin olvidar que "un film no hace la revolución. Como por otra parte no puede hacerla un hombre solo (...). Sin embargo, un hombre y un film, deben proceder como si fuesen capaces de hacerla hoy mismo". (34)

En otro de sus trabajos teóricos, Espinosa señala que al hablar del cine imperfecto se hace referencia a un cine militante, cuyo objetivo es la búsqueda de un cine popular; afirma, a su vez, que "el cine militante trata de suprimir la mayor canti-

dad posible de mediaciones y artificios entre la información y el espectador. No sólo para hacer más eficaz la comunicación sino para evidenciar que el cine que queremos es todavía una búsqueda, un cine por hacer". (35)

Asevera además que el cine militante debe cuestionar las formas, mediaciones y estructuras del cine actual; luchar contra el espectáculo como alienación de la realidad, para superar la falsa conciencia creada por la industria, para lograr la toma del poder, lo que significa que "el cine que debemos y podemos hacer sea capaz de competir exitosamente con el cine burgués" (36). En definitiva, el cine militante es aquél que debe "luchar por la descolonización de nuestras pantallas, por una participación más determinante del cine del Tercer Mundo, de los países socialistas, del cine progresista y revolucionario de todas partes". (37)

"Se hace evidente entonces que necesitamos de la participación de todos: cine del Tercer Mundo, cine socialista, cine progresista de los países capitalistas desarrollados, cine independiente o no, cine dentro de la industria o no, cine marginal o no. Es decir, la única opción para cambiar concretamente la correlación de fuerzas en las pantallas". (38)

Y como resultado de su experiencia con el cine cubano en su conjunto, después de diez años de haberse realizado la Revolución, García Espinosa reconoce: "Entendemos que nuestro cine ha

sido hasta ahora un cine militante. Lo ha sido en la medida en que ha divulgado la obra y los hechos de la Revolución, en la medida que ha divulgado los hechos revolucionarios que se producen internacionalmente. Este cine no ha utilizado el lenguaje como objeto independiente, como un elemento fetichista, mucho menos como agente que encubre falsedades o ambigüedades. Ha sabido trabajar 'artísticamente' los conceptos revolucionarios pero los conceptos que, como revolucionarios, ya poseemos. Por otra parte -y éste ha sido su plato fuerte- ha sabido denunciar vigorosamente todo lo que se opone y obstaculiza al movimiento revolucionario. El objetivo básico de estas dos líneas es el de incidir en la conciencia del espectador: avivarla, estimularla, desarrollarla".

(39)

Indudablemente, el cine militante cubano ha sido una experiencia sin precedentes en toda América Latina. Se ha gestado como un movimiento cinematográfico contestatario a la dictadura prerrevolucionaria y ha llegado al poder, conservando sus principios y contribuyendo al desarrollo del país que lo vio nacer.

EL NUEVO CINE MILITANTE LATINOAMERICANO DIEZ AÑOS DESPUÉS

Argentina, Brasil, Cuba y los otros países latinoamericanos que desarrollaron un cine militante no actuaron en forma autónoma. A lo largo de los decenios sesenta y setenta, se realizó una serie de reuniones pluralistas: el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos en Viña del Mar, Chile, en 1967, reconoció por vez primera la existencia del Nuevo Cine Latinoamericano o Cine Militante Latinoamericano. El segundo Encuentro, también celebrado en Chile, en 1969, dió lugar a un festival cinematográfico considerado como el más importante del mundo. El IV Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, en Caracas, Venezuela, en 1974 y la Primera Muestra de Cine Documental Latinoamericano, de 1976, por sólo dar algunos ejemplos. En esta última se llevó a cabo una reunión del Comité de Cineastas Latinoamericanos para denunciar la desaparición del director argentino Raymundo Glezer y protestar por los constantes encarcelamientos, torturas y muertes de los hacedores del Cine Militante de América Latina.

Dichas reuniones se han realizado para discutir una problemática común de esta práctica fílmica; confrontar ideas; elaborar denuncias conjuntas en contra de los agresores de este tipo de cine; establecer vínculos de comunicación entre los cineastas, estudiantes, críticos y teóricos del cine militante; conocer las diferentes producciones y sus realizadores; establecer contactos para la producción de algunos filmes; y delinear estrategias de lucha unitaria en contra de la colonización cultural

del imperialismo estadounidense y en favor de la liberación de los países latinoamericanos y la de los subdesarrollados.

Entre los logros del cine militante latinoamericano es posible destacar, muy concretamente, los siguientes:

1.- La conformación y el desarrollo de una corriente auténtica y representativa que ha demostrado seriamente las posibilidades profesionales, culturales, técnicas, artísticas y políticas del cine de América Latina, un cine que ha abordado la realidad social de los países del continente y la de las naciones subdesarrolladas para denunciarla, criticarla y analizarla desde una posición en favor de la clase dominada.

2.- La producción de un conjunto de películas que ha legado un testimonio crítico de la Historia, las condiciones de vida y de trabajo, así como de las luchas del pueblo latinoamericano.

3.- La realización de una serie de prácticas de difusión que permitió el acercar al pueblo a un cine con una posición política diferente a la de los filmes comerciales, para otorgarle ciertos elementos que contribuyeran a su toma de conciencia y que apoyaran la lucha por su liberación. Los casos más sobresalientes en este sentido han sido Argentina, Bolivia, Brasil, Cuba y Chile.

4.- La formación cinematográfica y la experiencia política de un buen grupo de cineastas, de todo el continente, comprometidos

dos con su realidad social.

5.- La creación de la única institución cinematográfica latinoamericana que ha logrado liberarse del imperialismo estadounidense; ésta es, la industria de Cuba (1959), la cual ha establecido una política cultural tendiente a concientizar y apoyar el desarrollo intelectual y económico del pueblo de aquella isla.

6.- La realización de un conjunto de reuniones y acciones de los cineastas del continente para impulsar la continuidad del cine militante, entre uno de cuyos logros destaca, durante los últimos años, la creación de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, al llevarse a cabo el VII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano en Cuba, en 1985.

7.- La elaboración y el permanente desarrollo de una serie de aportaciones teóricas para el medio cinematográfico, así como para las Ciencias de la Comunicación.

Como contraparte, entre las limitaciones que este cine ha sufrido figuran: la carencia de recursos materiales, técnicos y económicos para su producción ("censura previa"); la falta de canales de distribución y exhibición; la censura que los grupos dominantes de cada país ejercen al prohibir y obstaculizar la exhibición masiva, y muchas veces la de los circuitos paralelos, de los filmes militantes; la imposibilidad de que sus mensajes lle-

guen perceptiva y conceptualmente al público debido a que éste continúa en sus preferencias hacia los recursos narrativos y la temática del cine hollywoodense; así como la represión estatal desencadenada contra los cineastas militantes bajo las formas de tortura, encarcelamiento y asesinato.

Debido a tales limitaciones, a mediados de los años setenta, varias de las naciones del continente disminuyeron notablemente su producción y sus recursos de difusión. Ese hecho provocó que perdieran cierta continuidad y fuerza logradas en años anteriores.

Pero ello no implicó la muerte del movimiento, la delcaración final (conclusiones) del V Encuentro de Cineastas Latinoamericanos (Mérida, Venezuela-1977) da una idea sobre las líneas trazadas para abrir mejores perspectivas al cine militante latinoamericano, uno de cuyos avances más concretos se notaría en la creación de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.

Así, la declaración mencionaba que "no ha sido, no es ni será fácil en los próximos años la continuidad y el desarrollo de nuestro trabajo en algunos países del continente. Pero ya hoy no sólo somos una larga lista de películas (...). También somos un movimiento de cineastas unidos y comprometidos en esta lucha, y en nuestras filas se ha conocido la persecución, el exilio, la tortura y la muerte. Somos una huella imborrable en la historia

de algunos de nuestros pueblos donde transitoriamente se ha hecho imposible continuar trabajando: el desarrollo de una sólida conciencia antifascista, antimperialista y latinoamericana ha hecho posible que desde otros puntos del continente muchos compañeros continúen la resistencia a través de la actividad cinematográfica". (40)

En esa misma reunión, aunque tardío, se daba el reconocimiento al cine militante mexicano, ya que los cineastas declararon en esas mismas conclusiones: "saludamos el surgimiento de las obras que han conformado la existencia de un nuevo cine mexicano que ya es parte del nuevo cine latinoamericano" (41), el cine militante de nuestro continente.

NOTAS

- (1) Álvarez, Carlos. "Sobre la censura". Revista Octubre No. 4, p. 6.
- (2) Ibid. p. 9.
- (3) Getino, Octavio. Notas sobre el cine argentino y latinoamericano. p. 93.
- (4) León Frías, Isaac. Los años de la conmoción. p. 9.
- (5) Velleggia, Susana. Cine: entre el espectáculo y la realidad. p. 86.
- (6) Jacob, Mario. "Cine para los latinoamericanos". Revista Cine Club No. 2, p. 36.
- (7) Sanjinés, Jorge y Grupo Ukamau. Teoría y práctica de un cine junto al pueblo. p. 44.
- (8) Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. Fojas de cine. Argentina No. 4.
- (9) Getino, Octavio. A diez años de "hacia un tercer cine". p. 7.
- (10) Getino, Octavio. Notas... p. 121.
- (11) Velleggia, Susana. Op. cit., págs. 114 y 115.
- (12) Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. Op. cit., Argentina No. 3, p. 17/17.
- (13) Gumucio Dagron, Alfonso. Cine, censura y exilio en América Latina. p. 80.
- (14) Velleggia, Susana. Op. cit., p. 149.

- (15) León Frías, Isaac. Op. cit., p. 178.
- (16) Velleggia, Susana. Op. cit., p. 150.
- (17) León Frías, Isaac. Op. cit., p. 187.
- (18) Velleggia, Susana. Op. cit., p. 148.
- (19) Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. Op. cit., Brasil No. 3, p. 4/4.
- (20) Álvarez, Santiago, et. al. Nuestro cine. p. 24.
- (21) Jacob, Mario. Op. cit., págs. 36 y 37.
- (22) Velleggia, Susana. Op. cit., p. 156.
- (23) Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. Op. cit., Brasil No. 9, p. 2/2.
- (24) Sadoul, George. Historia del cine mundial. p. 585.
- (25) Álvarez, Santiago, et. al. Cine y revolución en Cuba. págs. 103 y 104.
- (26) Ibid., p. 136.
- (27) Ibid., págs. 78 y 79.
- (28) Ibid., p. 111.
- (29) Gutiérrez Alea, Tomás. Dialéctica del espectador. p. 27.
- (30) Ibid., p. 29.
- (31) Ibid., p. 61.
- (32) García Espinosa, Julio. Una imagen recorre el mundo. p. 44.
- (33) Ibid., págs. 41 y 42.
- (34) Ibid., p. 27.

- (35) Ibid., págs. 52 y 53.
- (36) Ibid., p. 71.
- (37) Ibid., p. 68.
- (38) Ibid., p. 69.
- (39) Álvarez, Santiago, et. al. Cine y revolución... p. 118.
- (40) Álvarez, Santiago, et. al. Nuestro cine. p. 263.
- (41) Ibid., p. 264.

3.1.2 EL CINE NACIONAL DESDE EL GRITO (1968-1969) HASTA LA CRISIS (1985)

En el decenio de los sesenta, casi diez años después de la llamada "Época de Oro del Cine Mexicano" (1939-1952) (1), la crisis económica de la industria fílmica nacional comenzaba un período de empantanamiento. La televisión arrebatava importantes sectores de público, la tan socorrida comedia ranchera llegaba a los límites de su desgaste y no existían formas estéticas y/o temáticas capaces de atraer una considerable cantidad de espectadores que pagara, como antaño, por ver alguna "buena película mexicana".

La cinematografía estadounidense seguía acaparando las salas del país e iba marcando pautas; por ejemplo, después de que se difundió en México, Rebelde sin causa (1955), de Nicholas Ray, la juventud de las clases medias sería la principal preocupación temática de los productores nacionales. Comenzaron entonces a popularizarse los jóvenes cantantes de moda que protagonizaban melodramas urbanos.

Los filmes campiranos, los de cabareteras y las cintas infantiles formaban el segundo frente. Además, gracias al auge de la lucha libre por la televisión, se inició la producción de películas de aventuras con luchadores, como el "Santo", para sustituir al género folklórico. En ese mismo período, alrededor de

1963 "se enlataría" La sombra del caudillo (1960), de Julio Bracho.

Por otra parte, las películas producidas por Manuel Barbachano Ponce, luego de fundar en 1952 la Compañía Teleproducciones S.A., sentaban un precedente de las posibilidades del naciente cine independiente, con largometrajes como Raíces (1953), de Benito Alazraki, y Torero (1956), de Carlos Velo. En varias ocasiones, ciertos cineastas habían manifestado su inconformidad al negárseles el acceso a la industria supuestamente por su "falta de capacidad". Sin embargo, estos dos filmes y algunos más, con similar o mejor calidad estética, demostraban que la política de puertas cerradas de los sindicatos industriales no tenía argumentos coherentes para quienes estaban interesados en producir, dentro de ella, mejores películas que las hechas hasta entonces.

El cine impulsado por Teleproducciones también había arrojado, aunque muy contados, cortos y mediometrajes que tocaban ciertos temas negados por el cine comercial mexicano. Prueba de ello fueron los documentales Tierra de Chile, en que se muestra la explotación a la que eran sometidos los trabajadores de las plantaciones chileras, por lo general transnacionales, de Campeche, Quintana Roo y Chiapas; y La brecha, en la que partiendo del registro de las prácticas de las curanderas de una tribu de mazatecas del pueblo de Ixtlán, Oaxaca, se presentan las paupérrimas

mas condiciones de vida de los habitantes de la región. Ambos filmes fueron dirigidos por Walter Reuter, entre 1950 y 1953.

Al margen de los filmes producidos por Barbachano, los jóvenes cineastas independientes y experimentales, Adolfo Garnica y Luis Magos Guzmán, realizarían el corto Ellos también tienen ilusiones (1955). "En el que chiquillos lumpenproletarios (sic) del rumbo de Nonoalco anhelan escapar de su atroz mundo en alguna de las locomotoras que constantemente ven pasar". (2)

Tres años después de haberse realizado dicha cinta, el holandés residente en México, Giovanni Korporaal, dirigió El brazo fuerte (1958), un largometraje de ficción, producido en cooperativa, en el que se denuncian los mecanismos que propician el caciquismo en el campo mexicano. Posteriormente, Antonio Reynoso y Rafael Corkidi filmarían El despojo (1960), que mostraba imágenes de la difícil situación de los habitantes del Valle del Mezquital, con algunos fragmentos verbales ("en off") improvisados por Juan Rulfo; éste fue uno de los cortos experimentales de mayor importancia que se hicieron al margen de la industria.

Las películas del cine independiente mexicano eran productos aislados y desvinculados que se producían, distribuían y exhibían fuera de las instancias legales, sindicales y económicas de la industria, pues se trataba de un incipiente movimiento cinematográfico cuantitativamente muy débil.

En un principio fueron contados los realizadores independientes que se atrevieron a realizar películas más críticas, probablemente porque algunos de ellos habían surgido de ciertos sectores de la pequeña burguesía del decenio de los cincuenta y su conciencia de clase no los llevaba a plantearse esas preocupaciones, o quizá por falta de un ambiente social propicio para desarrollar una actividad fílmica más cuestionadora.

A pesar de que los filmes antes mencionados sentaron algún precedente, al incluir en sus contenidos ciertos elementos de crítica, sólo dos películas se pueden considerar como antecedentes importantes del cine militante mexicano; ellas son La fórmula secreta (1965), de Rubén Gámez, y Todos somos hermanos (1964-1965), dirigida por Óscar Menéndez, éste último egresado de la Escuela de Cine de Praga, Checoslovaquia.

El mismo Menéndez reconoce a la de Gámez como la "primera gran película militante con una característica formal sobre lo que debe ser el cine en toda su potencialidad política (...). Marca toda una concepción sobre el cine más allá de la militancia, como concepto cinematográfico (...). (Es una) película de gran calidad técnica con un concepto muy particular de un cineasta independiente. Entonces, formalmente el gran cineasta independiente es Rubén Gámez y nosotros somos una especie de cineastas militantes con todas las fallas que provoca la militan-

cia del discurso demagógico de Izquierda que existe en algunos casos. Pero formalmente el único que tomó la militancia con todo un vagaje cinematográfico fue Rubén Gámez en esa película que es tá cancelada, que no se ve; pero que se dio el lujo de estar exhibiéndose en el Club de Periodistas durante dos años". (3)

Al referirse a La fórmula secreta, Jorge Ayala Blanco asevera que, "con el propósito de agredir la conciencia de todo tipo de espectadores, el lirismo pesimista de Gámez redescubría al obrero en su trabajo, tratado cual mercancía, maldecido por su origen; excluido de la cultura importada e incapaz de manifestar su rencor vivo y reconcentrado. Lo definía como un ser alineado (sic), despojado, ajeno a sí mismo hasta la reificación. Ideológica y estéticamente válido pero de efectos incomparables, este proyecto de cine nacional no tendrá secuela sino hasta después del movimiento estudiantil de 1968". (4)

De los doce participantes del I Concurso de Cine Experimental (1964-1965), convocado por el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), esta película obtuvo el primer lugar y fue la única que versó sobre la clase obrera. Paradójicamente, pese a que el Concurso era una de las oportunidades para que los nuevos cineastas pudieran ingresar a la industria como directores y a pesar de que había mostrado con esta cinta su capacidad artística, de ahí en adelante Gámez quedaría prácti-

camente imposibilitado para dirigir algún largometraje industrial. Ese no sería el caso de otros concursantes.

La otra cinta antecedente del cine militante nacional, es el documental Todos somos hermanos, que con imágenes testimoniales y fotofijas explicadas por un texto combativo, aborda una serie de temas acerca de la represión tanto en el país como fuera de él, desde finales de los cincuentas hasta mediados de los sesentas. En la cinta se denuncian hechos violentos como la invasión a la República Dominicana y las agresiones de Estados Unidos contra la Cuba postrevolucionaria, lo que provocó manifestaciones públicas antimperialistas en la ciudad de México; la lucha de Valentín Campa y Alberto Lumbreras; la represión sobre los campesinos del país y los reclamos de éstos en defensa de sus derechos; el misticismo como refugio de la miseria; las protestas contra la carestía; las huelgas de los operadores de los tranvías; la represión de los años '58 y '59 ejercida por las fuerzas armadas sobre los ferrocarrileros y los maestros; y el encarcelamiento del pintor David Alfaro Siqueiros, por su actividad revolucionaria, quien después de casi cuatro años de encierro, fue liberado el 3 de julio de 1965. El epílogo de este documental manifiesta sarcásticamente: "Agradecemos la colaboración de los heroicos cuerpos de granaderos y las corporaciones represivas, así como a los monopolios extranjeros y cómplices na

cionales que hicieron posible la realización de esta película".

A pesar de que su calidad fílmica no es buena y de que los temas abordados en ella no son presentados de una manera muy coherente, ni se analizan sus causas, lo rescatable de la película consiste en que, gracias a ella, se trataron de recuperar los movimientos populares cercanos, y se lanzó una propuesta básica contra la represión y el imperialismo, a través de un cine documental explícitamente comprometido.

Todos somos hermanos fue producida por el naciente "Grupo de Cine Independiente de México", que aglutinaba a gente como Menéndez, Óscar Chávez, Domingo Cisneros, Rodolfo Clemente, Armando Zayas, Rodolfo Sánchez Alvarado, Juan Rodríguez Llerena, Sergio de Alva, Francisco Cannesi, entre otros, preocupados por manifestar libremente sus ideas a través del cine. Este grupo se vio apoyado por intelectuales de la talla de Rosario Castellanos, Siqueiros, Juan de la Cabada y José Revueltas; éstos dos últimos fungieron como asesores de dicho filme.

Los sucesos de 1968 marcaron un parteaguas en la historia de México y en la del mundo; indudablemente, influyeron también en el cine nacional y delinearon una frontera en su propia vida. A partir de El grito (1968-1969), de Leobardo López Aretche, Únete pueblo (1968) y 2 de octubre, aquí México (1968-1970), dirigidas por Óscar Menéndez, un importante sector del cine inde-

pendiente del país comenzó a tomar un camino diferente con respecto a los temas que tradicionalmente abordaba; ésto trajo consigo el nacimiento del cine militante.

Los cineastas del '68 salieron a la calle a filmar escenas documentales de los hechos y la represión sufrida por los participantes del Movimiento Estudiantil-Popular (julio-octubre, 1968) (5); esos registros no tienen paragón en el cine documental nacional más que con los varios testimonios recabados en la época de la Revolución Mexicana. Dicho antecedente cinematográfico es así señalado por Menéndez: "la gran herencia viene del cine social, porque todo el cine que se hace durante la Revolución, es un cine militante de las diferentes facciones, unos filman a Villa, otros filman Obregón o a Zapata, pero ahí está una intención. Nosotros no estamos inventando el cine militante, éste comienza con la Revolución Mexicana. Nosotros hemos participado en una cierta etapa, simplemente es una continuación del cine de la Revolución". (6)

Sin embargo, cabe aclarar que, a diferencia de lo sucedido en la Revolución, los cineastas del '68 estuvieron involucrados directamente con el Movimiento y jugaron un doble papel, el de activistas y el de comunicadores que iban escribiendo su propia historia filmica al ejecutar su lucha, utilizando este medio para reforzarla.

En el momento en que comenzaron a presentarse los primeros brotes de violencia, no existía ningún grupo que estuviera haciendo cine con temas políticos y sociales más que el de "Cine Independiente de México"; así, pocos días después del 26 de julio de 1968, este grupo ya se había integrado para testimoniar los sucesos. En estos inicios se consideró la necesidad de realizar una especie de noticiero que diera a conocer el Movimiento, fundamentalmente al público de las escuelas. Fue así como se produjo Únete pueblo (1968), gracias a la colaboración de los comités de lucha del Instituto Politécnico Nacional (IPN), de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), de la Escuela Nacional de Maestros, del Colegio de México y otros.

Únete pueblo fue el primer filme mexicano que abordó el tema del Movimiento Estudiantil -Popular de 1968, hecho por cineastas involucrados en esta lucha, para satisfacer una necesidad de información cinematográfica y política que se requería en esa coyuntura.

Con imágenes testimoniales apoyadas por la voz de un narrador, la película explica cronológicamente los antecedentes del Movimiento. La forma en que, espontáneamente, iban surgiendo una serie de protestas de los estudiantes y maestros de varias escuelas y universidades, en contra de las medidas violentas tomadas por el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz. Movilizaciones en las que

se iban sumando, de manera paulatina, algunos sectores más del pueblo.

En la cinta, partiendo de la marcha del 13 de agosto de 1968, se hace una retrospectiva de los hechos comenzando por el enfrentamiento sin importancia de los estudiantes de la Vocacional número cinco con los de la Preparatoria particular Isaac Ochoterena, el 26 de julio de ese año, mismos que fueron reprimidos brutalmente por los granaderos, lo cual desencadenó las subsecuentes agresiones contra los estudiantes en general; el bazucazo a la Preparatoria uno de la UNAM; el discurso del rector Javier Barros Sierra como protesta ante la violación de la autonomía universitaria; los tumultuosos mítines y marchas que los hechos generaron; las manifestaciones de repudio ante el ocultamiento y la distorsión de los sucesos por los medios masivos de información; hasta los seis puntos del pliego petitorio presentados por los estudiantes y maestros organizados en torno al Movimiento, para retornar posteriormente a la marcha del 13 de agosto. En ese pliego se demandaba: 1) la desaparición del cuerpo de granaderos, 2) la destitución de algunos generales del ejército y de la policía (Cueto, Mendiola y Frías), 3) la derogación de los artículos 145 y 145 bis del Código Penal Federal que calificaba al llamado delito de disolución social (instrumento legal de la represión gubernamental), 4) la libertad de los presos

políticos, 5) indemnización a los familiares de los estudiantes muertos y heridos, así como 6) el deslindamiento de responsabilidades de los actos de represión.

Luego de denunciados los hechos de violencia y explicados los motivos de la lucha, en la película se invita a los estudiantes, maestros y pueblo en general a apoyar al Movimiento. La consigna es una y está marcada por el título de la cinta: "¡Únete, pueblo!"; "tus derechos están consagrados en la Constitución": la libre manifestación de ideas (Artículo 6º), el derecho a la asociación y reunión pacífica (Artículo 9º), el derecho del pueblo para alterar o modificar su forma de gobierno (Artículo 39) y otros... Epílogo" ;Hasta la victoria siempre!".

Únete pueblo (25 minutos, formato 16mm.) se exhibió por primera vez en la Universidad Nacional, antes del dos de octubre; le fueron sacadas alrededor de cuarenta copias, diez de las cuales se hicieron circular en Estados Unidos, Cuba y Europa; las restantes se exhibieron, de agosto a noviembre, en las escuelas y facultades del Distrito Federal y en las universidades de provincia. Según Menéndez, gran parte de las copias fue decomizada por la policía al momento de ser proyectada la cinta en diferentes lugares del país. Con estos datos, queda de manifiesto que dicha película tenía un propósito claro de servicio para el Movimiento, el cual se iba cumpliendo en la medida en que se desarro

llaban los acontecimientos y se movilizaba más gente en torno a la lucha.

Posteriormente, al formarse el Comité Nacional de Huelga (CNH), a principios de agosto del '68, se nombró a Leobardo López Aretche y a Óscar Menéndez como representantes de la comunicación cinematográfica. Menéndez continuaba registrando con su Grupo, y Leobardo iniciaría su participación.

Cabe destacar que, pese a que se trataba de dos proyectos filmicos diferentes, nunca fueron excluyentes, pues ambos trabajaban en favor de la misma causa. Y ello no impidió que, en su momento, Menéndez y Aretche se apoyaran solidariamente a la hora de registrar sus testimonios en la vía pública.

Por su parte, la asamblea general del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM (CUEC, fundado ya desde 1963) tomó la escuela, la bodega, el material de filmación y las cámaras; a partir de ahí aproximadamente veinte estudiantes y algunos egresados ya maestros (Francisco Bojórquez, Jorge de la Rosa, León Chávez, Francisco Gaytán, Raúl Kamffer, Jaime Ponce, Roberto Sánchez, Federico Villegas, Arturo de la Rosa, Carlos Cuenca, Guillermo Díaz Palafox, Alfredo Joskowics, José Rovirosa, y otros), encabezados por Leobardo López (representante del CUEC ante el CNH); salieron a filmar a la calle el desarrollo del Movimiento, a lo largo de las manifestaciones, los comités de

huelga, las marchas, los "volanteos", las "pintas", etcétera.

De los alumnos de este Centro, quienes tenían ganas de participar y entendían de qué se trataba, salían a registrar. "El entusiasmo de salir a filmar -afirma Alfredo Joskowics, asistente de Leobardo en El grito- era un entusiasmo de cooperación del Movimiento, que surgió de manera muy amorfa y se fue polarizando en la medida en que se fueron desarrollando las cosas (...). Leobardo aportaba las ideas que podían servir para apoyar cinematográficamente al Movimiento y espontáneamente éste las recogía, porque eran un registro, porque estábamos dentro del estudiantado. Pero no había un proyecto definido, el proceso era más complicado, más que simplemente un propósito claro de militancia, era un propósito testimonial fundamentalmente (...). Eso de alguna manera surgió espontáneamente, no concientemente, con el grado de conciencia con el que se puede hacer en la actualidad (...). Ello era realmente producto de la espontaneidad de participación del CUEC como escuela de cine dentro del Movimiento".

(7)

Vino entonces la represión del 2 de octubre; los encarcelamientos de estudiantes y de los demás activistas del Movimiento no se hicieron esperar; López Areteche fue encarcelado. Según declara Joskowics, cuando ésto sucedió ya habían sido filmadas aproximadamente ocho horas de material en 16 mm. Éste, estaba en

manos de Manuel González Casanova, entonces director del CUEC, quien decidió hacer el revelado. A principios de 1969, luego de que Leobardo fue liberado dos meses después de la masacre, González Casanova llamó a algunos de los fotógrafos que filmaron la mayor cantidad de material aprovechable de este proyecto (L.L. Aretche, Roberto Sánchez y Joskowics) para que, con toda libertad de concepción editaran el material. El mismo Joskowics declinó, por considerar que no había participado lo suficiente en el proyecto y pensaba que la dirección del filme correspondía a sus compañeros.

Quien encabezaría este proyecto habría de ser Leobardo López, mismo que pidió ayuda técnica a Juan Ramón Aupart, asistente de edición sincrónica en los Laboratorios México; y fue asistido en la edición por Alfredo Joskowics. Según la opinión de este último, ellos fueron quienes "estuvieron trabajando diariamente durante un año (...). Yo fui aportándole a Leobardo distintos materiales que hacían falta y apoyando en el criterio sobre el montaje y el resultado final. Conseguí materiales de audio con Roberto Sánchez Alvarado que estaba en Radio Universidad y que nos consiguió los materiales del Consejo Nacional de Huelga; obtuve fotografías de Díaz Ordaz en El Heraldo en donde yo trabajaba como crítico de artes plásticas. Lo más difícil de conseguir fue específicamente el material de lo que había sucedido en

Tlatelolco, que prácticamente no existía. Gracias a un contacto con la CBS (8), que vino a México a hacer un reportaje sobre los acontecimientos y a cambio de mi intervención en ese mismo reportaje, nos mandaron los materiales de Tlatelolco que están incluidos en la película y que son inéditos. Prácticamente, un rollo de unos cuantos minutos que dos camarógrafos de la CBS consiguieron sacar de México. Gracias a eso y al enorme trabajo que hicieron Ramón y Leobardo, la película se logró, pues de las ocho horas de material filmado por gente inexperta como los estudiantes, no todo servía y había una gran cantidad de fragmentos que rescatar con muchos trabajos en términos de edición para darle sentido. Incluso, el sentido final de la película es la voluntad de Leobardo, a partir de ello, sí se puede decir que es alguien que dirigió la película. Su connotación fundamental fue respetar, el nombre de El grito es un respeto a lo que fue un acto de protesta del alumnado en contra de una situación cuyas características eran represivas por parte de las autoridades (...). La idea de Leobardo fue ser lo más fiel tanto a lo que él había vivido como a lo que se había desarrollado dentro del Movimiento". (9)

Para Jorge Ayala, El grito (1968-1969) es "la síntesis de la participación estudiantil dentro del movimiento (...), una reconstrucción en forma cronológica, una simple relación de los hechos, dividida en cuatro partes que corresponden a los meses

principales del movimiento (julio/agosto/septiembre/octubre), sin comentarios ni lamentaciones ni incitaciones a la continuación de la lucha" (10), los principales sucesos que se presentan en el filme son los siguientes:

Julio: represión en contra de los estudiantes de la Vocacional 5 y los de la Preparatoria Ochoterena (día 26); allanamiento del ejército en la Preparatoria de San Ildefonso; encarcelamiento de estudiantes.

Agosto: mitin de estudiantes y maestros junto a la Torre de Rectoría en la Ciudad Universitaria y el discurso de Javier Barros Sierra para protestar contra la violencia y la violación de la autonomía universitaria, mismo que encabezó una multitudinaria marcha sobre la avenida de los Insurgentes (día primero); manifestación del Casco de Santo Tomás hasta el Zócalo (día 13); mención de los seis puntos de pliego petitorio; actos artísticos en la explanada de Ciudad Universitaria; manifestación del Museo de Antropología al Zócalo (día 27); arremetida de los soldados contra los manifestantes en el Zócalo; discurso de la Coalición de Maestros, leído por el ingeniero Heberto Castillo y relato de éste último acerca del atentado de que fue objeto por parte del ejército.

Septiembre: cuarto Informe de gobierno del Presidente Gustavo Díaz Ordaz (día primero); respuesta estudiantil a dicho Infor

me, en Tlatelolco con la "Manifestación de las Antorchas" (día 7); la "Manifestación del Silencio" (día 13); toma bélica de Ciudad Universitaria (día 18); salida de las fuerzas armadas (día 30).

Octubre: represión sangrienta en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco, el día dos; secuencia crítica de la ceremonia inaugural de los juegos de la XIX Olimpiada en el Estadio de Ciudad Universitaria.

"El movimiento se revive en dos concisas horas (...). El grito es, además, el testimonio fílmico más completo y coherente que existe del movimiento, visto desde adentro y contrario a las calumnias divulgadas por los demás medios masivos: el movimiento, tal como lo sintieron y vivieron sus propios militantes". (11)

A finales de 1969, El grito había quedado totalmente terminada. En ese mismo año, Leobardo consiguió un local en el noveno piso de la Torre de los Productores Cinematográficos, frente a la Alberca Olímpica, y la proyectó para un pequeño grupo. Aunque en realidad la cinta fue exhibida públicamente hasta 1971, un año después de que su director, Leobardo López Aretche, decidió quitarse la vida. Gracias a la presión de Guillermo Díaz Palafox, también egresado del CUEC y colaborador de la película, se pudo proyectar ésta para el público del cine club del Instituto Politécnico Nacional, después de que éste logró obtener clandestina-

mente una copia de ella.

El grito no tuvo incidencia inmediata sobre la sociedad mexicana ni sobre el Movimiento Estudiantil-Popular. Fue hasta dos años después de haberse producido cuando provocó fuertes repercusiones sobre la opinión pública, avivando el recuerdo de vastos sectores de la población en cuanto a un hecho histórico muy amargo.

Sin duda, la variedad de imágenes y de materiales de audio, el período abarcado, así como la riqueza de información de El grito (1968-1969) distan bastante de lo expuesto en Únete pueblo (1968). A diferencia de la primera, mayormente testimonial, en la segunda existe un espíritu combativo en torno a la lucha, y su difusión tuvo un importante papel dentro de la misma.

En mayo de 1970, un año y siete meses después del día de la masacre de Tlatelolco, luego de ser encarcelados más de doscientos líderes del Movimiento, en la cárcel preventiva de Lecumberri se organizaba la realización de la cinta 2 de octubre, aquí México (1968-1970). Con la intención de filmar desde el interior de la prisión, apoyados por sus familiares (mujeres, principalmente), los presos políticos de Movimiento lograron introducir a la cárcel una pequeña cámara Super 8mm. y aproximadamente treinta rollos de película virgen. Con extrema cautela se formó un pequeño grupo de cinco o seis líderes estudiantiles que aprendieron a manejar la cá-

mara para encargarse de registrar el ambiente carcelario. Entre los integrantes de este grupo se encontraban Carlos Medina, Federico Hemeri, Fausto Trejo, Rodolfo Echeverría y Pablo Alvarado. Aproximadamente entre septiembre y octubre se llevó a cabo el registro de los testimonios en la cárcel, mientras que otro grupo de presos se encargaba de redactar el texto para la cinta. Ésto pudo realizarse gracias a la colaboración de Óscar Menéndez, quien durante los días de visita enseñaba a filmar a los presos; además se convirtió en el contacto con el exterior. Fue así como los mismos reclusos pudieron ofrecer sus propios testimonios y lograr la "primera película (documental) política de largometraje filmada clandestinamente" (12) en nuestro país.

2 de octubre, aquí México (60 minutos, formato 16mm.) es un fuerte documental en el que toman la palabra y son presentados ante la cámara, uno a uno, los presos del Movimiento Estudiantil. En su primera parte, con material filmado por el Grupo "Cine Independiente de México", se muestran los antecedentes de este hecho hasta llegar al momento del "genocidio de Tlatelolco", que dejó un saldo de cientos de personas asesinadas y heridas, así como el encarcelamiento de varios líderes. En este marco, los reclusos explican: "Fuimos detenidos sin orden judicial, secuestrados y torturados para obligarnos a firmar declaraciones falsas; así fuimos convertidos en presos políticos". (13)

Posterior a ello, en la película se denuncian varios hechos tanto del interior como del exterior de la prisión, mismos que contextualizan su situación de gente encarcelada por sus ideas políticas. Se hace referencia a las agresiones que sufrieron cuando llevaron a cabo, del 10 de diciembre de 1969 al 21 de enero del año siguiente, una huelga de hambre como forma de protesta ante su injustificado encierro; el ataque de los presos comunes sobre los familiares de los presos políticos en 1970; la supuesta modificación del Artículo 145 y 145 bis del Código Penal, impugnado por el Movimiento del '68, sustituido por otros elementos legales mayormente represivos; la falsa atribución de delitos nunca cometidos por los presos políticos; la excarcelación, después de once años, de los líderes ferrocarrileros Demetrio Vallejo y Valentín Campa para tratar de borrar la desprestigiada sombra de Díaz Ordaz; el engaño de unas elecciones presidenciales que se realizaban en esos momentos; y se explican además algunos de los motivos del Estado para encarcelar y reprimir a quienes luchan en favor del pueblo.

"El castigo de los presos políticos -se declara en el filme- es el testimonio de que el gobierno trata de impedir que se levante la voz de protesta. Pretende mantenernos como rehenes para usar nuestra libertad como capital político e instrumento de negociación. A nosotros mediante la cárcel, a todo el pueblo me-

diante la amenaza y el chantaje" (14). Los presos mismos aclaran que lo importante no son ellos, sino la lucha que se sostiene y que, "sea cuales fueran las dificultades y penalidades, combatiremos con la certeza del triunfo" (15). Todos estos textos son ilustrados con imágenes combativas de las celdas, los pasillos, patios, corredores y las rejas de la prisión. Una secuencia espectacular por su naturaleza humana y política es aquella en la que, uno por uno, van pasando los presos para mostrar su cara por el ventanillo de una de las puertas de la cárcel (secuencia filmada por Menéndez). Luego de haberse concluido, a la película se le insertó un letrero que denunciaba el asesinato de Pablo Alvarado, perpetrado en Lecumberri el 4 de diciembre de 1971. Definitivamente, se trata de imágenes y textos militantes que buscan lograr en el espectador un impacto emocional y la sacudida de su conciencia.

A pesar de que una parte importante del material filmado dentro de la prisión y los mismos textos fueron realizados por los presos políticos, la dirección de esta película se le adjudica a Óscar Menéndez, debido a que fue él quien coordinó la filmación, registró parte del material de la cárcel y de varios sucesos del Movimiento, así como otras imágenes incluidas en el montaje; y también fue él, como en el caso de Leobardo López, quien quedó a cargo de la concepción final de este trabajo conjunto.

La expresión "Aquí México" es la síntesis del mensaje, escrito ante la cámara en el suelo de una celda de Lecumberri por uno de los presos. El mensaje se envía al pueblo mexicano con el fin de anunciar que la lucha continúa. Además, con pruebas cinematográficas irrefutables que recogió la cinta, se buscaba desmentir una realidad negada por el Estado y ocultada por los medios masivos de información: la existencia de los presos políticos en la nación.

2 de octubre, aquí México fue exhibida el 27 de noviembre de 1970, 4 días antes de que Gustavo Díaz Ordaz dejara su cargo; en la Facultad de Ciencias de Ciudad Universitaria. Durante la proyección fueron leídos mensajes enviados por algunos presos, entre ellos el de José Revueltas, uno de los redactores del texto de la película. Esto provocó una explosiva reacción en importantes sectores de la población y del gobierno mismo. Según palabras de Menéndez, "cuando se exhibió públicamente Aquí México, voltearon la cárcel al revés buscando la cámara y buscando los negativos, porque era una burla. Aquí, el problema era que nosotros teníamos que demostrarles que podíamos más que ellos. Ellos tenían encerrada a la gente, decían que no había presos políticos y nosotros lo sacamos en una función pública. Aquí están los presos políticos y ahí están, era una acción política, totalmente militante". (16)

En el libro La búsqueda del cine mexicano, Ayala Blanco hace

notar que en aquella primera función, esta cinta aparecía sin créditos, sólo con una fecha, "2 de octubre de 1968", y con una dedicatoria: "A los compañeros caídos". Años después, el filme viajó a Chile, también sin créditos, para regresar firmado por Óscar Menéndez. Este último cineasta expone los motivos de ese hecho de la siguiente manera: "aparece sin créditos simplemente por una situación política (...), pues ¡si los trancazos no estaban para nosotros! cuando hicimos la película íbamos a parar todos al bote y éramos muchos (...). Cuando se estrenó la película yo tengo que salir corriendo a Europa, llevándome todos los negativos para poder hacer los transfers del material de Super 8 al de 16 mm. Cuando logro ésto, mando copias a México desde Europa, y comenzamos a militar con la película en Europa para sacar recursos y denunciar la situación de los presos políticos (...). El objetivo era la difusión del Movimiento en aquel continente, la película se pasó en Italia, Suecia, Alemania y Francia fundamentalmente. Ayudamos a decirles a los europeos lo que sucedía en México. porque en México había pasado el '68 pero seguían los presos que comenzaron a salir hasta 1971-72, y nosotros estábamos denunciando eso en Europa (...). Allá me encuentro con un asesor de Salvador Allende y ve la película en Francia. Me invita a Chile y voy con todo el material. En 1972 hago una exhibición y se enojan los chilenos, porque están con Echeverría en buenas relaciones; sin embargo, logro

exhibirla en varias partes. Regreso de Chile a México en tiempo de Echeverría y ya me incorporo al trabajo. Se supo que yo estaba exhibiendo la película en Chile y ahora sí, ya venía con sus créditos. Venimos acá, la echamos a andar otra vez y posteriormente se realiza el estreno formal de esta segunda versión 1968, en memoria de José Revueltas en el Museo Universitario del Chopo, en 1978". (17)

La segunda versión a la que se refiere Óscar Menéndez es una consecuencia directa de 2 de octubre, aquí México, pero no es la misma película. Al estar en Francia, Menéndez emprende un proyecto cinematográfico para mostrar la forma de "comunicación de la gente más incomunicada, la que está en la cárcel", a partir de lo cual lleva a cabo la edición de 1968, en memoria de José Revueltas (1968-1978), gracias al apoyo, los recursos y la técnica del Instituto de Televisión Francesa. En esta película se explica la situación mexicana de 1958 a 1970, pero se exponen principalmente los motivos que impulsaron a la filmación del documental 2 de octubre, aquí México, entre los que destaca la necesidad de que "el pueblo de México viera que los presos políticos continuaban firmemente su lucha" (18); se mencionan además cuáles fueron las dificultades por las que atravesaron quienes llevaron a cabo el registro clandestino dentro de la prisión, los problemas para el revelado del material hasta la exhibición pública del 27 de no-

viembre de 1970, lo que permitió "la realización de un proyecto irrealizable" (19). Cabe agregar que para armar esta versión nada se filmó, sino que fue utilizado el material de Todos somos hermanos, Únete pueblo, principalmente el de 2 de octubre y otras escenas documentales inéditas registradas por Menéndez.

Así, al hacer una comparación entre El grito y 2 de octubre, aquí México, Ayala Blanco asevera que "las perspectivas y las finalidades de ambos documentales son expresivamente opuestas. Leobardo eliminaba cualquier explicación de los acontecimientos y dejaba que las imágenes hablaran por ellas mismas. El autor anónimo de Aquí México señala, califica, pormenoriza, desenmascara, interpreta y evalúa retrospectivamente cada episodio. La visión de El grito era subjetiva, de evocación. La visión de Aquí México es una invocación y un llamado al seguimiento de la lucha. Leobardo daba una textura poética a su montaje; en cambio, el montaje del autor anónimo (sic) aspira a la denuncia objetiva, abiertamente impugnadora". (20)

El cine militante latinoamericano no influyó en la realización de los cuatro documentales del '68. La influencia más que nada fue la proveniente de los sucesos de ese año, pues, como lo declara Menéndez, "la realidad había superado cualquier situación cinematográfica. Era más fuerte toda la realidad de ese evento que cualquier película que pudiéramos ver, el hecho social, por-

que lo habíamos enfrentado, viviéndolo" (21). Los efectos del cine latinoamericano se notarían posteriormente.

Así, el Movimiento Estudiantil y las películas que durante él se filmaron, motivaron a un conjunto de cineastas preocupados por manifestar su descontento ante una larga serie de problemas nacionales, para llevar a la pantalla una temática social, política y económica hasta entonces no planteada con tanta convicción en cualquier ámbito del cine nacional. Debido a esto, a partir de 1968 comenzó a manifestarse una marcada combatividad fílmica por lograr una información más fidedigna y el respeto a los derechos constitucionales. De tal manera, esas cintas apuntaron el inicio de un cine militante que se lanzaría a ofrecer un conjunto de testimonios, denuncias y análisis cinematográficos acerca de los sucesos que han ido afectando por muchos años la integridad física, el trabajo, las condiciones de vida y los intereses de los sectores mayoritarios del país.

Años más tarde se produjeron varias películas con una evidente posición solidaria de sus realizadores hacia los sectores más castigados por el Sistema capitalista mexicano. Los contenidos fílmicos de aquéllas se oponen diametralmente a las intencionalidades propagandística y mercantil, propias y manifiestas en las cintas industriales.

En febrero de 1970 se llevó a cabo el Primer Concurso Nacio-

nal del Cine Independiente para películas en 8 mm., organizado por el Comité de la Escuela Nacional de Economía de la UNAM. Participaron 20 cintas, con una duración que fluctuaba entre diez y quince minutos, bajo el tema genérico de "Nuestro país". El primer premio, un diploma firmado por Luis Buñel, fue compartido por cinco filmes:

- 1) La grieta, de Luis Cisneros y César Rattoni, relata la historia de un indígena que emigra a la ciudad, se dedica a trabajar como albañil y muere al caer de un andamio.
- 2) El padre o Why, de Enrique Escalona y Galo Carretero, se apoya en imágenes contrastantes de motines de la guerra de Vietnam, y de la Revolución de Mayo; de niños clasemedieros, chicos bífanos y "papeleritos" de Bucareli; elementos de enajenación y testimonios de la represión callejera; figuras de dictadores nacionales y extranjeros, entre otras.
- 3) Mi casa de altos techos, de David Celestinos, cuestiona la existencia y conciencia de los jóvenes de la ciudad.
- 4) El fin, de Sergio García, y 5) El tercer suspiro, de Alfredo Gurrola.

Una incipiente toma de posición, en torno a los problemas sociales, se deja notar en la mayoría de las películas de este curso.

Por otro lado, en el nuevo sexenio el cine industrial siguió

una política económica y cultural que buscaba recuperar y legitimar la imagen de un Estado carente de credibilidad ante la opinión pública.

A través de Rodolfo Echeverría, director del Banco Cinematográfico, el gobierno prometió la recuperación económica de la industria cinematográfica, el impulso de una producción "artística", una mayor exhibición del cine nacional, así como una "apertura democrática" en los contenidos de las películas hechas en el país.

A lo largo de este período presidencial, el Estado tomó las riendas económicas y políticas de la industria fílmica nacional como nunca en su historia. Se lograron ciertos avances, sin embargo, no se pudo salir de la crisis económica, ni de la pobreza temática y expresiva de las producciones nacionales, ni del hermetismo sindical hacia los aspirantes a entrar a la industria, ni de la dependencia de la exhibición y los modelos estadounidenses; y mucho menos se dio una real libertad de expresión en el cine industrial, dada la lógica de la formación social mexicana que no corresponde a la existencia de un cine comercial con intención concientizadora.

El II Concurso Nacional de Cine Independiente en 8 mm. se llevó a cabo en 1971 y fue organizado por el Comité de Agitación Cultural de la Escuela Nacional de Economía de la UNAM. En éste participaron 38 "minipelículas", de 1 a 65 minutos de duración,

con el tema propuesto por los organizadores: "El principal problema de nuestra sociedad".

Los seis primeros lugares se otorgan a La decadencia, de la "Brigada Venceremos"; Un jueves de Corpus, de "El grupo"; Los estabilizados, de Jesús Dávila; Aquilae non capit muscas, de Alfredo Gurrola; Víctor Ibarra Cruz, de Eduardo Carrasco Zanini; y A partir de cero, de Carlos Belaunzarán. Los realizadores recibieron seis diplomas "Luis Buñuel" y seis menciones honoríficas, respectivamente.

La decadencia y Jueves de Corpus reseñan e intentan analizar la matanza estudiantil del 10 de junio de 1971, ejecutada principalmente por los "halcones" enviados por el gobierno para reprimir un mitin de protesta. En esas cintas se muestran escenas de la represión e imágenes de algunos de los responsables, como es el caso del Presidente Luis Echeverría.

Aquilae non capit muscas (Las águilas no cazan moscas) es una sátira en la que Gurrola muestra, a través del seguimiento de un desmovilizado combatiente de Vietnam, cómo es que la conciencia burguesa necesita evadirse de su realidad.

Otra de las películas participantes en este II Concurso, pero no premiada, fue El día del asalto, de Paco Ignacio Taibo hijo. En ésta se presenta una ingenua toma de un canal de televisión para emitir, por esa vía, proclamas revolucionarias.

Los realizadores de las cintas del II Concurso denotaban ya una politización más clara en sus planteamientos fílmicos, aunque algunas películas contenían fallas que dificultaban una completa comprensión del discurso. El común denominador de los participantes fue "rendir testimonio crítico en contra del 'principal problema de la sociedad': la organización social misma, modelo a escala desquiciante de la desintegración existencial del mexicano pos-68".(22)

En 1972, la Secretaría de Cultura y Deporte, de la Asociación Nacional de Actores (ANDA), convocó al Primer Concurso de Cine Experimental en Super 8 mm., en el que se anotaron 59 cintas con una duración máxima de 20 minutos. El número de participantes hacía evidente un crecido interés de los cineastas independientes por la producción en ese pequeño formato.

El tema de algunas de sus más destacadas películas era la angustia de la adolescencia hacia su alrededor. Desmadrinados, por ejemplo, es una epopeya irónica de Rocío Barrios acerca del ascenso social de un lumpenproletario; Libe..., dirigida por Diego López Rivera (nieto del muralista Diego Rivera), cinta que ganó el tercer lugar de este concurso y que aborda indirectamente el tema de la represión contra el Movimiento del '68.

Con estos concursos surge lo que Jorge Ayala denomina el "Movimiento de Cine Super 8". Así, a raíz de los debates públi-

cos del Segundo Concurso Independiente de 1971, emergen a su vez dos sectores: quienes entendían la producción en este formato como un anticipo del cine industrial ("cine independiente pro pagandístico") y los pronunciados por un cine completamente inaceptable por el Sistema (cine militante).

Dentro de esta segunda tendencia se sitúa la "Cooperativa de Cine Marginal", integrada por personas que en su mayoría no tenían ninguna formación escolar cinematográfica. Estaba constituida por personas como Paco Ignacio Taibo II, Sergio Pereyó, Víctor Sanen, Jorge Gutiérrez, Juan Manuel Arrecoechea, Sergio Velardina, Servando Guajá, Coral Sol, Paloma Saiza, Gabriel Retes, Carlos Méndez, entre otros.

La "Cooperativa de Cine Marginal" comenzó su actividad fílmica con algunos cortos, todos en Super 8 mm; en 1970 y para diciembre del año siguiente había iniciado la realización de Los comunicados de insurgencia obrera (1971-1972). Los integrantes de ésta distribuían las cintas que producían, para poder financiar sus posteriores trabajos. Entre 1971 y 1972, el grupo llegó a filmar alrededor de 30 o 35 cortos y medimétrajes de diversos temas en torno a la lucha obrera, realizando en ese período aproximadamente 2000 o 3000 proyecciones (con una asistencia de 50 a 100 personas) con sus respectivos debates. Lo que implica que en uno de sus mejores momentos, había llegado a vincularse

con unos 150,000 espectadores de la ciudad, pero principalmente de las zonas rurales. La dinámica de producción y difusión de las películas hechas por este grupo llegó a tener tal inmediatez que una de ellas se filmó en diez días, al doceavo ya se estaba proyectando con los protagonistas de la misma, siguiendo con ello la lógica de los movimientos a los que se había integrado. (23)

Según Paco Ignacio Taibo II, "el concepto de cine de la 'Cooperativa de Cine Marginal' no terminaba cuando la luz (del proyector) se encendía, sino que ahí empezaba de nuevo. Había un proceso que era producción, distribución, exhibición y debate en el seno del movimiento (obrero), que yo recuerde, debo haber hecho como 800 o 1000 proyecciones en aquellos años; de esas 800 o 1000, no recuerdo una sola en la que no haya habido debate final con el público. Se discutía lo que se había visto, se reflexionaba en voz alta (...) y los trabajadores proponían nuevas temáticas (...). Partíamos de un cine que conceptualmente no pretendía tirar línea, ni tirar rolo, ni imponer proposiciones, ni designar caminos, sino operar como reflejo, un cine-espejo. Mostrar a los trabajadores sus propias luchas para que ellos pudieran verlas y sacar sus conclusiones". (24)

Los comunicados de insurgencia obrera son considerados como el trabajo más importante de la Cooperativa. Se trata de veinte documentales que muestran diversos aspectos relacionados con los

trabajadores. Al presentarse los primeros brotes de la Tendencia Democrática del Sindicato de Electricistas, en diciembre de 1971, los miembros de la Cooperativa comenzaron a filmar los acontecimientos más importantes de esta movilización denominada por ellos mismos "insurgencia obrera". Sin importar el lugar, ahí estaba la Cooperativa registrando y exhibiendo los comunicados. Cinco de ellos abordan el tema de los electricistas; el sexto se refiere a un mitin ferrocarrilero vallejista en Oaxaca; el octavo, a una marcha de los campesinos de Puebla en 1972; el noveno retoma el problema de los electricistas; el décimo y undécimo relatan el despojo de tierras de algunos campesinos mexiquenses; el décimo segundo y los subsiguientes recogen testimonios de la manifestación pública en favor de Vietnam en 1972, una marcha del Movimiento Revolucionario del Magisterio, etcétera.

Además de documentales, la Cooperativa hacía películas de argumento (reconstrucciones), interpretadas por los mismos obreros.

Con respecto a la posibilidad de alguna influencia cinematográfica externa sobre este Grupo Taibo II declara, "habíamos conocido el trabajo de los argentinos; vimos los comunicados políticos del cine militante de Godard; después pudimos reflexionar sobre el cine militante de los primeros tiempos de la Revolución Cubana (...). Pero más que cinematográfica fue una influen-

cia política, pues veníamos del Movimiento Estudiantil". (25)

Una vez vinculados directamente con el trabajo sindical, para 1973 los integrantes de la Cooperativa se habían dispersado, pero se debe reconocer que éste fue un Grupo "cuyo marginalismo con respecto a la industria fílmica y a las salas de consumo se convierte en militancia política (...). (Un Grupo que hacía) un cine en proceso, que ya funciona como auxiliar de politización a pequeños grupos. Crónica, registro, contrainformación, análisis, debate. Revitalizar los brotes de la movilización popular, también ellos incipientes, como única meta (...). Un grupo ya coherente, aunque más reflexivo en la discusión verbal que en la técnica fílmica" (26). También, una de sus limitaciones fue su desarrollo un tanto aislado con respecto a otros grupos de cineastas.

Para entonces ya se habían filmado otras películas militantes como:

Quizá siempre sí muera (1970), de Federico Meingartshofer. La historia de un joven que se va a la guerrilla en la sierra, deserta para continuar con una vida distante de sí mismo, hasta que finalmente se suicida.

El cambio (1971), de Alfredo Joskowics, narra las circunstancias que rodean a un grupo de jóvenes mexicanos de la clase media insatisfechos con su realidad.

Tómalo como quieras (1971), de Carlos González Morantes, par

te de fotografías y encabezados periodísticos que remiten a la represión sufrida por los estudiantes el 2 de octubre de 1968 y el 10 de junio de 1971. Se describe y narra la historia de una joven y un muchacho, ambos estudiantes universitarios, así como de un profesor, atrapados espacial y existencialmente en una Ciudad Universitaria totalmente desierta.

Todo en juego (1972), de Rubén Moheno Verduzco; pequeño documental de tono humorístico acerca de la ciudad de México, aunque un tanto difuso, "es una de las experiencias mejor encaminadas que se han hecho en México dentro de la consecución de la práctica estético-marxista". (27)

10 de junio, testimonios y reflexiones (1972) es el primer comunicado en 16 mm. del Grupo "Contrainformación". Con foto-fijas del Movimiento Estudiantil y la represión, imágenes de pintas de barda y entrevistas hechas a algunos líderes de aquellas movilizaciones, se critica la "apertura democrática" propagada por Luis Echeverría, así como la violencia del 10 de junio de 1971. Algunas variaciones más sobre este mismo tema fueron el documental en Super 8 mm. El año de la rata (1971), de Enrique Escalona, y la ficción sátira Aguilucho (1972), del entonces estudiante del CUEC, Abel Hurtado.

Vendedores ambulantes (1973), del Colectivo de la Universidad de Puebla encabezado por Guillermo Díaz Palafox, Arturo Garmen

dia y Enrique Monge; es un documental que habla de la situación socioeconómica de los subempleados. En 1973, un grupo de vendedores ambulantes de Puebla se organizó para conseguir que se le dejara laborar en una calle. Gracias a su combatividad y al apoyo de estudiantes y obreros, el objetivo pudo lograrse. Con seres humanos concretos, la cinta presenta testimonios, algunas obras de teatro representadas por los mismos protagonistas y una reconstrucción de la represión sufrida por ellos. Así, "los vendedores participantes vieron docenas de veces 'su' película en varias versiones, la criticaron, la difundieron por todos lados, la utilizaron para hacer proselitismo y ganar solidaridad de otros grupos, la emplearon como reforzador de conducta colectiva y arma de presión; consiguieron que las autoridades poblanas les asignaron una calle para vender su mercancía con tranquilidad e incluso pugnaron para que techaran". (28)

Después de haber trabajado dos o tres años sin formulación explícita, en 1973 se da a conocer públicamente el "Grupo de Cine Testimonio", integrado principalmente por Eduardo Maldonado, encargado de la dirección y el montaje de las películas; Francisco Bojórquez, camarógrafo, y Raúl Zaragoza, sonidista, quienes eran apoyados por algunos asesores de investigación y personas que ocasionalmente se acercaban al Grupo para colaborar en la realización de sus cintas.

La preocupación esencial de este Grupo se enfocó hacia el ámbito rural. Según palabras de Maldonado, su objetivo era el de "dar a conocer la verdad de las cosas, desarrollar el entendimiento y la comprensión profunda de los fenómenos, más allá de las apariencias (...). Servir a la búsqueda de la verdad de las cosas, por lo tanto, ahí estamos tratando de arribar a la conciencia, esto es, a una conciencia histórica (...). Estamos haciendo un cine que procura tener una conciencia más profunda y clara de las problemáticas sociales, políticas y económicas del país, bajo una perspectiva de conciencia histórica, nosotros estamos haciendo historia y estamos colaborando al cambio a través de testimonios (...). (29)

De la misma forma, la tarea del Grupo consistiría en "recoger con la mayor libertad posible el testimonio de nuestra historia actual y para hacer de él un instrumento del conocimiento fiel de nuestra realidad, más allá de la avalancha de noticieros y otros productos de comunicación masiva que se niegan a ver y presentar a las clases más necesitadas la posibilidad de que su verdad sea escuchada públicamente". (30)

En función de los objetivos que el "Grupo de Cine Testimonio" se había trazado, el documental era el género fílmico que me mejor se acopló a éstos; por tal motivo, todas sus producciones pertenecen al género; así destacan, por ejemplo:

Atencingo (1973) que presenta, mediante entrevistas con los campesinos y con imágenes del ámbito rural, el problema de los trabajadores de un ingenio azucarero de Puebla.

Una y otra vez (1972-1975) registra, de manera espontánea, material fílmico que explica los mecanismos de control político impuestos por el charrismo sindical sobre los miembros de la sección 35 del Sindicato de Trabajadores Petroleros (de la refinería Azcapotzalco), quienes luego de cambiar de dirigencia, como una forma de protesta contra un importante fraude económico de su organización, son derrotados por sus corruptos enemigos.

Jornaleros (1977) muestra las precarias condiciones de vida (vivienda, transporte, trabajo, salario y alimentación) de grandes grupos de campesinos obligados a viajar cientos de kilómetros de distancia para emplearse como peones y obreros agrícolas, en diferentes estados de la República mexicana; trabajadores duramente explotados por los caciques.

Laguna de dos tiempos (1982) es una cinta en la que se denuncia la contaminación provocada por los desechos industriales de PEMEX en la zona lagunera de Coatzacoalcos-Minatitlán (Veracruz); crítica además el deterioro de la estructura social, del gobierno y la vida cotidiana de las comunidades indígenas de la zona, por los "avances de la civilización".

Por lo general el trabajo fílmico de este Grupo ha consistido en presentar los hechos con base en una investigación, que ad-

quiere matices sociológicos. Más que por solidaridad política, como el caso de los integrantes de la "Cooperativa de Cine Marginal", la actividad realizada por Maldonado y sus compañeros se enfoca, principalmente, hacia un acercamiento humano con los protagonistas de sus cintas, manifestando hacia ellos un profundo respeto y ofreciéndoles, con las películas, una explicación de su verdad. El financiamiento para los filmes ha sido muy variado: en Atencingo y en Una y otra vez, por ejemplo, los mismos realizadores tuvieron que sufragar todos los gastos, apoyados en ocasiones por personas ajenas a la producción; Jornaleros fue financiada por la Secretaría de Educación Pública (SEP), el Centro Nacional de Producción de Cortometrajes y la Embajada de Canadá; y Laguna de dos tiempos fue producida por el Instituto de Investigaciones y Artes Plásticas. En la mayoría de los casos, dichas instituciones sólo pagaban los materiales, prestaban equipo de filmación u ofrecían su apoyo con algún servicio que ayudara a hacer las películas. Según Maldonado, "el hecho de que se tengan financiamientos múltiples ha generado un amplio margen de libertad, no hay ninguna instancia que mande particularmente. Ya no es el patrón que te manda hacer un trabajo, sino una colaboración de una serie de fuentes que hacen posible un proyecto; es mucho más sano". (31)

Las cintas de este Grupo han sido distribuidas y exhibidas

por algunas instituciones estatales como la SEP y el Instituto Nacional Indigenista (INI), los cine clubes, algunos sindicatos, partidos políticos, organizaciones campesinas (en pueblos, rancherías y ejidos) hasta por el mismo Eduardo Maldonado, quien en muchas ocasiones se ha presentado personalmente en exhibiciones rurales organizadas por él mismo, para discutir directamente con los espectadores. Se ha preocupado además por contabilizar el público de algunas de sus películas. Menciona, por ejemplo, que Atencingo, después de cinco años de haberse hecho, ya había sido vista por más de 5 millones de personas, cifra que para una producción independiente era alta, y Jornaleros, a los tres años ya la habían visto tres millones de espectadores, principalmente campesinos, y para 1988 esta misma contaba ya con unos 10 millones de espectadores, incluso el realizador piensa que ésta ha sido la película que más se ha visto en el "cine paralelo en México".

Otro Grupo que surgió a principios de los setentas fue el de "Cine Octubre", cuando, entre 1972 y 1974, comenzó a manifestarse de una manera más clara la influencia del cine militante latinoamericano en México. Ésto sucedió a la llegada del cineasta colombiano Carlos Álvarez y del boliviano Jorge Sanjinés, durante esos años, al CUEC para enseñar al alumnado a tomar una actitud diferente ante la actividad cinematográfica. A su vez, sur-

gió un conflicto estudiantil por abrir espacios democráticos en las actividades de la escuela. La mayoría de los miembros de ésta habían vivido muy de cerca el Movimiento del '68, comenzaban a conocer películas como La hora de los hornos (1966-1968), de Solanas y Getino, y varios textos del cine latinoamericano, dicha influencia arrojó resultados importantes en el país, como lo afirma Emilio García Riera: "la UNAM quedó entre 1970 y 1976 como casi única responsable de la producción de cine independiente de largometraje, con películas como Crates (1971), El cambio (1971) y Meridiano 100 (1974), de Alfredo Joskowics; Quizás siempre sí me muera (1970), y Caminando pasos...caminando (1976), de Federico Weingartshofer; De todos modos Juan te llamas (1974), de Marcela Fernández Violante, o Tómalo como quieras (1971) y Derrota (1973), de Carlos González Morantes" (32).

Fue dentro de esta coyuntura en la que Armando Lazo, Pedro Reigadas, Sergio Moreno, Trinidad Langarica, Abel Hurtado, José Luis Mariño, Abel Sánchez, Angel Madrigal, José Rodríguez, Alfonso Graff, José Woldemberg y otros estudiantes del CUEC se organizaron para formar, entre 1973 y 1974, el "Taller de Cine Octubre".

El nombre de ese grupo ya connotaba una posición muy particular en favor del socialismo y de los movimientos populares del país. El cual se eligió debido a que en ese mes sucedió la prime

ra Revolución socialista del mundo, por coincidir con la masacre estudiantil de Tlatelolco y por ser ese el título de la película de Eisenstein, que trata sobre la Revolución. Algunas de las cintas más importantes realizadas por este Grupo son:

Los albañiles (1974), en la que a partir de una huelga de la Liga de Soldadores de Tula, Hidalgo, se muestran las condiciones de inseguridad y de sobreexplotación de los trabajadores de la construcción en el país. Como solución para este problema y para el movimiento obrero en general, en la cinta se propone la creación de sindicatos independientes.

Explotados y explotadores (1974), con base en un texto chileno acerca del materialismo dialéctico, se explican e ilustran cinematográficamente los conceptos básicos de la explotación de la fuerza de trabajo, las diferencias de clase, la ideologización del "Estado-burguesía", así como la presencia del ejército y policía (aparatos represivos) en México, para finalmente proponer un cambio social a través de la proclamación de la propiedad colectiva en los medios de producción.

Chihuahua: un pueblo en lucha (1974) contextualiza el ambiente económico y las movilizaciones populares chihuahuenses desde 1881 hasta el decenio de los setenta del presente siglo. Denuncia el asesinato de tres jóvenes guerrilleros y muestra la gestación del Comité de Defensa Popular, mismo que en 1972 logró juz-

gar públicamente al régimen priísta y a las autoridades a su servicio. Además en la cinta se tocan otros temas, como las luchas de los trabajadores de Chihuahua y su relación con los obreros de otros países.

"La importancia de una película como Chihuahua: un pueblo en lucha, pese a la escasa resonancia que tuvo, era doble, continental y nacional. Surgía en un momento en que prácticamente todos los brotes del cine militante latinoamericano de finales de los 60s, el llamado Tercer Cine, habían sido silenciados y perseguidos, diezmados y dispersados; ya sólo generaba desvirtuadas películas en el exilio (...) Chihuahua: un pueblo en lucha es una de las primeras cintas mexicanas que, a partir de una movilización local, consigue abarcar, en expansión analítica, una parte fundamental de la realidad presente y cambiante de la nación, como proceso; al darse el lujo de convocar a la solidaridad con todos los movimientos proletarios y populares del mundo, lo hace con legitimidad, sin desnaturalizarse, porque en ella lo más general se desprende del acercamiento a lo concreto, a lo inmediato, a un proletariado local, en apariencia marginado de la vida del país, pero irrumpiendo en su interior como una necesidad consciente, una ejemplar vanguardia, de inesperadas capacidades.

Con Chihuahua: un pueblo en lucha el Taller de Cine Octubre lograba su mejor película, un paso adelante en su búsqueda de un

cine con obreros para obreros potencialmente militantes". (33)

La guerra del oro negro (1984) analiza la situación petrolera desde la formación de los grandes monopolios estadounidenses hasta la expropiación cardenista de 1938 en México. Hace una crítica a la política petrolera del período del Presidente José López Portillo. Aunque con ciertas variantes, este tema ya había sido tocado por Carlos Mendoza Aupetit en Chapopote (1980), producida también en el CUEC.

Para ser realizados, estos documentales contaron, como en el caso de las cintas del "Grupo Testimonio", con una investigación elaborada por los integrantes del Grupo al abordar los diferentes temas de sus películas. Ésto les ha permitido lograr una mayor solidez en su discurso fílmico y les da una peculiar distinción que los ubica dentro de lo que Armando Lazo llama el "cine-ensayo". Al aseverar que, "lo más característico de nosotros dentro del género documental sería (...), un intento de lo que en literatura es un ensayo, así como se adaptan novelas para las películas, nosotros haríamos ensayos, esto es, un discurso teórico sobre una situación (...). Más que un testimonio de la realidad para tomarla en directo, es un discurso de ideas, un discurso intelectual (...). Otro de nuestros objetivos es que sean didácticas, claras y que signifiquen una educación social y política (...). Cualquier tipo de cine implica un punto de vista de los realizadores y el

nuestro tiene también un punto de vista (...), (nuestra) posición política yo la resumiría en dos palabras, es antimperialista y antimonopolista". (34)

Cabe afirmar que las películas del "Taller de Cine Octubre" son también independientes, a partir de lo que han dicho críticos e historiadores de cine, como Gustavo García y Emilio García Riera. El primero sostiene que el cine estudiantil "es independiente sólo por rebote (indirectamente), porque no lo patrocina la Asociación de Productores Cinematográficos (...), (porque) no acude ni a CONACINE, ni a CONACITE u otros canales industriales para su producción (...). La UNAM no es una productora de cine, sin embargo, cualitativa y cuantitativamente el financiamiento es grande, pues a los alumnos se les da el material regalado y se les presta el equipo" (35). Para García Riera, el cine independiente es todo aquél que se produce al margen de la industria, ya sea por instancias privadas o estatales. "Cabría ver como de producción privada gran parte del cine independiente en México, aún excluyendo el de la UNAM, realizado a fin de cuentas con dinero del Estado. Y ocurre que el cine independiente lleva ya unos treinta años de ser en México un fenómeno original, curioso y bastante significativo. Ha sido en definitiva la mejor prueba de una vocación persistente y capaz muchas veces de llenar los vacíos dejados por la mezquindad de la producción privada convencional y por

las instancias estatales que provocan los cambios de sexenio, para no hablar de otros factores más contingentes" (36). De la misma manera, la distribución y exhibición de las películas del CUEC se lleva a cabo fuera de los canales industriales al quedar a cargo de la misma escuela, o de otras dependencias de la UNAM, de cine clubes y de algunas otras organizaciones obreras o campesinas que solicitan el material fílmico a sus autoridades.

Después de que los integrantes del "Taller de Cine Octubre" egresaron del CUEC, su producción fue decreciendo paulatinamente hasta desaparecer. Finalmente, es importante destacar que este Grupo fundó una revista con el mismo nombre, en la que se tocaron temas sobre cine industrial, cine militante latinoamericano y el militante nacional. La revista desapareció con el séptimo número por falta de financiamiento.

Así como se han formado grupos para producir películas militantes, también hay cineastas, que se podrían llamar "solitarios", (tomando el concepto de García Riera) (37) preocupados también por este tipo de producciones. Tal es el caso del Paul Leduc, quien realizó la cinta de ficción Reed, México Insurgente (1971) y los documentales Etnocidio (Notas sobre el Mezquital) (1976) y Puebla hoy (1979).

Reed, México Insurgente (1971) se remonta a la época revolucionaria de México, sin caer en el característico folklorismo

de los filmes de la industria nacional. Es una adaptación cinematográfica del testimonio escrito por el periodista estadounidense John Reed, en su libro "México Insurgente". La película reconstruye ciertos hechos y aborda las implicaciones políticas y sociales de la Revolución.

En Etnocido (Notas sobre el Mezquital), Leduc muestra y analiza críticamente las condiciones por las que han atravesado los indígenas otomíes. A quienes les fue destruída su vida cultural, económica y social a causa de los "avances tecnológicos" implantados por el imperialismo estadounidense y sus aliados nacionales (iniciativa privada, Iglesia y Estado).

Con base en una profunda investigación sociológica, el caso particular de la región del Mezquital es tomado como punto de arranque para remarcar la existencia de similares formas de abandono y explotación tanto en otras áreas del país como de América Latina.

Puebla hoy (1979) es un documental que muestra cómo los campesinos de la Sierra Norte de ese estado, en Cutzalapan, continúan su lucha por obtener las tierras que les fueron otorgadas por decreto presidencial desde 1934. Su combatividad se deja notar cuando invaden el terreno que les corresponde, pero son reprimidos, encarcelados y uno de sus dirigentes es asesinado. Sin embargo, siguen movilizándose.

La cinta invita a reflexionar acerca del hecho de que a 59 años de la muerte de Emiliano Zapata y a 68 de la Revolución, en Puebla hoy, así como en muchas otras regiones del país, se siguen realizando constantes tropelios en contra de las mayorías rurales.

En lo que a financiamiento se refiere, Puebla hoy fue producida por la Universidad Autónoma de Puebla y el "Taller de Cine Independiente". Etnocido; al igual que Jonaleros (1977), del "Grupo de Cine Testimonio"; fue financiada por la dependencia gubernamental Cine Difusión de la SEP y la sección L'office National du Film o National Board de Canadá.

A partir del mismo razonamiento de Gustavo García y Emilio García Riera, será fácil comprender que aún estamos hablando de cine independiente, cuyos contenidos e intencionalidades concientizadores lo caracterizan como cine militante.

Si Leduc es un cineasta militante "solitario" del documental, existen también cineastas "solitarios" de la ficción militante, como Ariel Zúñiga. En varias de sus películas, este realizador aborda temas políticos, sin profundizar en el nivel de información y análisis social de los temas, pero sí en la situación individual de sus personajes y sus consecuencias psicológicas. Se trata de un cine militante intimista.

En Anácrusa o cómo la música va después del silencio (1977),

por ejemplo, Zúñiga toca el tema de la represión hacia los activistas políticos. Se cuenta la historia de "Victoria" (Adriana Roel), una "apolítica" maestra universitaria, cuya vida cambia radicalmente al saber que su hija es secuestrada y asesinada por participar en movilizaciones guerrilleras urbanas. Luego de buscarla desesperadamente sin saber si sólo había sido secuestrada o encarcelada, recibe la noticia de que ha sido acribillada por el aparato estatal y se da cuenta de que para recuperar su cadáver debía firmar una declaración legal incierta acerca del fallecimiento de su hija. Finalmente Victoria decide participar en una organización pro-defensa de los desaparecidos políticos.

Anacrusa es una metáfora ortográfica y musical, pero principalmente cinematográfica, que oscila entre la razón del ser y la acción cotidiana-política de una mujer pequeño-burguesa quien debió perder a su hija para que, después del silencio, viniera la música (actividad política).

En Uno entre muchos (1981), Zúñiga plantea los diarios dolores de "Juan José" (Fernando Castillo), un obrero que es secuestrado por órdenes de su patrón para acusarlo de abandono de trabajo, poder despedirlo y no pagarle el dinero que por derecho de antigüedad le correspondía. A través de la película conocemos la vida, confusiones y desesperaciones de Juan José como individuo cansado de la rutina, como novio incomunicado, esposo tradiciona

lista, como padre superficial y como obrero que sufre las injusticias económicas y legales de salario y despido. Uno entre muchos es aquél que vive como otros tantos y tantos, en la misma situación, pero con sus diferentes matices particulares; Uno entre muchos es una "anécdota subterránea" inspirada en la realidad social mexicana, pues de ahí tomó su verdad para plasmarla en la pantalla.

Por otro lado, en 1978 el "cineasta solitario" y militante del documental, Carlos Mendoza Aupetit, realizó en el CUEC su primer trabajo escolar que tituló Amnistía (1978). Este es un testimonio fílmico que toma como base dos entrevistas, una con Eduardo Valle (ex-presos político de 1968) y otra con la madre de un preso político, para explicar la situación de los presos, perseguidos, desaparecidos y exiliados políticos en México. Apoyándose con fotografías, carteles y dibujos, la película denuncia la situación y reclama la necesidad de una Ley de Amnistía para los encarcelados por sus ideas.

En los últimos años del decenio de los setenta, el cine Militante mexicano comenzaba a lograr ciertos avances con la proliferación de cine clubes dentro de las universidades del país, de talleres y grupos que producían este tipo de películas, simposios y encuentros, así como con los apoyos de cadenas de distribución paralela como Zafra, Cine Código y el mismo CUEC.

Aunque con sus respectivas excepciones, en el cine militante nacional "se arrastraban también problemas expresivos, cual tara y lastre, película por película: deficiencias técnicas, presupuestos de hambre, verborrea marxosa, abuso de baladas folclorizantes a la menor provocación, armado como -se- pueda ya en moviola de materiales recabados a la deriva, profusión de mensajes mal expuestos y entremezclados, entrevistas incoherentes en la banda sonora, rebajamiento de la imagen a una función vehicular y una permanente desconfianza en las invenciones propiamente fílmicas. Las posibilidades de un cine militante consciente se desvirtuaban y declinaban (...).

En esas circunstancias tan angustiosas para nuestro cine militante, surge la Trilogía de Cha-cha-chá (1980-82) de Carlos Mendoza y Carlos Cruz, realizador y camarógrafo respectivamente aunque no de manera exclusiva, ambos estudiantes del CUEC y con una amplia experiencia partidaria en las filas del PMT (Partido Mexicano de los Trabajadores) entonces todavía sin registro electoral ni representación legislativa. En sus mejores momentos pretéritos el cine movilizado mexicano había conquistado dignidad en la elección temática, intensidad, método válido de representación y hasta lucidez de enfoque; gracias a Chapopote, Chahuistle y Charrotitlán, incorporará los beneficios del humor y del estilo". (38)

Otro de los cineastas documentalistas "solitarios" que refor

zaron al cine militante nacional fue Salvador Díaz Sánchez. Dentro del CUEC, él llevó a cabo, como ejercicios escolares, algunas cintas bastante críticas y analíticas.

Para Díaz, el cine como un elemento concientizador está "en primerísimo orden, porque es mucho más eficaz que otros medios, porque se identifica más la gente con la oscuridad de la sala, con la pantalla, con ese juego de luces y sombras, por lo que implica ir al cine. La televisión te vulgariza, la prensa te vulgariza y el cine te mete en esa 'fábrica de sueños'. Ya Lenin lo decía 'el cine es agitador' y el pueblo cubano lo refrenda también (...). (Para este cineasta) el cine es una representación de la realidad y esa representación tiene que adquirir necesariamente una posición (...). Yo estoy en contra del Sistema, es una convicción a partir de un darte cuenta de la realidad, de no soportar ya este estado de cosas; de que la crisis tiene nombres y tiene apellidos y causas, a partir de que uno tiene un pensamiento dialéctico. Yo creo que esto es algo que todos debemos tomar en cuenta, o se está o no se está, esa es mi posición (...). (En el CUEC, por ejemplo), nosotros podíamos haber hecho una película sobre una florecita, un poema o un cuentito, pero nosotros tenemos una idea política y utilizamos nuestro material en esa cuestión porque nos interesan los problemas nacionales". (39)

Entre los filmes dirigidos por Salvador Díaz destacan los si

guientes:

El edén bajo el fusil (1981), realizado en colaboración con Pedro Reinagas, muestra los movimientos campesinos de los sesentas en las zonas de Guerrero, destacando las movilizaciones guerrilleras de Genaro Vázquez y Lucio Cabañas contra el ejército; también alude a los desaparecidos de la zona de Atoyac y otros elementos más, presentando en el filme una entrevista con la esposa de Vázquez, el líder asesinado.

¡Los encontraremos! (Represión Política en México) (1982), en colaboración con Carlos Mendoza Aupetit, Díaz logra una cinta de mucho mayor elocuencia y calidad técnica que la anterior. ¡Los encontraremos! es un "ensayo filmado" cuyo eje central es una entrevista con Rosario Ibarra de Piedra; aquélla sirve para analizar y denunciar la situación de los presos políticos desde 1968 hasta 1982. La película recoge el emotivo y expresivo testimonio de una madre, Rosario Ibarra, que ha sufrido injusticias, esperas, entrevistas con funcionarios y pláticas con los Presidentes Echeverría y López Portillo, en la búsqueda de su hijo Jesús, preso y desaparecido político. Producto de esas vivencias y de su fuerte convicción, la señora Ibarra se vuelve una importante dirigente del "Comité Pro-Defensa de los Presos, Perseguidos, Exiliados y Desaparecidos Políticos". De éste se parte para denunciar los muchos casos existentes en el país. "Mi caso -declara Ibarra

dentro de la cinta- es una calca, una copia al carbón de lo que hicieron muchas mujeres en México". Con foto-fijas, filmaciones en Super 8 mm. de la familia Ibarra en las que aparece Jesús, efectos sonoros, imágenes testimoniales de la lucha del Comité; la película oscila entre el sentimiento de dolor y la pérdida de un ser querido, la indignación y actividad política militante, sin caer en un solo tinte amarillista.

Juchitán, lugar de las flores (1983-1985), muestra la lucha del pueblo juchiteco que quería recuperar el triunfo logrado por Leopoldo de Gyves de la Cruz, en las elecciones de agosto de 1983. Se trataba del primer presidente municipal de la Coalición Obrero, Campesino, Estudiantil del Istmo (COCEI), cuyo resultado electoral no era reconocido por el enraizado priísmo local. Las manifestaciones populares no se hicieron esperar, se tomó el Pala cio Municipal, se reprimió al pueblo en enero de 1984, se encarceló a varios dirigentes, pero la lucha continuaba.

Con entrevistas, reconstrucciones y testimonios fílmicos de los hechos más importantes, la película describe muy de cerca el ambiente de solidaridad cultural y política de los juchitecos, contra el caciquismo y el poder político que buscaba imponerse.

Lo que le interesa a Salvador Díaz con sus películas es "organizar políticamente, concientizar, disparales (a los espectadores) y sacudirlos para generarles una reflexión; se trata de un

cine que busca dar una educación política". (40)

Ya para entonces se habían filmado muchas películas militantes, en su mayoría documentales, como: Caminando pasos...caminando (1976) (ficción), dirigida por Federico Weingartshofer; Desempleo (1978), de María Elena Velasco; Iztacalco, campamento dos de octubre (1978), de José Luis González, Alejandra Islas y Jorge Prior; Bajo el mismo sol y sobre la misma tierra (1979) (ficción), de Federico Weingartshofer; Mujer así es la vida (1980), del "Taller de Cine Octubre"; Tatlácatl (1980), de Ramón Aupart Cisneros; La indignidad y la intolerancia serán derrotadas (1980), de Alberto Cortés y Alejandra Islas; Te digo que no es un animal (Brevísima historia de la Revolución Mexicana) (1981) (ficción), del "Taller de Cine Octubre"; Pueblo de Boquilla (1981), (ficción), de Angel Madrigal; La tierra de los Tepehuas (1982), de Alberto Cortés; La víspera (1982) (ficción), de Alejandro Pelayo; Viva la vida (1982), de Ramón Aupart Cisneros; México Bárbaro (1963-1983) y Raramuri Ra'tsaara (Hablan los tarahumaras) (1978-1983), ambas de Óscar Menéndez; Abuso de autoridad (1984), de Óscar Eguía, Eugenio González Cánovas y César Taboada; entre otras. Algunas de éstas se vieron directamente vinculadas con determinadas organizaciones políticas (grupos independientes y populares del sector urbano y rural, sindicatos independientes, partidos políticos de izquierda, etc.); otras no. Cabe aclarar que el hecho

de su no vinculación con algún grupo activista no les niega su carácter militante.

Es dentro de este contexto en el que surge el trabajo de Carlos Mendoza Aupetit (1951), realizador mexicano desconocido por el gran público del cine comercial de nuestro país, pero elemento importante del cine militante nacional. Ha realizado en el CUEC cinco películas, primero como alumno (1976-1982): Amnistía (1978), Chapopote (1980), Chahuistle (1981) y Charrotilán (1982), y luego como profesor (1982 en adelante): Jijos de la crisis (1985); además de Fascual, la guerra del pato (1983), producida fuera del CUEC y autofinanciada por el mismo realizador. De esas, se han elegido cinco (cuatro de ellas del CUEC y Fascual), para esta investigación dada la naturaleza de sus mensajes, su proceso de comunicación y su relación con el PHT.

Con el estudio de la actividad fílmica de Mendoza, se pretende profundizar en este caso particular para poder ilustrar la situación de varios cineastas que han llevado a cabo un trabajo similar al de éste; tema que se analizará en los próximos incisos.

NOTAS

- (1) Cfr., Ayala Blanco, Jorge. La condición del cine mexicano. p. 508.
- (2) De la Vega Alfaro, Eduardo. "El cine independien-
te mexicano 1942-1965". Revista Filmoteca No. 1,
p. 8.
- (3), (6), (16) Entrevista con Óscar Menéndez realizada por José
(17), (21) Antonio Ruiz Ochoa (documento inédito). Véase Ane-
xo II.
- (4) Ayala Blanco, Jorge. Op. cit., p. 519.
- (5) En su libro La democracia en México, Pablo Gonzá-
lez Casanova utiliza el concepto de Movimiento
Estudiantil-Popular argumentando que se trataba
de un hecho en el que no sólo participaron los
estudiantes, sino también el pueblo que se movili-
zó para apoyar las demandas de estos últimos.
- (7), (9) Entrevista con Alfredo Joskowics, llevada a cabo
por José Antonio Ruiz Ochoa (documento inédito).
Véase Anexo II.
- (8) Las siglas CBS corresponden al nombre de la cade-
na televisiva estadounidense Columbia Broadcas-
ting System.
- (10) Ayala Blanco, Jorge. La búsqueda del cine mexica-
no. págs. 328 y 329.

- (11) Ibidem.
- (12) Ibid., p. 336
- (13), (14), (15) Fragmento de la película 2 de octubre, aquí México (1968-1970), Óscar Menéndez.
- (18), (19) Fragmento de la película 1968, en memoria de José Revueltas (1968-1978), Óscar Menéndez.
- (20) Ayala Blanco, Jorge. La búsqueda..., p. 337.
- (22) Ibid., p. 361
- (23) Datos tomados de la entrevista con Paco Ignacio Taibo II realizada por José Antonio Ruiz Ochoa (documento inédito). Véase Anexo II.
- (24), (25) Entrevista con Paco Ignacio Taibo II realizada por José Antonio Ruiz Ochoa (documento inédito). Véase Anexo II.
- (26) Ayala Blanco, Jorge. La búsqueda..., p. 376
- (27) Ibid., p. 509.
- (28) Ayala Blanco, Jorge. La condición..., p. 537.
- (29), (31) Entrevista con Eduardo Maldonado recabada por José Antonio Ruiz Ochoa (documento inédito). Véase Anexo II.
- (30) Palabras de Eduardo Maldonado contenidas en el artículo: Jiménez Patiño, Juan. "Eduardo Maldonado y el Grupo de Cine Testimonio". Revista Filmoteca No. 1, p. 19.

- (32) García Riera, Emilio. Columna cinematográfica Cine y uno. "El cine independiente" XI, periódico Uno más uno, 22 de marzo de 1983.
- (33) Ayala Blanco, Jorge. La condición..., págs. 542 y 543.
- (34) Entrevista con Armando Lazo llevada a cabo por Guillermina Obregón (documento inédito). Véase Anexo II.
- (35) Entrevista con Gustavo García realizada por José Antonio Ruiz Ochoa (documento inédito). Véase Anexo III. Apud. Martínez Sada, Laura Elena. El cine estudiantil en México (tesis) y Barriga Chávez, Ezequiel. El cine independiente en México (tesis).
- (36) García Riera, Emilio. Columna cinematográfica Cine y uno. "El cine independiente" I, 8 de marzo de 1983. Periódico Uno más uno.
- (37) Cfr., Gumucio Dagron, Alfonso. Cine, censura y exilio en América Latina. p. 136.
- (38) Ayala Blanco, Jorge. La condición..., págs. 583 y 585.
- (39), (40) Entrevista con Salvador Díaz recabada por José Antonio Ruiz Ochoa (documento inédito). Véase Anexo II.

3.2 HACIA UNA DEFINICIÓN DEL CINE MILITANTE COMO MEDIO ALTERNATIVO DE COMUNICACIÓN

Después de haber hecho un recorrido en torno a las particularidades y desarrollo histórico del cine militante mexicano, es conveniente retomar algunos conceptos del teórico Daniel Prieto Castillo, para delinear las características de este cine y poder llegar así a una definición general que permita evaluar su importancia como medio alternativo de comunicación.

En el capítulo uno partimos del entendido de que el cine es un medio de comunicación, pero no se ahondó en la definición de los elementos que constituyen su proceso de elaboración, difusión y lectura. Por tal motivo, conviene ahora enumerarlos y precisar con mayor detalle su conceptualización:

1) Formación social.- "Todo proceso de comunicación está inserto en una formación social, entendiendo por ésta los modos de producción específicos y las relaciones sociales de producción, a que dan lugar en un determinado país" (1). A partir de esto es fácilmente comprensible que la comunicación cinematográfica en nuestra nación se encuentra sujeta a las instancias no sólo económicas sino también políticas y culturales del Sistema de producción capitalista dependiente que tiene la formación social mexicana.

En esta formación podemos distinguir, en términos generales,

dos clases sociales: la clase dominada y la dominante. Estas clases no son dos bloques totalmente homogéneos, dentro de ellas existen diferentes grupos que atienden a sus intereses particulares pero, que cuentan con ciertos vínculos económicos, políticos y culturales que nos permiten clasificarlas como clases.

Dentro de la formación social mexicana, distinguimos por un lado a la clase dominante que posee el poder jurídico-político; manifiesto concretamente a través del Estado y sus aparatos ideológicos, represivos, administrativos y gubernamentales en general; y el poder económico sostenido principalmente por la iniciativa privada nacional y extranjera, que tiene en sus manos el monopolio de los medios de producción (capital bancario y monetario, recursos científicos y tecnológicos, fábricas y empresas, propiedades de suelo urbano y rural, etc.) y algunos aparatos ideológicos que les concede el Estado.

Por el otro lado, la clase dominada integrada por vastos sectores de la población, quienes sólo poseen sus "derechos ciudadanos" y se ven obligados a alquilar su fuerza de trabajo para obtener un salario que les permita subsistir, siendo explotados por la clase dominante que también les arrebató el poder político. Se trata del pueblo conformado por obreros, campesinos, amas de casa, estudiantes, técnicos, profesionistas, pequeños comerciantes, subempleados y desempleados, entre otros.

2) Marco de referencia.- Es la comprensión general o inmediata de la realidad social según la clase a la que se pertenece, pues "no es igual la comprensión de la realidad que la realidad misma" (2). El marco de referencia del grueso de la población mexicana, la clase dominada, se encuentra muy limitada debido, esencialmente, a su bajo nivel educativo así como al ocultamiento de la información que han ejercido los medios masivos, entre otros el cine. Esta clase no comprende los mecanismos de la sociedad que la oprime, aunque sí conoce y siente, porque la vive, su condición de dominación.

3) Emisor.- Es el que se encarga de aportar los elementos necesarios para la producción del mensaje, éste puede ser un individuo, un grupo o una clase social. A diferencia del emisor, el elaborador es quien se encarga de la manufactura del mensaje. En el cine industrial, el emisor puede ser el Estado o la iniciativa privada, sus elaboradores el director, guionista, camarógrafo, sonidista, etc. Aunque por lo general en el cine independiente los emisores han sido, a la vez, tanto elaboradores como emisores.

4) Mensaje, código y referente.- Es el elemento objetivo del proceso de comunicación, lo que materialmente el emisor estructura y que llega a los sentidos del perceptor; en este caso el mensaje está contenido en la película (es lo que se dice en la película), mismo que tiene las siguientes características:

a) Posee un lenguaje con un código audiovisual que transmite conocimientos, ideas, valores, creencias culturales, religiosas y políticas.

b) Los mensajes de cada película tienen un referente o contenido, que no es más que la realidad social que aparece dicha en el mensaje. Este referente tiene una posición de clase y por ello puede contribuir a alejarnos o a acercarnos de la realidad, a actuar o dejar de actuar de una forma determinada frente a la formación social, a consumir o no cierta mercancía, a creer o dejar de creer en algo, etc., en función de la intencionalidad del emisor.

En este sentido, la importancia de los mensajes difundidos por el cine radica esencialmente en su posibilidad de incidir en la manera de proceder de los integrantes de una determinada sociedad. Pues según se conozca, entienda y evalúe la realidad social, es como se actúa ante ella. Aunque la influencia de los mensajes no es algo puramente mecánico ni totalizador, puesto que existen otros elementos que determinan esas creencias y conductas.

c) Debido a esto, todo mensaje tiene una intencionalidad. Ninguno es inocente ni apolítico; al emitir sus mensajes el emisor busca influir en la manera de pensar y/o de actuar de su destinatario o perceptor, por ello, los mensajes tienen diferentes

tipos de intencionalidades:

La intencionalidad estética, que busca impactar a los sentidos, en la que no nos detendremos por ahora.

La intencionalidad mercantil, que en el cine se encamina a lograr la venta de la película como mercancía, a persuadir al perceptor para que compre diversión, entretenimiento y espectáculo cinematográfico.

La intencionalidad propagandística, cuyos mensajes tratan de convencer al perceptor acerca de una idea, un valor o una creencia que apoye el sostenimiento de una determinada formación social, por lo general la dominante.

Y la intencionalidad educativa, que busca aportar información a los perceptores de la clase dominada para que conozcan las causas de la formación social en la que se encuentran, con el fin de romper los límites de su falsa conciencia y para que puedan actuar de manera diferente ante su propia realidad. "Mientras que los mensajes dominantes (los de intencionalidad mercantil y propagandística) parten de una reafirmación de la vida cotidiana, el proceso educativo se funda en una crítica, en una toma de conciencia de la actual situación y de los caminos válidos para revertirla". (3)

5) Medios y recursos.- El medio es el vehículo a través del cual se propagan los mensajes, en este caso el cine (película);

además, cuando hablamos de recursos nos referimos a los requerimientos materiales, técnicos y humanos necesarios para la producción y difusión de los mensajes. En el cine son los recursos económicos, infraestructura de producción, distribución y exhibición, así como el personal que lleva a cabo estas acciones del proceso, entre los que figuran los elaboradores (recursos humanos).

6) Perceptor.- Es toda persona que entra en relación con el mensaje difundido, en un máximo de abstracción es el punto terminal del proceso de comunicación. En cine los perceptores son los espectadores o el público que llega a presenciar la proyección del filme ya sea a nivel individual, grupal o social.

Por otra parte, también en el capítulo primero se definió al fenómeno cinematográfico nacional como aquel hecho comunicativo que comprende la elaboración (producción), la difusión (distribución y exhibición) y la lectura (repercusiones sociales) de los mensajes fílmicos en el país. Fenómeno en el que se distinguen dos modelos contrapuestos de comunicación: el de la información masiva y el de la comunicación alternativa; mismos que pueden ser diferenciables a partir de los intereses de clase a que favorezca el proceso de comunicación de los mensajes que se difunden por ese medio.

El modelo del cine mexicano como medio masivo de información responde a los intereses de la clase dominante del país, siendo

esta última el emisor de la industria fílmica nacional. Clase que posee el monopolio de los medios y recursos de todo el proceso de información, a nivel de la producción, distribución y exhibición masiva.

Las intencionalidades mercantil y propagandística de sus películas han influido de manera importante en vastos sectores de la clase dominada. Sus mensajes tienen una estructura vertical y autoritaria, cuyo referente o contenido apunta hacia el reforzamiento y optimización del Sistema imperante. Los emisores de estos productos fílmicos han obtenido grandes ganancias económicas y además han ido reforzando una falsa conciencia (imposición ideológica de la clase dominante) y desmovilización política de sus perceptores, quienes se han vuelto sumisos ante su gobierno y sus explotadores. "En primer plano encontramos una industria del cine 'ocupada' económica e ideológicamente por la burguesía monopolista nacional (privada-estatal) y en gran medida extranjera, a la que corresponde, como señala Sanjinés, un espectador también 'ocupado'". (4)

Durante más de cincuenta años, en el fenómeno cinematográfico nacional ha predominado un modelo de información masiva que no tenía opositor socialmente visible. Las principales consecuencias de ese predominio han sido: la imposibilidad de un desarrollo autónomo de la cinematografía mexicana debido a su sujeción ante el cine estadou

nidense; el constante bombardeo ideológico sobrecargado de una fuerte influencia imperialista hacia las grandes mayorías mexicanas; y la consecuente marginalización y censura de cualquier tipo de mensajes que no convengan a los intereses de la clase dominante.

Ahora bien, en el decenio de los sesentas surge el cine militante mexicano como un modelo opuesto a la industria fílmica nacional. La intencionalidad y el uso de los mensajes emitidos en sus cintas, no es ni propagandística ni mercantil, sino educativa. Sus características y su misma intencionalidad son sólo dables en los procesos de comunicación alternativa.

Dicha forma de comunicación es diferente a la de los medios masivos en sus momentos de elaboración, difusión y lectura. Esta primera "se orienta hacia la comprensión de situaciones sociales concretas, a la ampliación de la conciencia y no hacia su parcialización u oscurecimiento (...). La elaboración puede estar, o no, en manos de especialistas (...). La diferencia está en qué se dice, a qué apunta la tarea de unos y otros (...). La diferencia está en los mensajes mismos, en la adscripción a un proceso distinto (...). En cuanto a la difusión, todo sistema es válido. No hay medios 'malos', estructuralmente descartables. Importa lo que a través de ellos circula, al servicio de quién están (...). Una lectura alternativa significa, en primer lugar, tener acceso a mensajes que ofrezcan lo que realmente interesa para orientar la

conciencia y la acción. No quedar en manos de una sola oferta, la de los productos autoritarios". (5)

Las diferencias entre el modelo comunicativo del cine mexicano como medio de información y el cine militante como medio alternativo, "aparecen en la manera en que son jugados los elementos, en el poder de decisión que tengan el emisor o el receptor, en el acercamiento o no a las causas reales de una formación social" (6). Veamos entonces cómo son jugados los elementos del proceso comunicativo del cine militante nacional como medio alternativo:

1) Formación social.- Si partimos de lo general a lo particular, en una primera instancia debemos considerar que el cine militante mexicano surge en un contexto de efervescencia y movilización política de las naciones de América Latina y del Tercer Mundo.

Fue a finales del decenio de los sesentas y principios de los setentas, durante los "años de la conmoción", cuando "diversos países acceden a una etapa de clara agudización de la lucha de clases" (7). En ésta, amplios sectores latinoamericanos de la clase dominada se revelaron en contra de la opresión social, el colonialismo y el imperialismo de la época. Estas movilizaciones y el consecuente nacimiento del cine militante latinoamericano en 1968, preparaban el terreno para el surgimiento del cine militante en México.

En ese mismo año, los estudiantes, maestros y algunos otros sectores populares del país se manifestaron públicamente en contra de las acciones violentas y antidemocráticas del gobierno del Presidente Gustavo Díaz Ordaz. Creándose una coyuntura en la que se hacían evidentes las contradicciones políticas de la formación social predominante.

A pesar del ocultamiento y la distorsión informativa de los medios masivos, el pueblo comenzaba a ampliar su marco de referencia al irse conscientizando poco a poco de los acontecimientos.

La insurrección crecía paulatinamente y los mismos estudiantes que militaban dentro del Movimiento comenzaron a testimoniar los sucesos por medio del cine. La militancia cinematográfica se hacía realidad porque las contradicciones de clase así lo exigían. Con lo que se comprobaba que "un proceso alternativo de comunicación, sólo se produce en un proceso social alternativo". (8)

Del mismo modo, el trabajo fílmico de los realizadores estudiantiles se iría constituyendo como un instrumento de apoyo para la lucha y la conscientización de la clase dominada.

La movilización popular no pudo ser detenida por medio del convencimiento y vino entonces la represión del ejército estatal, que culminó con la matanza de Tlatelolco. Se hizo evidente que "cuando se presentan posiciones irreductibles, y quien tiene el poder decide ejercerlo hasta las últimas consecuencias, a los in-

tentos de persuasión, sucede la violencia" (9). "En el cine ese hecho motivó una película renovadora en su estilo, en su temática y en su modo de producción: El grito, de Leobardo López, que por supuesto no circuló por los canales normales de distribución. Se produce el nacimiento de grupos independientes como 'Octubre', 'Cine Testimonio' y realizadores como Paul Leduc". (10)

A pesar del hecho represivo, la fuerza y el impacto del sacudimiento social, el surgimiento de filmes tan destacados como El grito (1968-1969), 2 de octubre, aquí México (1968-1979) y Únete pueblo (1968); las posteriores contradicciones inherentes a la su puesta "apertura democrática" propagada por la industria fílmica del período echeverrista, así como la influencia del cine latinoamericano; dieron pie al desarrollo del cine militante mexicano. Cuyos mensajes e intencionalidad siempre se han manifestado en favor de las mayorías sociales más desprotegidas.

El cine del Movimiento Estudiantil-Popular del '68 se erigió entonces como un sacudimiento que se prolongaría en los subsecuentes decenios. Por tal motivo, se considera a esos cineastas estudiantiles como los fundadores del cine militante nacional. A partir de ello, los jóvenes realizadores de los setentas y ochentas comenzaron también a utilizar este medio como un instrumento de expresión política para solidarizarse y apoyar la organización y la lucha que el pueblo realiza para mejorar sus condiciones de vida.

Así pues, este cine ha surgido y se ha desarrollado dentro de una formación social capitalista basada en la explotación económica, la manipulación ideológica y la falta de una verdadera democratización política.

Se trata de una práctica fílmica en la que no importa tanto el formato de sus películas, sus temas, géneros cinematográficos, formas de financiamiento y exhibición como su modo de uso en favor de la clase más desprotegida. En ella, sus emisores-elaboradores toman parte activa en la lucha de clases y se comprometen con su propia clase, la dominada.

A partir de que puede poner en peligro los intereses de la clase en el poder, el cine militante mexicano ha sido constantemente marginado y censurado. Si entendemos por censura el uso de diferentes mecanismos para impedir la producción y difusión (grupal o masiva) de mensajes contrarios a la ideología dominante, caeremos en la cuenta de que la iniciativa privada nacional y extranjera, pero principalmente el Estado mexicano, la han utilizado en todo el fenómeno cinematográfico nacional como un arma más para defender la estructura económica y política que la sostiene.

"Por eso -y es un lugar común aplicable a todas las censuras del mundo- la censura mexicana está dirigida fundamentalmente a castrar al cine nacional de todas sus posibilidades de libertad intelectual y moral con el fin evidente de formar a un pueblo ca-

da vez más ignorante y por consiguiente más dócil (...). (Creándose) un cine totalmente emasculado, demagógico cuando ataca problemas sociales o políticos, y de una estrechez inquietante cuando se trata de problemas puramente humanos, ya sea de las relaciones de pareja, ya sea de las relaciones de grupos más amplios".

(11)

Las principales formas de censura que se han ejercido sobre el cine militante nacional son:

a) La completa marginación de sus cintas en la producción, distribución y exhibición masiva, debido a que los sectores sociales que poseen los medios y recursos de la industria no tienen por qué apoyar a un tipo de cine que ataca a sus propios intereses de clase.

"Hay un acuerdo por el cual no se pueden exhibirse (sic) comercialmente películas que no hayan cumplido, en términos de producción, sus deberes sindicales. Así, para poder exhibirse comercialmente, una película independiente tiene que pagar el equivalente del gasto mínimo que hubiera ocasionado si su producción fuera industrial. Naturalmente muy pocos realizadores independientes están en condiciones de pagar eso". (12)

Es ésta, la "censura imperialista" o "censura del subdesarrollo" de la que habla el cineasta colombiano Carlos Álvarez (13), la que margina lo mismo al cine industrial local, como al cine in

dependiente y por lo tanto, al cine militante, que queda finalmente como el desplazado de los desplazados.

b) La limitación de recursos materiales y económicos principalmente, así como técnicos y humanos, para su producción, distribución y exhibición; que el mismo Álvarez denomina "censura previa". (14)

Pues es un hecho que, como afirma Armando Lazo, "la censura última, la que una comisión dictamina si una película se hace o no, se exhibe o no, no tiene mucha necesidad de actuar, ya que existe una censura previa a nivel económico por la falta de medios para hacer cierto tipo de cine (...). Es decir, en nuestro país se produce industrialmente lo que corresponde al interés del Estado o de la iniciativa privada, y cualquier otro intento, o no se puede producir por la censura en el terreno económico y/o no se puede distribuir por la censura en el otro terreno, el de la exhibición (...). La censura es la imposibilidad de hacer algo, por ejemplo, en México cualquier gente puede hacer un periódico y distribuirlo por todo el país. Lo único que necesita son unos millones, y bastantes (...). Eso quiere decir que la mayoría de la población está censurada. De hecho, no puede expresar sus opiniones en un periódico, lo mismo sucede en el cine". (15)

A pesar de todo se producen y difunden películas militantes, y quienes se han dedicado a hacerlas han contado con una amplia

libertad expresiva, gracias a que, como ellos mismos las financian, no le piden permiso a nadie para realizarlas y no necesitan ningún tipo de autorización gubernamental. Además, no pasan por la llamada "supervisión oficial", a la que alude Emilio García Riera, al no producirse ni difundirse en la industria. Incluso, en las escuelas estatales de cine como el CUEC o algunas universidades de provincia, no se obstruye ni detiene su producción por los contenidos de sus mensajes. Pero la "censura se ocupa de sus obras de una manera específica, aplicándose a negar su existencia una vez que ya están listas para ser distribuidas". (16)

c) Cuando llegan a exhibirse en salas comerciales, como en la Cineteca Nacional, se tiende a distorsionar el audio o a cortar escenas. Salvador Díaz da testimonio de ello al aseverar que un "ejemplo de otro tipo de censura es el caso de la película ¡Los encontraremos! (1982), que ganó un Ariel y se pasó una semana en la Cineteca. Pero todavía así, se le aplicaron algunas formas sutiles de censura como ponerle sonidos más graves y como el adelanto de su proyección para cortar escenas de la película, principalmente escenas de violencia del aparato represivo del Estado". (17)

d) La marginación de los cineastas militantes a quienes se les impide con un mayor hermetismo su ingreso a la industria. Un ejemplo claro de ello es Rubén Gámez, el que después de presentar

La fórmula secreta (1965), en el Primer Concurso de Cine Experimental convocado por el STPC, no pudo llegar a dirigirse industrialmente pese al hecho de haber ganado el primer lugar, aunque sí hizo la fotografía de algunos filmes en los estudios Churubusco (Centro Nacional de Producción de Cortometrajes). Sin embargo, la mayoría de los realizadores de este cine no tienen siquiera la suerte de ser aceptados en puestos de baja categoría de la industria.

e) La represión física (golpes y/o tortura), encarcelamiento o hasta el asesinato. En México son pocos los casos conocidos públicamente, pero existen. Los cineastas de 1968 son ejemplo de ello: "Leobardo López estuvo un buen tiempo en la cárcel de Lecumberri y un crítico se preguntaba hasta dónde su suicidio posterior no provenía como una secuela de su estadía en la cárcel" (18). Otro fue el caso del militante estudiantil del '68, Pablo Alvarado, quien fue asesinado en la misma cárcel (el 4 de diciembre de 1971) luego de haber contribuido a la realización de 2 de octubre, aquí México (1968-1969).

En definitiva, como lo afirma Emilio García Riera, "cualquiera que sea el régimen legal del cine mexicano, la censura seguirá efectuándose en la medida en que éste sea un país gobernado por lo arbitrario, por lo incoherente. Tendría que haber antes un cambio radical, una democratización de la vida nacional" (19), un

tipo de cambio social por el que luchan también los cineastas militantes.

En realidad, el cine militante ha surgido como un reflejo de la existencia de las movilizaciones populares, que son su propia esencia, y como una respuesta fílmica de la presencia social de esta clase.

También, si se compara la producción y difusión del cine comercial con las del militante, nos daremos cuenta de que el número de las de este último son radicalmente menores, por tal motivo sus alcances cuantitativos son limitados. Pero, a nivel cualitativo, la propuesta de comunicación que poco a poco ha ido desarrollando es importante para el fenómeno cinematográfico nacional en su conjunto y para la clase dominada, en particular.

Aunque debemos reconocer que el cine militante es todavía un personaje apenas esbozado. "Su historia en nuestro país, no sólo su historiografía, está aún por hacerse. El nivel de desarrollo teórico y práctico, político y artístico alcanzado en algunos países latinoamericanos -que no es nunca algo acabado- no se ha producido en nuestro país". (20)

2) Marco de referencia.- Las cintas del cine militante buscan concientizar a los sectores dominados, para que comprendan mejor las causas que generan su opresión. Para lograr con ello un cambio de actitud en pro de una transformación que mejore sus con

diciones de existencia.

Sin embargo, las consecuencias desconscientizadoras tanto de los medios masivos como de otros elementos de la formación social; bajo nivel educativo, aburrimiento y tedio por temas relacionados con los problemas nacionales e internacionales, una creciente absorción del tiempo libre por el trabajo, una continua preferencia por los géneros y temas de la industria cinematográfica del espectáculo, etcétera; siguen provocando la falta de interés por los contenidos del cine militante.

Por eso su tarea debe enfocarse con mayor ahínco hacia la producción de filmes que sean aceptados por el pueblo, pero que también respondan a sus intereses. Pues no debemos perder de vista que "un film (sic) no hace la revolución. Como por otra parte no puede hacerla un hombre solo" (21). Es necesario que la práctica fílmica militante vaya adquiriendo mayor incidencia y compromiso en los procesos sociales alternativos y con los sectores que los generan, como lo llegó a tener en sus mejores momentos dentro de la coyuntura del '68 y las movilizaciones obreras de principios de los setentas.

3) Emisor.- Los emisores-elaboradores que han ido a la cabeza de la producción militante han sido los jóvenes y/o estudiantes universitarios, quienes consiguieron entender y asimilar la opresión de los sectores explotados y marginados para transmitir

la a través del cine. Destaca también la participación de maestros de cine de las escuelas superiores, militantes de partidos de Izquierda, activistas de alguna organización popular, contados directores de la industria, cineastas aficionados, campesinos u obreros interesados por testimoniarse a través de sus películas. Todos ellos comprometidos con los intereses del pueblo del que forman parte y preocupados por manifestar su descontento ante los problemas del país. Aunque algunos de los llamados profesionales o especialistas de cine no quieran reconocer su origen de clase, también forman parte de la dominada dado que, pese a que su situación educativa, cultural, económica y política, en ocasiones, es más desahogada que la de los amplios sectores obreros, campesinos o desempleados; ellos, de la misma forma que éstos, se ven obligados a vender su fuerza de trabajo para poder subsistir e igualmente son explotados. Por ello cuentan con muy pocos recursos para la producción y difusión de películas de las que sí están convencidos y en las que sí creen. Además de que también a ellos la clase dominada les arrebató el poder político al que tienen derecho. Pensar lo contrario y vivir en estas condiciones es una manifestación de la falsa conciencia creada por la ideología dominante. Situación que en muy pocas ocasiones se da en las personas dedicadas a este cine.

El compromiso político del que anteriormente se hablaba es

un factor básico que impulsa la acción de los cineastas militantes, quienes por lo general son conscientes de que su actividad nada tiene que ver con el lucro y sí con los intereses mayoritarios.

Aclaremos un poco más los conceptos de emisor-elaborador, compromiso y militancia cinematográfica.

Primeramente recordemos que no estamos hablando del cine militante en general, el que podría tener diversas variantes de las que no nos ocuparemos ahora, sino del militante como medio alternativo de comunicación.

Consideramos como emisor-elaborador y/o realizador de este cine no sólo al director de una película; siempre el más conocido debido a la reproducción de esquemas industriales; sino también a los demás elementos humanos que participan en la producción de un filme. Desde los actores que, en ocasiones, solidariamente colaboran sin cobrar o perciben poco dinero, el sonidista, fotógrafo, iluminador, escenógrafo en su caso, productor, hasta el electricista, etc. Aunque la mayoría de las veces, dos o tres roles de éstos son jugados por una sola persona. Lo cual ha desmitificado la división del trabajo industrial. Y no debemos olvidar tampoco que la producción fílmica es un trabajo de conjunto. Detrás de El grito (1968-1969) por ejemplo, no sólo está Leobardo López sino un gran número de personas como los diversos estudiantes y maestros que

hicieron la fotografía, el sonido, la producción, los que colaboraron en la edición. Hasta los que consiguieron el material fílmico y de sonido no realizado para la película. En diferente medida y grados de participación, se manifiesta su actividad militante. Sin que olvidemos que los que distribuyen y exhiben también llevan a cabo una acción de esta naturaleza.

A la hora de la realización, han sido varios los casos en que los equipos están integrados por individuos "no profesionales" en lo que al cine se refiere, pero sí con una visión muy clara de su participación a nivel de su compromiso militante. Éstos han logrado productos no de muy alta calidad artística o claridad del lenguaje fílmico, pero sí muy valiosos y auténticos materiales que difícilmente lograría un director de la industria desinteresado en estos problemas. Tales son los casos de los testimonios de la cárcel que quedaron registrados en 2 de octubre, aquí México (1968-1970) o las escenas documentales también de la cárcel de la cinta Juchitán (1983-1985). Pero ello no justifica las filmaciones ilegibles y "mal hechas" de cineastas que lo hacen intencionalmente. Se trata de desmitificar la actividad que supuestamente sólo podría ser ejecutada por "especialistas" o "profesionales" del cine industrial, o egresados de las escuelas de cine. Lo cual no negaría el hecho de que si hay quienes hagan cine militante y tienen acceso a una formación que les ayude a supe

rar sus conocimientos cinematográficos se conformen sólo con su concepción política, pues se trata de ir fomentando un crecimiento en ambos aspectos.

Ahora bien, entendemos por militancia popular-cinematográfica a la acción política de testimoniar, analizar y denunciar a través del cine los problemas socioeconómicos, políticos y culturales de la clase dominada; ya sea elaborando los mensajes o difundiéndolos. Esta acción se puede llevar a cabo desde el interior de algún grupo, organización popular, partido, asociación, sindicato o de manera individual fuera de éstas, siempre y cuando se respeten y se luche por los auténticos intereses del pueblo; autenticidad que será reconocida o desconocida por el mismo pueblo. La no vinculación de un emisor-elaborador con algún grupo abiertamente activista y en favor de la clase dominada, no le niega su realidad militante. Aunque de hecho, siempre será más conveniente realizar estas actividades de manera grupal y/o con alguna organización estrechamente relacionada y comprometida a nivel político y cinematográfico.

Puesto que un cineasta militante realmente comprometido, podrá lograr más si participa unido a otros cineastas y personas del pueblo, cuyos objetivos comunes, línea política y acciones de lucha organizada los lleven a lograr una mayor incidencia en la transformación de la realidad social.

Tampoco podemos ser tan dogmáticos como para "premiar" o "manchar" la carrera de un cineasta o la categoría de una determinada película con el concepto de militante. Porque la militancia no tiene fronteras como para decir si tal filme o tal realizador es militante, como se mencionó, eso lo podrá determinar el pueblo mismo y el peso del cine dentro de una circunstancia histórica transformadora concreta. Pero la reflexión teórica de esta tesis obliga a marcar ciertos indicadores que permitan vincular el concepto con la realidad, para con ello denunciar a los cineastas "progresistas" que simulan realizar auténticas actividades "militantes" con el fin de lograr intereses particulares o de organismos, instituciones o partidos contrarios a la clase dominada.

Digámoslo nuevamente, no es tan importante el lugar y organización en el que se genera la militancia, ni el formato en el que se produce una película, ni el acierto al seleccionar algún tema de trascendencia para la clase dominada, ni el número de películas producidas y/o exhibidas por una persona o un grupo, ni el grado de sacrificios sufridos por un cineasta; aunque no debemos desdeñarlas; tanto como el grado de compromiso y vinculación continua que pueda tener el emisor-elaborador ante la clase social por la que realiza su actividad fílmica, así como la aportación real que esta última lleva a cabo dentro de la circunstancia con

la que se compromete. Porque "la mera apelación a formas alternativas de comunicación no asegura nada si éstas no corresponden a un cambio de las relaciones sociales". (22)

Pueden presentarse diferentes casos de un elaborador-emisor o grupo de elaboradores-emisores que, o se comprometen ampliamente con alguna causa o simulan hacerlo: pueden ir desde el grado de arriesgar su vida por filmar o difundir tal o cual película militante; colaborar a una actividad transformadora del pueblo con una cinta que no tenga ese carácter; involucrarse y vivir los riesgos de los participantes de la lucha a la que se va a filmar; aceptar la posibilidad de que le sean cerrados diferentes fuentes de trabajo en la industria, otras compañías fílmicas o televisivas debido al conocimiento público de los contenidos críticos de sus filmes; la acción de algunos campesinos u obreros neófitos en materia cinematográfica que lleguen a testimoniar, denunciar y analizar experiencias con otros compañeros suyos que sufren una problemática similar; o ser simplemente un cronista fílmico de los sucesos que padece un determinado sector del pueblo, pensando en la "gran aportación" que le está ofreciendo a aquellos "seres extraños" que nada tienen que ver con él; ser algún alumno universitario que por haber realizado un ejercicio fílmico con cuyos protagonistas ni se haya comprometido ni se vuelva a vincular jamás, y con ello piense que ya hizo la revolución o se siente el

"Che Guevara" del cine mexicano; ser un director de la industria que haga una película "crítica" para aliviar su conciencia de "progresista"; hasta el grado de ser un director o cineasta preocupado exclusivamente por hacer películas, olvidando que su actividad abarca tanto la producción, como la difusión y la lucha con creta en pro de la transformación social. Pues para lograr cambios verdaderos es necesario participar en todo el proceso elaboración-difusión-lectura y en la lucha ante los problemas a los que se refieren las cintas. Incluso los críticos, teóricos e historiadores del cine militante deben buscar su lugar y sus relaciones dentro de este proceso. Porque ni una película aislada, ni un escrito, ni un hombre solo hacen la revolución, sino que ella se genera como producto de una serie de variantes de una determinada formación social, entre una de las cuales figura el cine militante.

Así que existen y pueden generarse diferentes grados y formas de militancia alternativa en el cine.

En términos reales, los emisores-elaboradores del cine militante mexicano no alcanzan el ideal teórico del proceso de comunicación propuesto por Prieto Castillo. El perceptor no se convierte en emisor, ni todos los miembros del grupo con el que se vinculan los cineastas se convierten en emisores, que produzcan mensajes fílmicos, ni ponen en crisis dichos mensajes, ni hay un polo

de decisión del perceptor y del emisor que tienda a distribuirse por igual para que el retorno de mensajes fluya en todas direcciones.

Fueron sólo algunos momentos de la historia de México, de los que se tiene noticia, en los que este cine se acercó al modelo propuesto. En 1968, por ejemplo, los activistas del Movimiento sí eran emisores -perceptores; aunque a nivel de difusión, exceptuando Únete pueblo que se exhibió dentro del Movimiento, las películas que se produjeron no se dieron a conocer públicamente dentro de la coyuntura misma. Otro caso representativo fue el de la "Cooperativa de Cine Marginal", cuya actividad se vinculó directamente con la insurgencia obrera electricista. Lo cual permitió desde el registro continuo de una parte de la lucha, la selección de algunos temas hechos por los protagonistas-perceptores, hasta la discusión, debate y crítica a la hora de la exhibición. O las exhibiciones-debate organizadas por Eduardo Maldonado, que con su lata de película bajo el brazo se ha lanzado en varias ocasiones a exhibir las películas elaboradas por su Grupo para conocer la opinión del público en torno a sus filmes y a los temas tratados en ellos.

En general, fuera de estas experiencias, la posterior vinculación de los realizadores con las movilizaciones populares y sus organizaciones ha consistido en registrar, denunciar, anali-

zar y proponer soluciones a través del cine. Sin una continuidad ni un compromiso mucho más profundo que se pudiera generar dentro de la lucha misma. Aunque existen algunos casos muy respetables como los de Ramón Aupart (Coordinadora Nacional Plan de Ayala-CNPA), Salvador Díaz (COCEI), y Carlos Mendoza (PMT), vinculados activamente a la lucha campesina, de organización popular y partidaria, respectivamente. Por ello podemos considerar a la mayoría de los cineastas militantes como los promotores de la comunicación fílmica en este caso, iniciadores de un proceso que podría llegar a ser tan acabado como el descrito por el teórico argentino Castillo. Los perceptores-emisores están en lenta formación, esperemos sigan adelante y no desaparezcan.

Otro punto que ha detenido el avance del cine militante ha sido la dispersión de sus diversos grupos y cineastas. Lo cual se debe quizá a la existencia de diferentes sectores sociales de la clase dominante (organizaciones populares, partidos de izquierda, grupos pertenecientes al medio cinematográfico independiente) o a las divisiones que los emisores-elaboradores han tenido durante largos años. En varias ocasiones los objetivos particulares, su perspectiva política, las distintas formas de practicarla y las divergencias en torno a su actividad fílmica, plantean la existencia de una corriente cinematográfica un tanto desarticulada y heterogénea.

Aunque se reportan esfuerzos para aglutinar a diferentes cineastas como: la Asociación Mexicana de Cineastas (MECINE), el Sindicato de Actores Independientes (SAI), la Asociación Mexicana de Productores Independientes de Cine (AMPIC) o la recién formada, el 21 de septiembre de 1987, Fundación Mexicana de Cineastas (FMC), mismos que no han sido sino intentos por no dejar morir al cine independiente en general. Pero nunca se ha reunido a los cineastas militantes para formar un frente, una cooperativa o una organización encargada de coordinar e impulsar sus actividades de producción y difusión.

"Algunas organizaciones políticas de izquierda, por último, empiezan a promover o participar en encuentros de discusión sobre el cine, el arte y la cultura, así como a advertir la necesidad de una política cultural" (23). Algunos de los cuales no tratan de manera específica el tema del cine, sino el de las diferentes manifestaciones de comunicación alternativa o popular en México; pero en los que se dan cita interesados tanto en el cine como en las prácticas comunicativas antiautoritarias y en los movimientos populares mismos. Se pueden mencionar los casos del Foro Permanente de Comunicación Popular llevado a cabo en abril de 1983 y su posterior encuentro, el Foro en Defensa de la Libertad de Expresión e Información Popular, celebrado en noviembre de 1987. Pero nada en concreto ha surgido de ello.

4) Mensaje, referente.- La característica esencial de los mensajes del cine militante mexicano radica en su intencionalidad educativa. La producción y difusión de ellos se encuentran directamente vinculados y se generan a partir de la lucha de clases. Su intención es la de politizar y conscientizar a los sectores oprimidos, ofreciéndoles descripciones, denuncias, explicaciones y análisis críticos de algunos problemas socioeconómicos, políticos y culturales que los aquejan. Para con ello, apoyar los procesos sociales y contribuir a la generación de cambios en favor de estos sectores, para conformar una convicción y una conducta racionalizada.

Se trata de apoyar y dinamizar la realidad hacia niveles superiores de organización popular, de conciencia crítica y desarrollo cultural y político concreto. Esta tendencia conscientizadora es dada por los propios emisores-elaboradores, pues como afirma Francisco Gómezjara, "el cine, como cualquier otro medio de comunicación, no representa un fenómeno social positivo o negativo; su función social se la otorga quien maneja tal dispositivo. El cine es en este sentido, un medio de comunicación particular que transmite una parte de la realidad desde su perspectiva propia" (24). El mismo autor reconoce que "en México ha surgido en los últimos años un cine documental y testimonial contestatario del sistema y tendiente a conscientizar al pueblo, en contraposición

del cine oficial comercial y enajenante" (25). Es decir, contrapuesto al cine nacional como medio masivo de información y a sus intencionalidades.

La función de este cine militante es la de informar donde el cine comercial desinforma, rescatando valores culturales, denunciando la explotación nacional y la dependencia económica imperialista estadounidense sobre este país; politiza y es vehículo de propaganda política de los movimientos populares (26). A partir de esto podemos reconocer entonces que este cine también usa una cierta propaganda, pero con una dirección inversa a la del comercial. "Como formas alternativas, hay que recordar el uso posible de una buena propaganda, en el sentido de mensajes elaborados en función de la concientización y del intercambio y análisis crítico de experiencias".(27)

Al circular en pequeños grupos, que manifiestan un proceso de comunicación intermedia, el referente o contenido de sus mensajes propugana por la destrucción del Sistema capitalista dependiente de la formación social mexicana y la toma del poder para el pueblo. Se tiende también a reforzar transformaciones sociales que busquen la mejora de sus condiciones de vida.

Esto se manifiesta cuando identificamos en los contenidos de las cintas, una libertad total para denunciar y analizar las causas y efectos de las situaciones opresivas para la clase domi

nada. La temática de sus mensajes incluye, como una manifestación del compromiso de sus realizadores y de esta libertad, la lucha de clases y los conflictos generados por el Sistema, pero no de una manera demagógica ni superficial sino en forma explícita, inambigua y abiertamente política.

Algunos ejemplos de temas militantes son: los referidos a movilización obreras, campesinas, estudiantiles, de colonos, de organizaciones que luchan contra la represión, de partidos de izquierda, de las difíciles condiciones de los trabajadores urbanos, rurales y populares, de su explotación económica, de la marginación política, de la historia nacional no oficializada, de la corrupción gubernamental, etc.

Se trata de cintas cuyos contenidos de expresan en contra de la ideología dominante de los medios masivos, la información desvirtuada y adulterada por ellos, su ocultamiento de los procesos de la formación social mexicana, su utilización del esparcimiento como mercancía, su consumismo y la constante despolitización de sus perceptores.

En el proceso de comunicación alternativa del cine militante muy pocas ocasiones ha existido el retorno de mensajes. Recordemos las experiencias de algunos grupos como la "Cooperativa de Cine Marginal" o del "Grupo Testimonio". Pero en general éste no existe, pues aunque se trata de un proceso que se realiza entre

pequeños grupos, el elaborador de los mensajes no tiene mucho contacto con sus perceptores. La alternatividad fílmica militante se manifiesta cuando: se produce y difunde un discurso contrario al dominante y al jugarse de manera diferente, marco de referencia y formación, lo que ofrece un mayor coeficiente de comunicabilidad entre emisores y perceptores. Los filmes presentan la realidad de manera distinta para ampliar los márgenes de la conciencia posible de la clase dominada, sin concepciones estereotipadas, inmediatistas ni superficiales. Sus mensajes buscan no dominar sino emancipar la conciencia respecto a la vida cotidiana. Sacan a la luz pública las contradicciones internas de la clase dominante y se plantean las causas de estas contradicciones, adoptándose una postura de denuncia del orden vigente. Se generan y difunden mensajes que motivan contactos entre sectores de la misma clase, con discusiones y debates que pueden llegar a impulsar manifestaciones públicas. En definitiva, lo alternativo se manifiesta claramente en la intencionalidad de sus mensajes. No hay retorno pero se están conformando algunas formas alternativas de respuesta.

"La tarea del cine militante es (contribuir a) producir la insurrección. Es pues, como se ve, radicalmente diferente al 'otro cine'. Su contenido, su lenguaje, su estética son diferentes. Es también diferente, y de ahí lo anterior, su función; persigue con respecto al espectador objetivos diferentes; busca no

distraerlo, ni sólo agradarle, sino transformarlo. Y busca ser utilizado para la transformación de la realidad". (28)

5) Código.- Fuera del código audiovisual que contiene por sí mismo el cine, en una primera instancia, podemos identificar dentro de este rubro los géneros cinematográficos utilizados en las películas militantes.

En términos generales podemos afirmar que el documental ha sido el principal género de este tipo de cine. La técnica del cine directo, ofrece la posibilidad de registrar la realidad tal y como sucede, así como el conocer la opinión de los protagonistas sociales por medio de la entrevista.

Otro género que también se usa es la ficción, basado en argumentos establecidos.

La combinación de ambos géneros arroja como producto experimental el llamado documental-ficción, que mezcla ambas técnicas fílmicas. Al que en ocasiones se le han podido agregar animaciones y caricaturas.

Las cintas militantes de animación son muy pocas, pero existen, como es el caso de Y si eres mujer (1977), de Guadalupe Sánchez.

En lo tocante a otros aspectos del código, tanto Jorge Ayala Blanco como Daniel Serceau señalan algunos errores que los cineastas deberían de trascender para mejorar su actividad.

Ayala Blanco, por ejemplo, se refiere a las mencionadas deficiencias técnicas, verborrea marxosa, armado como-se-pueda, abuso de mensajes mal expuestos, entrevistas incoherentes, rebajamiento de la imagen a una función vehicular, etc. (29)

Por su parte Daniel Serceau señala el descuido de la estética, a menudo voluntario por parte del cineasta. Además, "este cine oscila frecuentemente entre dos defectos mayores. En un caso, permanece demasiado descriptivo; y entonces no aporta ningún análisis ni una respuesta política seria. En el otro, se preocupa únicamente del discurso político sin dar al espectador el conjunto de conocimientos (sociales, económicos...) indispensables para la buena comprensión de la realidad filmada". (30)

También algunas veces, las películas resultan demasiado aburridas para los perceptores acostumbrados a los géneros, las formas y los "contenidos" del cine comercial. Por lo que algunos realizadores militantes, como Rafael Corkidi o el mismo Carlos Mendoza, han tomado conciencia de la necesidad de esparcimiento y diversión de sus espectadores, por lo que llegan a conjugar la creatividad, el humor y la toma de conciencia de la realidad como un todo encaminado a apoyar la intencionalidad educativa de sus mensajes.

6) Medios y recursos.- Como ya se mencionó en el capítulo anterior, el cine militante mexicano como medio alternativo, for

ma parte del cine independiente nacional puesto que se produce, distribuye y exhibe al margen de la estructura económica y legal tanto de la industria como de sus sindicatos (STPC y STIC). La similitud de estas circunstancias ha provocado que se confunda al militante con el "cine independiente propagandístico", cuyos filmes se disfrazan de "artísticos" y/o "experimentales" sin comprometerse con los afectados por el Sistema social y para reproducir la ideología dominante.

El cine militante ha sido producido generalmente con muy pocos recursos. Entre las fuentes de financiamiento para la producción de sus cintas se pueden mencionar: el autofinanciamiento (individual o grupal) en el que los recursos materiales (económicos), técnicos y humanos han sido completamente aportados por sus elaboradores-emisores, o con ayuda de particulares; las cooperativas o asociaciones civiles, que cubren todos los recursos como una entidad legal y económica; las universidades y/o escuelas superiores de cinematografía o de comunicación, con el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM, a la cabeza, en las que se presta el equipo técnico, se da el material filmico y por supuesto se ofrece la enseñanza, para que los demás recursos los aporten los estudiantes; embajadas; instituciones gubernamentales como la SEP, el INI, o el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), mismas que dan subsidio total y parcial pa-

ra las producciones, según el presupuesto y la distribución interna de cada una; organizaciones populares urbanas y rurales (obreras, campesinas, estudiantiles o de colonos) que cubren el costo total pero con muy bajos recursos; y partidos de la izquierda nacional de los que se tiene muy poca información como fuentes de financiamiento.

Los canales de distribución y exhibición de este cine se dan en los llamados circuitos independientes, marginales o alternativos. Entre ellos figuran: la distribución personal o grupal como los casos de Maldonado y la "Cooperativa de Cine Marginal"; las cooperativas o asociaciones independientes como el desaparecido Cine Códice, o Zafra A.C.; cine clubes de comunidades urbanas o rurales; cine clubes de escuelas y/o universidades del Distrito Federal y de provincia, como la distribución (préstamo) de películas del CUEC, la Filmoteca de la UNAM (lo que hoy en día es el Departamento de Actividades Cinematográficas); instituciones gubernamentales como la Cineteca Nacional, Instituto Nacional de Educación para Adultos (INEA), SEP, INBA, INI; organizaciones populares rurales y urbanas; partidos de izquierda; foros y/o concursos nacionales e internacionales.

Debido a su posición política y su desinterés por la comercialización, uno de los problemas básicos que ha enfrentado el cine militante nacional ha sido precisamente la carencia de recur

tos para su producción y difusión, así como para su crítica, teoría e historia.

A causa de ello sus producciones se han hecho en formatos amateur, Super 8 mm., semiprofesionales, 16 mm.; con actores profesionales que o cobran poco o no cobran por su trabajo, se recurre también a actores no profesionales (estudiantes) o a personajes de la vida real; con equipo técnico y humano reducido, por lo que una sola persona cubre distintos roles y por lo que casi siempre se filma fuera de los estudios. A cambio de ello, sus realizadores no enfrentan la censura oficial y en consecuencia cuentan con una amplia libertad de expresión.

A nivel de difusión, aunque lo desearan sus realizadores, es casi imposible exhibir las cintas militantes en las salas comerciales, debido a que según la iniciativa privada "no son rentables por aburridas" y porque serían censuradas directamente por el Estado. La exhibición en circuitos independientes no permite a los cineastas recuperar sus costos de producción. La falta de amplios canales de distribución y exhibición es otro problema en el que destacan las acciones de la Filmoteca y los esfuerzos de Zafra, todavía insuficientes para resolverlo. Sucede que, la difusión es un punto clave para este tipo de cine, y ella se ha descuidado mucho. Puesto que no se toma conciencia de que si no llega a sus perceptores, la película pierde su razón de ser. Aunque

los filmes militantes han sido vistos por algunos, todavía faltan muchos. Si se compara además el número de exhibiciones y el público del cine industrial con el del militante, se notará una diferencia tremendamente radical.

Incluso esa carencia de recursos para su elaboración y difusión está obligando a los realizadores militantes a sustituir este medio por el video. Son varios los que han tomado este camino debido a la constante agudización de la situación económica nacional. Es ésta, una opción viable y adecuada si se considera que lo importante no es tanto el medio como el fin. Se manejarán entonces recursos audio-visuales, pero ya no se estará haciendo cine, aunque sí comunicación alternativa.

Respecto a la falta de recursos Armando Lazo hace notar que aunque "el cine militante no tiene por objetivo 'producir ganancia'; a nadie busca enriquecer. Pero para asegurar el cumplimiento y la continuidad de su función, debe asegurar las condiciones materiales de su producción y circulación; es decir, de su existencia. Y el cine militante, aunque lucha contra el sistema, no se hace fuera del sistema. Simple y sencillamente porque ese 'fuera' no existe. No puede pues sobrevivir sino recuperándose. Una copia debe generar los recursos para otra copia. Un filme para otro filme. El compromiso con el cine militante es el compromiso -o no lo hay- con su sostenimiento y recuperación". (31)

7) Perceptor.- La lectura de los mensajes del cine militante mexicano se lleva a cabo cuando, ciertos grupos de la clase dominada asisten a la exhibición de los filmes, pagando un bajo costo o sin pagar nada.

Los perceptores de este cine son los sectores que ven reflejada su problemática en la pantalla: los obreros de las fábricas, de los sindicatos, las comunidades urbanas y rurales, los indígenas, los campesinos, los estudiantes, los profesionistas, los técnicos y el pueblo en general.

La intencionalidad de los filmes militantes busca generar un perceptor más activo, que en México todavía se encuentra en formación como para ser también un verdadero emisor. Probablemente la falta de situaciones sociales alternativas que impulsen nuevos procesos de comunicación, pero también por la falta de preocupación del emisor por lograr un mayor contacto con su público.

Se ha ido generando eso sí, un público más crítico y más concientizado de la situación nacional. Sin embargo, los alcances sociales de los mensajes del cine militante mexicano han sido poco o nada estudiados.

Pese a ello se puede afirmar que la aportación del cine militante ha sido el ofrecer a los sectores explotados una explicación diferente de la realidad, más acorde con sus intereses y distinta a la de los mensajes autoritarios. Pues si la clase domi

nada no conoce los nudos de los lazos (formación social) con que está atada por la clase dominante, es difícil que consiga liberarse de la opresión que la determina. Ahí radica la importancia de este cine.

Pero con cambiar las ideas del pueblo por otras nuevas no se generarían automáticamente los cambios sociales, si no existe como base de ellos la movilización y las acciones transformadoras de sus diferentes sectores. Incluso, en ese mismo sentido, los cineastas deben buscar su propia transformación para apoyar el cambio y aportar herramientas que lo motiven.

Finalmente, luego de haber enunciado las características anteriores podemos ensayar la siguiente definición:

El cine militante mexicano como medio alternativo de comunicación es una corriente cinematográfica que, a partir de 1968, se ha ido constituyendo como un elemento de apoyo para la lucha de la clase dominada por mejorar sus condiciones de vida en una formación social basada en la explotación, la ideologización y la marginación política.

Los emisores-elaboradores de este cine han contado con una amplia libertad expresiva y se han comprometido con dicha clase al producir mensajes con una intencionalidad educativa, cuyos temas y contenidos apuntan hacia la descripción, denuncia y análisis de los problemas económicos, políticos, sociales y cultura-

les de la formación social mexicana que han oprimido a los sectores mayoritarios. Mensajes que ofrecen una visión diferente a la de la ideología dominante, propagada por los medios masivos de información.

Es un tipo de cine que ha contado con escasos recursos en sus momentos de producción, distribución y exhibición. Pertenece al cine independiente porque se elabora y difunde al margen de la estructura económica y legal de la industria fílmica mexicana. Asimismo, sus películas han ofrecido a diferentes grupos de perceptores populares una lectura grupal que les permita ir forjándose una conciencia más crítica que los impulse hacia la ejecución de actividades transformadoras en torno a la situación nacional.

Sin embargo, la falta de una verdadera presencia social de sus filmes, la carencia organizativa entre los elaboradores, distribuidores y exhibidores, así como la ausencia de una profunda relación entre la mayoría de los cineastas militantes, no nos permite hablar de una corriente cinematográfica totalmente definida y conformada. Pero las bases han sido sentadas por los fundadores y algunos continuadores; ha habido una producción y difusión cualitativamente importante.

Si la organización de los cineastas comenzara a desarrollarse en el plano de la distribución-exhibición buscando formas de

financiamiento y recuperación económica que vinculen desde la elaboración, la difusión hasta la lectura del proceso comunicativo del cine militante, éste podría comenzar a reavivar su acción social.

Sería conveniente que los hacedores de este tipo de cine se replantearan críticamente, sin dogmatismos ni divisionismos, el momento histórico actual, sus experiencias realizadas, así como los límites y alcances de su accionar cinematográfico y político; para conocer las condiciones objetivas que los han detenido y las que les permitan avanzar.

Con base en ello, se podrían sentar los principios para la formación de una o varias organizaciones, cuyos objetivos, línea política y acciones conjuntas conduzcan a la unión de los diferentes realizadores y grupos de cineastas con los sectores populares. Todos ellos vinculados a través de una continua lucha organizada tendiente a incidir con mayor fuerza en una auténtica transformación social.

Estrechar lazos de comunicación y acción entre los emisores-elaboradores, distribuidores, exhibidores, críticos, teóricos e historiadores militantes, junto con los protagonistas de las movilizaciones populares, es una necesidad de vida de esta práctica filmica. Porque desde hace tiempo ha existido un constante apremio por organizar lo disperso. El camino está abierto, y una par-

te de él se ha recorrido, pero todavía falta un largo trecho.

N O T A S

- (1) Prieto Castillo, Daniel. Discurso autoritario y comunicación alternativa, p. 26.
- (2) Ibid., p. 27.
- (3) Ibid., p. 57.
- (4) Lazo, Armando. "Política del cine y cine político en México". Revista Octubre No. 6, p. 6.
- (5) Prieto Castillo, Daniel. Op. cit., págs. 12 y 13.
- (6) Ibid., p. 15
- (7) León Frías, Isaac. Los años de la conmoción. p. 9.
- (8) Prieto Castillo, Daniel. Op. cit., p. 12.
- (9) Ibid.. p. 72.
- (10) Gumucio Dagron, Alfonso. Cine, censura y exilio en América Latina. p. 138.
- (11) Michel, Manuel. Al pie de la imagen. p. 302.
- (12) Gumucio Dagron, Alfonso. Op. cit. Cap. México: "En México hay de todas las censuras", Emilio García Riera. p. 154.
- (13) Cfr., Álvarez, Carlos. "Sobre la censura". Revista Octubre No. 4, pp. 3-14.
- (14) Idem.
- (15) Entrevista con Armando Lazo realizada por Guillermina Obregón (documento inédito). Véase Anexo II.
- (16) Gumucio Dagron, Alfonso. Op. cit., p. 140.
- (17) Entrevista con Salvador Díaz recabada por José Antonio Ruiz

Ochoa (documento inédito). Véase Anexo II.

- (18) Álvarez, Carlos. Op. cit., p. 12.
- (19) Gumucio Dagron, Alfonso. Op. cit., p. 155.
- (20) Lazo, Armando. "La política del cine y...". págs. 7 y 8.
- (21) García Espinosa, Julio. Una imagen recorre el mundo. p. 27.
- (22) Grimberg, Máximo et. al. Comunicación alternativa y cambio social. Cap. "Argentina: una experiencia en comunicación intermedia en un proceso histórico de democratización", Daniel Prieto Castillo, p. 307.
- (23) Lazo, Armando. Op. cit., p. 9.
- (24) Gómezjara, Francisco y Selene de Dios, Delia. Sociología del cine. págs. 86 y 37.
- (25) Ibid., p. 86.
- (26) Cfr., Ibid., p. 85.
- (27) Prieto Castillo, Daniel. Op. cit., p. 24.
- (28) Lazo, Armando. Op. cit., p. 4.
- (29) Cfr., Ayala Blanco, Jorge. La condición del cine mexicano. p. 563.
- (30) Serceau, Daniel. "¿Es reaccionaria la impresión de belleza?". Revista Octubre No. 6, p. 24.
- (31) Lazo, Armando. Idem.

3.3.1.1 BIOGRAFÍA DE CARLOS MENDOZA AUPETIT

El sol ya tenía algunos minutos de haber salido aquella mañana de invierno de 1988. El cineasta militante, Carlos Mendoza Aupetit, se encontraba sentado frente a la grabadora dispuesto a regresar el rollo de su vida. Fue entonces cuando le dijo a su entrevistador, "te voy a cantar la de Vicente Fernández: un montón de recuerdos ingratos, una carta que no se ha leído (...), eso es todo lo que hay en mi vida". Intempestivamente, como si se tratara de un proyector que va enrollando una cinta cinematográfica recién desempolvada, la plática comenzó a introducirse en la grabadora. Inició así, su vuelo retrospectivo, el flash back autobiográfico del realizador...

Francisco Mendoza Feijóo, el padre de Carlos, había nacido en una región española llamada Galicia.

Plano general de aquella región en la que la migración era muy alta debido a la pobreza existente. Por ello Francisco se ve en la necesidad de ir a trabajar a Buenos Aires, Argentina; donde tenía unos familiares; ahí pasa su adolescencia y juventud.

"Era un hombre de muy poca escuela, escasamente estudió la primaria. Sin embargo, tenía una formación autodidacta bastante completa, era un vendedor, un trabajador común y corriente". (1)

Francisco regresa a España para hacer el servicio militar y es reclutado en el cuerpo de policía llamado "guardia de asalto". Estando ahí lo sorprende la guerra civil y él toma partido.

Milita en el Partido Comunista Español y combate en los frentes de Huesca, Teruel y Barcelona. Incluso, es de los que salen de Barcelona cuando van entrando las fuerzas fascistas de ese momento (...). Estuvo dos años en campo de concentración, uno de ellos en campo de castigo que es el equivalente a estar apandado o una cosa así. En peores condiciones todavía que los que estaban en concentración (...). Fue una gente muy señalada que no pudo acogerse a las primeras amnistías que hubo por parte del franquismo porque él estaba señalado". (2)

Tiene que salir nuevamente de su tierra natal y llega a México aproximadamente en 1940, momento en que tenía 34 años de edad. Estando fuera de su país milita durante dos lustros dentro del Partido Comunista Español en el exilio y en la resistencia española, enviando gente para combatir allá. Pero surgen algunas discrepancias con esa organización y fue "no sé si expulsado o él renuncia, eso nunca lo supe. Luego se vuelve un hombre solitario, alejado de la militancia. Pero siempre con sus convicciones vivas que es algo que yo le respeto". (3)

En 1946 contrae matrimonio con María Teresa Aupetit Olvera, originaria de Zimapan, Hidalgo e hija de la fundadora del "Sindicato de Meseros y Empleados de Bares y Cantinas, que luego se charrificó pero que en su origen fue un sindicato de los que se

crearon al calor del auge del cardenismo. Era muy aguzada mi abuela (...), una gente con una conciencia social bastante desarrollada". (4)

La señora Teresa, una ama de casa menos participativa, un poquito más alejada de la vida política y social, tuvo tres niños: primero a Juan, luego a Francisco y, finalmente a Carlos; "todos chilanguitos" (nacidos en el Distrito Federal).

La imagen de la pantalla se mira borrosa y nuevamente nítida cuando observamos cómo el casete de la grabadora gira constantemente para registrar las palabras del entrevistador, quien afirma:

- Me decías que naciste el 20 de septiembre de 1951.

A lo que Carlos asiente sin ningún menoscabo y agrega.

- Así es, el día de San Eustaquio. (5)

El cineasta trae a colación el hecho de que actualmente su madre cuenta con 75 años y que su padre falleció en junio de 1988. Aquel hombre que no llegó a cumplir sus ochenta años de edad, Francisco, influyó de manera determinante en la forma en que Carlos aprendiera a ver la vida. "Primero, la autoridad que yo le reconozco es la de haber sido una gente que luchó contra el fascismo, que luchó por sus ideas (...). Que, como todos, tuvo sus contradicciones pero que siempre defendió sus ideas. Desde algunas posiciones muy radicales (comunismo y/o stalinismo) has-

ta otras muy progresistas (socialdemócrata). Conforme iba envejeciendo iba cambiando de posición, pero murió conservando sus ideas. Yo le tengo un gran respeto." (6)

La cinta magnética, ya un tanto avanzada, poco a poco va enredando los testimonios de Carlos Mendoza y nos remite de nueva cuenta al flash back...

La primera imagen que vuelve a aparecer en la pantalla es la de un plano medio del niño Carlos que; al estar en el sexto año de primaria; se encuentra presenciando una ceremonia cívica escolar.

Corte a plano general de varios niños formados en fila, los que luego de entonar el Himno Nacional mexicano comienzan a cantar al "Himno de Riego" español. Al frente del patio de la escuela se dejan notar las banderas de ambas naciones. El niño Mendoza da un codazo a su compañero y sonríe. Esta escena se desarrolla durante los años 50 en las instalaciones del Colegio Madrid, en el Distrito Federal. Ahí asistían principalmente los hijos de los refugiados españoles, al igual que lo hicieron Carlos y sus hermanos "chilanguitos" porque su padre "quería que nosotros compartiéramos con él". (7)

Disolvencia de la cara de Carlitos al joven preparatoriano.

Por la misma razón antes mencionada, el cineasta hizo sus estudios de secundaria y preparatoria en ese mismo Colegio. Des-

pués de haber pasado cuatro años de su infancia en la colonia Guerrero, pasa a vivir con su familia en la Mixcoac, muy cerca de la escuela.

En el momento en que estaba a punto de terminar la preparatoria, al entrar a la mayoría de edad, deja los estudios para dedicarse a hacer otras cosas. "Soy muy mal estudiante, pésimo, me quedé en tercero (...). A mí me molestaba mucho la escuela, siempre me molestó (...). Además ahí eran muy rígidos, muy autoritarios, como que te controlaban mucho. Ahora yo no sé si hubiera estado en una prepa de gobierno, de la UNAM, yo creo que me vuelvo peor porque eso de que no te controlen... probablemente nunca hubiera entrado a clases. Era un alumno de pésima conducta, ahora sí que para citar cinematográficamente: cero en conducta" (8). A raíz de una discusión con sus padres por el abandono de sus estudios, Carlos deja su morada familiar a los 19 años.

Paralelamente a su formación escolar secundaria y preparatoria, todavía sin saber a qué se dedicaría definitivamente, el cineasta tuvo algunos empleos ocasionales como el de ayudante en una miscelánea, vendedor de camas y sillones de agua, encuestador para saber si la gente fumaba cigarros "Fiesta". También, luego de haber estudiado escultura en la Unidad Independencia, trabaja ahí mismo durante cuatro años como ayudante de su maestro y hacía figuras que eran retratadas por una persona que se

dedicaba a la publicidad. Aprende, de su padre, el oficio de la carpintería y da clases de eso en una secundaria. Conoce al hermano de un compañero de la escuela, Enrique García Crespo, quien tenía una pequeña compañía de publicidad y se dedicaba a realizar comerciales en 16 y 35 mm., principalmente. "Éramos muy amigos, algo así como hermanos. De pronto tenía producciones, tenía que llevar 'staff' y me metía ahí. Estaba yo acostumbrado a estar en la producción (...) era jalacables, asistente o 'cargarógrafo', eso de cargar. Nunca fui ni asistente de cámara, bueno luego empecé a asistir cámara" (9). De 1974 a 1976 colabora en esa compañía para hacer anuncios de galletas, relojes, refrescos, pastillas para discos, etcétera. "Me interesaba poco en realidad, pero para mí, para como estaba, era muy bueno". (10)

Cuando trabajaba como asistente de camarógrafo en 1976, decide ingresar al Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC de la UNAM). "Fue una decisión precipitada e impulsiva. No podría decir que hubiera mucha motivación, fue como una intuición (...), pues ya había trabajado en producciones de comerciales como 'staff' (...). Como que sentía que estaba muy estancado, que ya le había perdido la tirria a la escuela, entendía que si entraba a estudiar sería otra cosa. Y eso me llamaba la atención pero de una manera medio intuitiva; muy definido por el lado del documental, entonces ya participaba en movimientos.

Me gustaba mucho el cine, me llamaba la atención el documental, algunas cosas que ví de Godard, Morir en Madrid del yugoeslavo Rosiv; Buñuel, eso de Las hurdes me llamó mucho la atención; El fascismo corriente se me hace una película muy importante; ví algunas cosas de Santiago Álvarez, Hanoi, Martes 13 (1967) antes me impresionaba mucho (...). Iba a los cine clubes de la Universidad, ví un ciclo entero de Buñuel, precisamente con Enrique García Crespo que me invitaba, me alentaba mucho para que viera cine. La verdad entonces no lo aprecié. Ahora me parece muy bueno, antes iba porque había que ir, pero después obviamente lo veía diferente, aunque sí ví bastante cine (...). En el auditorio 'Che', por ejemplo, ví La Batalla de Argel del italiano Gillo Pontecorbo, que se me hace buena película". (11)

En lo que a movilizaciones sociales se refiere, tiene contactos con las personas interesadas en la lucha armada que "serían como los de la 'Liga 23 de Septiembre'. Nunca hice nada, no participé más allá de tener unos contactos, tenía la inquietud de meterme, pero todo era muy extraño. Luego hice contacto con gente del Partido Comunista Mexicano que me trataba de jalar para allá. Colaboré algo con esta gente, tampoco ví nada claro (...). Empecé a ayudarles ahí en la Universidad de Guerrero. Tenían trabajo organizativo en sus alrededores, por Tlapa. Empecé ayudándoles en cosas de propaganda, de la misma forma no veía

claro; repartí volantes, hacía pintas y otras cosas". (12)

Se relaciona también con la Tendencia Democrática de Electricistas, "por mi propia cuenta, llegué un día a su local a pedir que me dieran volantes para distribuir. Luego se empezó a hacer un documentalito que nunca se terminó, en el que estuve participando. Precisamente García Crespo lo empezó y yo terminé tratando de realizarlo, sin tener mayores conocimientos. De esta Tendencia era yo 'simpatizante activista por la libre'. Era este un sindicato que no tenía previsto la integración de gente como yo, me limitaba a ser simpatizante y participé muy poco, también repartiendo volantes en el mercado con otros cuates". (13)

De la misma manera veía con interés al Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), de los refugiados chilenos en México, y se acercó a ellos para apoyarlos en actividades económicas y de difusión.

Plano medio de Carlos sentado en una mesa. Plano detalle de un dibujo en el que se distinguen un charrito y una cámara de cine.

Como primer ejercicio rílmico dentro del CUEC, Mendoza realiza un cineminuto de animación (1976). La trama de éste gira en torno a un obrerito que le mostraba la bandera de huelga a un líder charro, caracterizado como Fidel Velázquez, la cual se convertía en una bandera nacional; el obrerito impugnaba y cuestionaba mientras el otro trataba de envolverlo, "era como una pará-

bola del control sindical, de la demagogia de los charros y del control vertical que existe en el movimiento obrero, que terminaba con la represión (...). El obrerito levantaba el puño y le decía: 'este puño sí se ve' (...). Al otro le surgía un signo de interrogación cuando no sabía qué contestarle (...), luego lo tomaba y con los signos de interrogación le disparaba y le hacía dos hoyos. Al final el obrerito enseñaba un letrero que decía: FIN, pero sobre el símbolo del Partido Revolucionario Institucional. ¡Era una cosa muy mal hecha y muy modesta!". (14)

Su siguiente ejercicio es un pequeño documental de alrededor de 15 minutos, filmado en Super 8 mm. y que Mendoza intituló La barca (1977). Es una parodia del aspecto obrero del primer informe de gobierno de José López Portillo. El nombre de la cinta responde a una metáfora usada por el mandatario, quien decía que "todos vamos en la misma barca y si sale a flote, todos salimos a flote"; lo cuestionable era quiénes saldrían realmente a flote en aquella barca nacional. Así, con imágenes del desfile del primero de mayo, de aspectos de la sociedad mexicana, del mismo Presidente, usando también la caricatura, Mendoza confronta el discurso con las contradicciones propias que la realidad del país impone, que "era muy otra, pero yo no fui capaz de que eso se entendiera (...), era un documentalito muy malo, luego lo deshice todo". (15)

En aquella época, la tendencia del "Cine de autor" estaba muy latente en el CUEC, por lo que varios estudiantes enfocaban su trabajo fílmico hacia ella, aunque sólo en sus pláticas y sus posiciones políticas eran muy radicales y no tanto en su acción fílmica. Otros de ellos, como Alejandra Islas, Jorge Prior, Trinidad Langarica, Rubén Rincón, Jorge Amézquita, Alberto Cortés y el mismo Mendoza, entre otros, se vieron influidos por los cineastas del '68 y los latinoamericanos, por lo que se dedicaron a realizar películas militantes.

Entre los maestros de Carlos se encontraban tanto Armando Lazo, uno de los integrantes del "Taller de Cine Octubre"; el sonidista y exiliado argentino Rodolfo Bradny; el documentalista boliviano Humberto Ríos y Antonio Eceiza, reconocido simpatizante del movimiento nacionalista vasco de la "ETA". Influencias que poco a poco irían marcando los pasos de la carrera militante del cineasta.

Con la inquietud de abordar cinematográficamente la represión política en México, Carlos se topa con un cartel alusivo al tema.

Corte a plano medio del realizador al que vemos de espaldas apuntando el teléfono del Comité en Defensa de los Presos, Perseguidos, Exiliados y Desaparecidos Políticos.

Llama a esa organización, hace una cita en la que la ropa sirve de señal de identificación para quienes no se conocían fí-

sicamente. Carlos establece así contacto directo con Rosario Ibarra de Piedra, en aquél entonces no tan conocida para la opinión pública. Él expone su inquietud, se relaciona con algunos presos, torturados y familiares en lucha. Corría entonces el año 1978, cuando todavía existían pequeños grupos levantados en armas, persecuciones y represión por parte de los aparatos estatales.

Con plena confianza y un reconocimiento de su trabajo por parte de la organización y esencialmente de su dirigente, se le dieron a Carlos todas las facilidades para realizar la película Amnistía (1978). Los recursos necesarios para la producción de este filme corrieron a cargo del CUEC, de donde el director obtuvo el material, el equipo y los servicios necesarios para su trabajo. Los contactos de las personas entrevistadas, las foto-fijas registradas y la información requerida por éste, fueron otorgadas por los miembros del Comité. Otro factor importante para hacer el guión de la cinta fue sin duda la asesoría de su maestro de realización, Humberto Ríos.

Amnistía se termina cuando todavía estaban en la Catedral de la Ciudad de México los familiares de los desaparecidos llevando a cabo una huelga de hambre, como una forma pública de protesta. El mismo director reconoce que en aquel momento no era lo suficientemente maduro como para darse cuenta que al finalizar su ejercicio fílmico, fuera a implantarse la Ley de Amnistía por la

que se pugnaba en la película, anunciada en el informe de gobierno de ese año. Deseo a ello, el haber conocido a la señora Ibarra y el convivir con personas del Comité al hacer el filme, fue para él una experiencia muy enriquecedora. Además, el material final cumplió su cometido, pues la intención era el "denunciar; que la gente supiera lo que pasaba y eso era útil. Yo creo que con todas las taras que tuvo la película, que son infinitas, tuvo alguna utilidad (...). Sin embargo, el problema de la represión, de los desaparecidos y perseguidos, más o menos se denunciaba y la película tuvo relativamente mucha circulación". (16)

Al ser terminada la cinta, se le sacan alrededor de once copias que son distribuidas por Rosario Ibarra, los miembros del Comité y otras organizaciones populares. Se llevan a cabo exhibiciones en lugares como la Cineteca Nacional, el Cine club de la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM y en lugares en los que, después de proyectarse la cinta, por parte del Comité en De fensa de los Presos, la señora Ibarra planteaba las líneas de lu cha de éste y finalmente se pedía una pequeña cooperación económica para sostener el movimiento.

Algunas copias se mandaron al extranjero, a España, a Brasil, en la Muestra del Filme Latinoamericano de la VIII 'Jornada Brasileña de Cortometraje' en 1979; o incluso al año siguiente, cuando Carlos fue a París a tomar un curso de "Cine directo", se encon-

tró con que varios mexicanos exiliados la estaban difundiendo en Francia. De hecho, el número y lugares de proyecciones de Amnistía escaparon del conocimiento de su creador.

Plano detalle de un recorte del periódico Uno más uno en el que se hace referencia a "Una conflictiva social en tres filmes del ciclo Jóvenes cineastas mexicanos", entre los que figuran Amnistía; se puede leer la siguiente información:

"El tercer cortometraje (Amnistía), el más pobre de realización, fue filmado por Carlos Mendoza, durante su segundo año de estudios. Mendoza, conciente de las limitaciones, explicó que se trataba de 'crear un instrumento de difusión y apoyo a la lucha por la amnistía general e irrestricta de los presos políticos y la aparición de los desaparecidos'. Para él, ese cine cubre una necesidad inmediata 'es un buen auxilio, como un libro o un periódico', aunque aclaró que las perspectivas aún son bastante limitadas, ya que las organizaciones más fuertes apenas se preocupan por el cine.". (7)

Después de haber estado superficialmente vinculado con diferentes movimientos sociales, surge en Mendoza la inquietud de participar en un partido político. "Ya estaba medio cansado de estar de arrimado en los movimientos. En el de los electricistas no eres sindicalizado y estás ahí de arrimado, con el de Rosario no eres familiar de ningún desaparecido y ningún preso, pues tam

bién estás de arrimado, nada más estás viendo 'los toros desde la barrera'. Entonces lo natural era la participación en una organización política (...). Me metí al Partido Mexicano de los Trabajadores (PMT) porque era el que estaba a mi alcance y además de ser el Partido cuyo discurso yo entendía". (18)

Plano general, de una de las calles de la Ciudad de México donde se mira una pinta de borda que dice. "¡Charro, gobierno y patrón, causantes de la inflación! PMT".

Para 1979 ingresa a las filas del Partido, en cierta medida influido por su vecino Salvador Ruiz Villega, ex dirigente del Movimiento Estudiantil-Popular de 1968 y, en aquel entonces militante del PMT. "Fui, me afilié, me mandaron a donde me tenían que mandar que era el Comité de la delegación a la que yo pertenecía. Ahí me empezaron a dar tareas, generalmente propagandísticas: hacer pintas, pegar carteles, 'volantear', llamar a la afiliación y a la afiliación. Ese era uno de los errores del PMT, el de afiliar y afiliación y afiliación; la gente no sabía para qué se afiliaba, pero en fin eso hacíamos. Además de mítines en plazas públicas para difundir las denuncias que hacía el Partido y llamar a la gente a participar. El PMT tenía bastante aceptación, no penetración, la gente simpatizaba con el lenguaje, con lo que se decía. Luego empecé particularmente con el trabajo obrero del Partido y ahí llegamos a hacer trabajos más importantes. Se for-

maban comités y se hacía un trabajo sindical muy empírico, con electricistas y empleados del ISSSTE. Había mucha actividad con trabajadores no organizados, que pertenecían a sindicatos blancos, que aparecían a la hora de que ellos se trataban de organizar y que nunca antes habían conocido a su dirigente (...). Por el lugar donde yo estaba, había mucho contacto con gente de la pequeña y mediana industria, entonces era un trabajo creo muy mal planteado, muy mecánicamente (...). Se trataba de crear comités u organismos dentro de las fábricas, dentro de los centros laborales, que empezaron a generar organización sobre la base de la defensa de sus intereses inmediatos: que si no les daban suficientes prestaciones, que si no les pagaban las horas extras, que si les escamoteaban el derecho de huelga, que las revisiones contractuales, que si no tenían contacto, que si despidos injustificados, que si malos tratos, medidas de seguridad, etcétera. Lo que le pasaba al PMT es que siempre llegaba a un callejón sin salida donde finalmente había despedidos y una represión generalizada, no necesariamente a golpes, sino sindical y política, y con ello la gente se desencantaba. No era un trabajo eficaz, era algo muy desordenado, muy poco elaborado, muy empírico".(19)

Según Mendoza de 1978 a 1980 se da la etapa más brillante del PMT, en la que se genera una extensa movilización pública por la defensa de los recursos naturales y principalmente del

petróleo. Con la creación del Frente de Defensa de los Recursos Naturales (FDRN-1978), impulsada en gran medida por este mismo Partido, el problema empieza a tener una presencia importante tanto en la Ciudad de México como en todo el país. Ello fomenta la participación popular, así como un notable crecimiento de afiliados y militantes activos del PMT.

Plano cerrado con panning a la derecha. Poco a poco se puede leer, en fondo blanco y con letras rojas, otra pinta de barda que reza: "Hay más corrupción que petróleo en la nación. PMT".

En aquellos momentos, Carlos continuaba su trabajo de "tropa" en el Partido, haciendo, entre otras cosas, denuncias y dando información en las plazas públicas. Mientras, se dedica a realizar la película que contaría la "Historia del petróleo, derroche y mugre": Chapopote (1980). Ésto como una forma de militancia partidaria y como parte de sus actividades escolares.

Al principio su proyecto no fue muy aceptado dentro del PMT, debido a que otras personas hacían proposiciones similares sin terminar lo prometido. Por tal motivo, no encontró dentro de éste un real apoyo ni verdaderas facilidades, pero Mendoza estaba dispuesto a comenzar y terminar.

Para llevar a cabo el guión de esta cinta, Carlos se alimentó por un lado de la línea política y la información generada por el Partido, y por otro, recurrió a periódicos y revistas de

circulación nacional. Por esas fechas ya se había publicado el libro Huele a gas, de Heberto Castillo y Eduardo del Río ("Rius"), que también utilizó Mendoza para realizar el filme. El del petróleo "en ese momento era un problema fundamental, entonces necesitaba difusión, que la gente lo conociera desde el punto de vista de Carlos Cruz (el otro realizador de Chapopote y también militante del PMT) y mío; por ello optamos por este tema.

Era obvio, teníamos toda la información cerca; aunque no tuviéramos muchas facilidades, podíamos conseguir los contactos más importantes. Digamos, cuando se planteó la entrevista a Heberto Castillo, no tuvo ningún inconveniente, él nos dio facilidades. Pero no nos dieron otro tipo de ayuda, por ejemplo, el viaje a Poza Rica, fue por nuestra cuenta (...). No pudimos ir a Chiapas, que era muy importante, no teníamos apoyo; andábamos a veces con la cámara, el tripié y demás equipo en camión, ni siquiera teníamos para el taxi, así le hicimos. Ahora, cuando se descontroló el Ixtoc en Campeche, afortunadamente Carlos Cruz iba de asistente de un camarógrafo contratado por PEMEX. Incluso algunos camarógrafos de PEMEX no podían filmar, y Carlos Cruz, a escondidas, llevó su cámara y pudo registrar imágenes que yo considero como muy valiosas, son un documento (...).

La animación salió igual, está hecha con cartones, con tijeras, lápiz y con nada, con diez pesos". (20)

Para entonces Mendoza ya tenía un empleo de guinista en el Departamento de Audiovisuales de la Dirección General de Educación para Adultos, antecedente del Instituto Nacional de Educación para Adultos (INEA). Ahí trabajaba por las mañanas y en las tardes iba al CUEC. Continuaba su militancia con los obreros en el Comité Delegacional Benito Juárez, y "andaba como loco, porque andaba pintado y haciendo la película (...), cuando la terminamos, ésta tiene bastante aceptación (...). Se hizo una exhibición con cooperación. Llenamos un auditorio como con 300 o 400 personas, la gente reaccionó muy bien; se empezó a ver que había seriedad, que los proyectos que se proponían se hacían". (21)

Posteriormente se le sacaron a la película tres copias que hizo circular el PMT y el CUEC. "Chapopote es una película que ha visto mucha gente. El número de personas que la han visto no lo pudo saber. Pero entre la distribución del PMT y del CUEC, a través del Departamento de Cine y Divulgación, la ha visto muchísima gente. Hasta hace poco era una película que siempre estaba afuera. Que si en preparatorias, cine clubes, sindicatos, grupos culturales, proyecciones de diez, de veinte, cuarenta o cincuenta o cien; de números pequeños de espectadores, pero la ha visto muchísima gente". (22)

Entre las actividades del PMT se encontraba la exhibición de Chapopote en los diferentes comités del Distrito Federal y

del interior de la República. Invitaban a los afiliados y simpatizantes a ver la película, se daba información en torno al tema y se motivaba al público a participar. En ocasiones se hacían proyecciones en la vía pública. Además, la cinta recorrió lugares como la Sala de Arte Público Siqueiros, la Cineteca Nacional, el Instituto Goete, el Instituto Francés de América Latina (IFAL) y un gran número de cine clubes de la UNAM, como el de la Facultad de Psicología y el Cinematógrafo del Museo Universitario del Chopo. En varias de esas presentaciones, Mendoza era invitado para hablar sobre el filme y recibir opiniones, comentarios, dudas y críticas acerca de su trabajo.

Plano detalle de una nota informativa publicada por el periódico Uno más uno el 5 de octubre de 1980; en la que se hace referencia a Chapopote de la siguiente forma:

"En realidad el tema (de la cinta) es largo y complejo. Queremos señalar, precisó Mendoza, que este cine no es explícitamente de ficción; es, más bien, un documental que tiene el objetivo de llegar a las masas y denunciar (...). No intentamos hacer un análisis formal, sino proporcionar cierta información, cuestionar, mediante los hechos reales, hablar de la desmedida pérdida de la capacidad adquisitiva del salario, del déficit comercial, etcétera. En fin, de todo lo que se habla mucho y poco se filma (...). Finalmente manifestaron (los realizadores Mendo-

za y Cruz, su) preocupación de mostrar la realidad nacional, con una perspectiva distinta a los ladrillos cinematográficos que elabora el cine independiente". (23)

En el mismo año en que se termina de realizar Chapopote (1980), siendo director del CUEC José Rovirosa, le son ofrecidas a la Escuela unas becas para un curso de "Cine directo" en Francia con Jean Rouch. Sólo dos personas podían asistir a éste y ellas debían tener alguna trayectoria en cuanto al documental. Se hace una elección entre los alumnos y finalmente son elegidos Carlos Mendoza y José Iván Santiago ("Chiván"). Así, ambos pasan tres meses en la Universidad de Nanterre, en París, donde llegan a usar cierto equipo en Super 8 y 16 mm. para ellos desconocido. Hacen pequeños ejercicios y conocen la forma en que Rouch y sus seguidores entienden y asimilan el documental. Por su parte Carlos aprende "a discrepar de Rouch. No estoy de acuerdo con su 'Cine directo' como una corriente dentro del documental, ni a él le interesa nada de lo que nosotros hacemos, o sea que estábamos correspondidos (...). Ellos están más interesados en el cine antropológico, además, con una visión colonialista, folklórica. En París, por ejemplo, venir a ver a los yaquis es una forma diferente de cómo los podemos ver o cómo debemos tratar de verlos nosotros. Hay en ellos mucho folklor, una curiosidad turística".

(24)

En octubre de 1980, a su regreso de París, los alumnos becados comenzaron a impartir varios cursos en el "Taller de Cine Directo". Ello formaba parte de un convenio entre el CUEC y la Universidad de Nanterre, la segunda establecía que a cambio de las becas y de la donación del equipo ligero en 16 mm. la escuela de cine mexicana se comprometía a reproducir y difundir lo aprendido en el mencionado Taller. Se invitó a este curso tanto a instituciones educativas del Estado (UNAM, Secretaría de Salud, Universidad Autónoma Metropolitana-UAM), como a organizaciones populares y sindicatos; gente interesada por utilizar el cine como registro de sus actividades y luchas. De 1980 al '84, se impartieron ocho cursos de seis meses en los que los maestros Mendoza y Santiago vieron surgir experiencias interesantes. "Nosotros le dimos la vuelta al curso, no adoptamos la forma de ver las cosas de Rouch y de ellos. Tratamos de impulsar otro tipo de cine, que muy pocas veces se logró (...). Finalmente la gente que más se interesó fue la que quería hacer cine". (25)

En 1981 Carlos Mendoza y Carlos Cruz, perciben que el tema de la insuficiencia alimentaria en el país comenzaba a tener presencia pública, pues era uno de los problemas prioritarios que intentaba resolver la administración de José López Portillo. Era un problema nacional "gravísimo" y "de primera importancia". A la luz de la lectura de diferentes publicaciones periódicas que

señalan el asunto y de una concepción de la militancia partidaria en un sentido amplio, los realizadores se lanzarían a la producción de Chahuistle (1981). Bajo el entendido de que la insuficiencia de comestibles y la dependencia alimentaria de México, con respecto a Estados Unidos principalmente, "es un problema con repercusiones muy graves para toda una generación de niños que ya nacen con problemas de subalimentación y que quedan en inferioridad porque su cerebro no se desarrolla lo suficiente por falta de alimentación". (26)

Se criticaba entonces desde el PMT el probable fracaso del Sistema Alimentario Mexicano (SAM) propuesto por el Presidente JLP. Además de la lucha que sostenían los trabajadores de la industria "Marinela", apoyada también por el Partido; aspectos que finalmente quedaron registrados en la película, debido a una necesidad de denuncia política y fílmica de sus realizadores ante los hechos. Según Mendoza, "tardamos en entender que esas cuestiones coyunturales eran una cosa circunstancial. Dentro de un marco de problemas mucho más generales, permanentes, de largo plazo y estructurales o históricos" (27). Por ello, incluir esos hechos de coyuntura fueron para el director un error; al margen de ésto, la considera como un trabajo bien hecho.

La película se exhibe en lugares como la Cineteca Nacional, el Cinematógrafo del Chopo, el cine club de la Facultad de Psico-

logía y en la UAM.

Corte a un plano detalle del encabezado de una entrevista hecha a los realizadores de Chapopote y Chahuístele, publicada en el periódico Novedades: "LA MILITANCIA POLÍTICA ES VITAL PARA EL CINE"; luego, parte de las intervenciones de los cineastas:

- "¿El cine que ustedes hacen es militante?"

Cruz: Mira, en la medida que toma una posición que se ve a través de cada película, pues sí es militante. Cualquiera gente que las vea puede determinar que es militante, a mí no me asusta el término, me asusta la mala utilización que luego tiene...

Mendoza: Yo lo que creo es que volvemos a caer en lo mismo, en las clasificaciones, en términos ya prejuiciados...

- Bueno, es que ustedes son militantes de izquierda ¿De qué manera influye la militancia su cine?"

Mendoza: Bueno, en participar activamente, participar con una herramienta de lucha al servicio de los trabajadores. Militar te permite estar más cerca pulsando los problemas de los trabajadores, que es lo que se trata de reflejar en las películas. Para mí, militar es determinante en mi actividad cinematográfica, yo creo que si las películas han tenido un impacto es porque detrás de eso hay posiciones claras y aceptables.

El cine en la lucha social es un apoyo. Estamos en una fase en que el cine puede contribuir directamente al trabajo de edu-

cación política y el trabajo propagandístico, puede ser también un trabajo de contrainformación.

- Sí, pero ¿qué gente que ha comentado sus películas toca el tema de la contrainformación...

Cruz: La contrainformación en el caso de Chapopote y Chahuistle es la oposición a todo ese cúmulo de información manipulada que tenemos a través de los medios de comunicación habituales, televisión, prensa, radio (...), existe otra realidad que no es informada que no se da a la opinión pública, entonces creemos que allí en donde la película utiliza la contrainformación, al sacar a flote esos otros argumentos, esas otras informaciones. Todas esas verdades que no salen a través de los canales normales de comunicación e información. Así se maneja la contrainformación, que por otro lado siempre va en desventaja terrible frente a la información de los medios habituales. Es tremenda la diferencia de público.

(...)

-¿En cuanto a alternativas políticas?

Cruz: Las películas (...) pretenden señalar el camino del trabajo organizativo, la organización que pueda modificar las estructuras que tienen al país como está." (28)

Plano medio corto de Carlos Mendoza con una pequeña mordaza en la boca. Corte a plano medio corto de Carlos Cruz también amor

dazado. En agosto de 1981, la prensa publica que la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, A.C., que preside Gabriel Figueroa, nombra a Chapopote (1980) como posible cinta a obtener un Ariel de plata en la categoría de Documental Testimonial. Carlos Mendoza afirma que supo de una fuente muy confiable que la película había ganado el premio, pero que por órdenes presidenciales, "de allá arriba, la echaron para atrás y le dieron el premio a Así es Vietnam", de Jorge Fons (29), ésto en octubre del mismo año. María Elena Acevedo, hasta aquel momento secretaria de la Comisión de Premiación de la Academia, presentó su renuncia el 20 de ese mes, porque se "trata de hacerme responsable de haber programado el Cortometraje intitulado CHAPOPOTE del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (C.U.E.C.). (Y) Usted recordará (decía a Gabriel Figueroa, Presidente de la Comisión) que en la penúltima junta de la Comisión de premiación, la señora Gloria Marín, Miembro de esta Comisión, le preguntó al señor Durán si se podía programar y la respuesta fue afirmativa (...). Por lo anterior no puedo aceptar que se me trate de hacer responsable de decisiones que no están en mi nivel y que además atentan contra mi ética profesional" (30). Documento que en su parte final deja implícito el acto de censura.

Incluso se llegó a saber que en 1981, el hasta entonces director de PEMEX, Jorge Díaz Serrano, que vio Chapopote en la Ci-

neteca, trató de comprarla para evitar que fuera difundida, pero no tuvo ningún éxito en su intención silenciadora. Dos años más tarde, este funcionario fue encarcelado y el tiempo le concede la razón a las denuncias de la cinta. Lo mismo que sucedió con el líder charro del sindicato petrolero, Joaquín Hernández Galicia "La Quina", apresado el 10 de enero de 1989.

Disolvencia de plano medio de ambos realizadores (Cruz y Mendoza) con una mordaza pequeña en la boca, al mismo plano pero con las mordazas que les cubren totalmente sus bocas y les tapan los ojos.

En noviembre de 1982, se le otorga a Chahuistle (1981) el Ariel de plata correspondiente a la categoría de mediometrage Documental o Testimonial. Sin embargo, el premio es rechazado públicamente por quienes dirigieron el filme, al considerar que se trataba de un paliativo que buscaba enmendar el error cometido por la Academia con Chapopote y por su inconformidad ante la marginación de su cine que no era suficientemente exhibido, al igual que otras películas independientes y militantes. Periódicos como el Uno más uno, El Heraldo de México, El Sol de México, Novedades, El Universal, La Prensa y hasta el Ovaciones difunden la noticia y reproducen la carta que Mendoza y Cruz le envían al Presidente de la Comisión de Premiación de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, en la que se manifiesta:

"Sr. Figueroa:

La presente lleva dos finalidades ineludibles para nosotros, la primera es dejar constancia del pleno reconocimiento que hacemos a la honestidad con que actuó la Comisión que usted preside y que nos favoreció al otorgarnos el Ariel al mejor documental por la película 'El Chahuistle' (...), lo alentador que resulta para nosotros saber que la Comisión dictaminó al margen de presiones ajenas a lo estrictamente cinematográfico como sucedió hace un año con la película 'Chapopote', también realizada por nosotros.

La segunda finalidad de esta carta es aclararle que nuestra ausencia en la ceremonia de premiación significó un rechazo al posible premio, decisión a la que nos vimos obligados en vista de la marginación y casi total bloqueo al que se ha sometido a nuestro trabajo, mientras la cartelera está en entera disposición de las productoras norteamericanas y del peor cine nacional, dejando al público en manos de los comerciantes de la cultura sólo interesados en el lucro. La marginación de nuestro trabajo llega al extremo de que la propia UNAM es objeto de discriminación en materia de difusión, tal vez por extensión de la política oficial.

Al obstaculizar la distribución del cine industrial en general, se limita de hecho la libertad de expresión a través de es-

te medio...". (31)

Por otro lado, en Charrotitlán (1982) la pareja Cruz-Mendoza tuvo que separarse casi por completo del trabajo fílmico, debido a que el primero se vio imposibilitado de colaborar con su compañero para hacer esta película al conseguir un empleo, lo que no le permitía seguir. Carlos Mendoza, que en su juventud se había relacionado con el movimiento obrero, que había reforzado su vinculación con este sector en el PMT; que había hecho su primer ejercicio escolar en torno al "charrismo", y que es un problema que al cineasta siempre le ha parecido de vital importancia para el pueblo en general; en Charrotitlán funde su inquietud por expresar dentro de su propio estilo cinematográfico este tema.

El nombre que se le dió a la película surgió porque se tenía la intención de que su título coincidiera con la sílaba Cha, lo que le daría unidad con las dos anteriores, para que las tres empezaran con dicha sílaba y quedara formada la trilogía que Jorge Ayala llamaría del 'Cha-cha-chá'.

Aunque para Mendoza esta última cinta es un tanto fallida debido a las limitaciones de tiempo que tuvo para terminarla, se trata de una película en la que se va definiendo de manera más clara el estilo y las inquietudes de expresión de su realizador. Con esta trilogía, el cineasta presenta en forma totalmente distinta una serie de aspectos que podrían ser tan aburridos y te-

diosos como Amnistía. Mendoza, apoyado por Carlos Cruz, despega hacia un estilo basado fundamentalmente en aportar información pero sin una excesiva sobrecarga, la cual es estructurada sin ofrecer al espectador mayores complicaciones y con una mezcla del análisis con la sátira y el humor negro.

Utilizan así una serie de recursos como:

a) El locutor, que abandona su posición lineal y formal para llegar a un contrapunto humorístico audio-imagen, aunque también en ocasiones se regresa a tal posición para hacer notar los contrastes de lo serio y formal, a lo cómico.

b) El uso de efectos sonoros poco comunes para acentuar el humor.

c) Las canciones y la música en sustitución del "comentarista" y como apoyo para los puentes visuales.

d) La utilización de la imagen de la realidad a la que recurre comunmente el "Cine directo" con la posibilidad de aportar información sin palabras.

e) La entrevista como una técnica testimonial que amplía su dimensión y expresa una posición política diferente a la del "Cine directo", ofreciendo testimonios y dando la palabra a quienes han carecido de ella en los medios masivos de información en general, y el cine en particular.

f) La explicación gráfica simplificada de un determinado

proceso o de un conjunto de datos que pudieran resultar aburridos. Ya sea con el dibujo animado, que hace las veces de puente o descanso visual al compás de la música, o con efectos sonoros, o el uso de caricaturas cumpliendo la misma función, y demuestran ser tan seria y profunda a nivel informativo como cualquier largo discurso de un locutor, siendo a veces más sintética y atractiva.

g) El chiste o "gag" cinematográfico y la narración satirizada, a través del cuento, como una forma de vincular los antecedentes y las causas de un determinado problema.

En muchos sentidos, todos estos elementos de motivación audiovisual son una innovación en el cine militante y atraen la atención del espectador, lo entretienen pero también lo divierten un poco, mientras está recibiendo información, análisis y opiniones de algunos aspectos de la formación social mexicana, la motivación audiovisual en favor de la concientización.

"De Amnistía a Chapopote ya hay muchos cambios (...), lo que hemos buscado es que el ver un documental, y luego un documental con tema político, no suponga para el espectador un sacrificio. Que no sea el equivalente, precisamente volviendo a mi dato biográfico, a sentarte en un aula a aburrirte como ostra, o sea, que estés recibiendo cosas divertidas y te entretengas. Que aquello no sea como la penitencia que tiene que pagar el espectado

dor por recibir unos cuantos datos que le van a ayudar a explicarse mejor un fenómeno o un suceso. La preocupación es que la gente, por la forma en que le muestras las cosas, aguante el discurso íntegro, que sea capaz de sentarse con toda calma y mire porque le emocione, porque le divierta o le entretenga. Entonces yo creo que es la misma preocupación que hay en Chahuistle, que es la más acertada de las tres. Es la misma preocupación que hay en ¡Los encontraremos!, y lo que pasa es que en ésta no hay lugar para el humor. Se trata de ver si lo que está diciendo Rosario Ibarra tiene la suficiente intensidad y fuerza como para que el espectador no se distraiga, no se empiece a cansar y a acomodar en la butaca. Se trata de que el discurso sea justo, es la búsqueda. Que ya dijiste lo que tenías que decir y que ya no lo repitas, porque si le repites no lo va a entender mejor sino que se va a empezar a aburrir (...). De lo que hablaría es de una preocupación por dar una forma de información más atractiva para el público, no necesariamente humorística porque no siempre se puede ni siempre se debe. Sino la información presentada de tal forma que el espectador no se sulte.

Te pongo un ejemplo que es antagónico como el de Rosario en ¡Los encontraremos!, pues ahí no se podría empezar a hacer ironía. Ahí habría que medir si lo que estaba diciendo la señ

ra era lo más simplemente intenso, útil e informativo como para que el espectador no se vaya (...). Tiene que ser el equivalente a una película de 'acción', en el sentido de que la atención del espectador tiene que ir en aumento".(32)

¡Los que nos quedaremos! (Represión política en México) (1982), es una película que Salvador Díaz Sánchez hizo cuando era alumno del CUEC, en colaboración con Carlos Mendoza. Desde su regreso de Francia en adelante, Carlos se dedicó a ser maestro de la misma escuela que lo formó. Por tal motivo, cuando se hizo el filme, este último asesoró a Salvador Díaz. La colaboración fue tan estrecha e importante para Carlos que la considera como una realización conjunta. Incluso la idea original es de Mendoza, quien tenía la intención de lograr "un testimonio basado en la vivencia de una mujer que da una lucha entrañable y tan ligada con su ser, con lo que es la vida, con lo que es el amor por un hijo, con lo que es una circunstancia brutal a que se enfrenta. Ni más ni menos que con el aparato represivo del Estado mexicano, que es salvaje como el que más cuando se manifiesta así" (33). Aunque el hecho de que se haya tomado el caso de Rosario Ibarra de Piedra, no responde al impacto de su fama ante los cineastas sino a la emotividad y la claridad con que ella expresara sus convicciones y su lucha, pues si otra mujer cualquiera lo hiciera de esa manera, a ella se hubiera elegido; aclara Mendoza.

Plano detalle de un fragmento de la crítica cinematográfica que Emilio García Riera hace sobre ¡Los encontraremos!, en su columna "El cine y uno", el 12 de julio de 1983:

Es ésta "una obra admirable, ejemplo del mejor cine de crítica y análisis políticos (...). Una sola buena película, como lo es la de Díaz, vale más que todas las consideraciones posibles a propósito de lo que debe ser en teoría el buen cine (...). El testimonio conmovedor y convincente de doña Rosario Ibarra de Piedra, personaje de verdad excepcional de la vida política del país". (34)

Por su parte, en un comentario periodístico que Doña Rosario publicó en el Universal, el 13 de septiembre de 1983, para hablar sobre una película de Ramón Aupart (¡Viva la vida!). Se refiere a Ramón, Carlos Mendoza, Pedro Reinagas y Salvador Díaz, como un conjunto de cineastas que "sin llegar a amarillismos de mal gusto, retratan en forma sencilla el dolor de su pueblo, la desesperación de la raza, la 'vieja lágrima' ancestral que nos corroe las entrañas y lo envuelven todo en un magnífico mensaje de rebeldía, en una trampa sencilla que explica con claridad envidiable el meollo de la lucha de clases, de la guerra despiadada de los que todo lo tienen y quieren aún más y de los que sólo tienen las cadenas que perder". (35)

Corte a plano general de la fábrica de "Patolandia", en

cuyas puertas se deja notar una bandera rojinegra. Luego, - - planos detalle de una caricatura en la que "Rico Mac Pato" (el patrón de la empresa de Refrescos Pascual, Rafael Jiménez) dispara y mata al obrerito "Pato Pascual". En el mes de mayo de - 1982 cuando, apoyados por los asesores legales del PMT, los trabajadores de la empresa de Refrescos Pascual deciden el estallamiento de su huelga. Esta movilización habría de costar la vida a algunos de sus compañeros, pero el triunfo final sorprendería a la opinión pública y se convertiría en un símbolo del sindicalismo mexicano. Entre los asesores pemetistas, Dionisio Noriega y Raúl Pedraza, así como del mismo Carlos Mendoza surge la idea de hacer un filme en torno a este conflicto.

Se les hizo la propuesta a los obreros en lucha y éstos - aceptaron de inmediato, todo lo que fuera ayuda era bienvenido. Algunos rollos de película necesarios para emprender este pro-- yecto fueron comprados por el mismo cineasta, otros se pagaron con colectas que los trabajadores hacían en la vía pública. Por supuesto Mendoza no cobraría ni un sólo centavo por su trabajo.

Con su cámara Super 8 mm., este realizador se incorpora a testimoniar el movimiento, de junio a noviembre de 1982, y termina de editar al año siguiente Pascual, la guerra del paro (1983); una producción independiente autofinanciada, en la que Carlos - redescubría las posibilidades técnicas del equipo ligero que -

utilizó en sus primeros años de estudiante y del que conoció en Francia, viéndose en la necesidad de filmar prácticamente solo.

En enero del '83, se genera al interior del PMT una pugna encabezada por Demetrio Vallejo (principal asesor de los trabajadores de Pascual) y Heberto Castillo; siete meses después se da un rompimiento interno del Partido y salen de éste, Vallejo y algunos de sus seguidores. Este hecho afectaría tanto al movimiento de los obreros de Pascual como al proyecto cinematográfico trazado por Mendoza. Aunque terminó de filmar sin ningún problema, se sintió como si quedara partido en dos; por un lado su simpatía y participación en la lucha de esos trabajadores y por el otro, su militancia. La cercanía con los protagonistas de este importante hecho social, que había significado para él una rica experiencia, se desarticuló y le impidió seguir apoyando al movimiento, conocer la opinión de las personas a quienes testimonió y poder retroalimentarse con las críticas de otros obreros que conocieran el trabajo, que ya no pudo ser difundido como se pensaba.

A la cinta terminada se le sacó una copia financiada por el PMT, se invitó a los trabajadores de Pascual y a otras personas a la presentación del filme, en las instalaciones del Partido. La asistencia de éstos últimos fue notoriamente reducida y los pocos que fueron, como producto del conflicto, rumoraban -

que la cinta había sido mutilada puesto que no aparece en pantalla ninguna intervención de los asesores seguidores de Vallejo y se pensaba que ello respondía al hecho de que Mendoza apoyaba a Castillo y censuraba a los vallejistas. Por su parte, el cineasta niega rotundamente que ésto sea cierto y aclara que cuando todavía no había ningún conflicto, se decidió que fueran los propios trabajadores quienes expusieran los problemas de su lucha. Por tal motivo no se habían filmado testimonios de los asesores, excepto una que otra intervención esporádica de alguno de ellos en asambleas. "La película respetó el material que yo tenía y la edité libremente sin censurar a nadie, sin suprimir nada, del material que yo tengo, ahí están todos". (36)

Posteriormente, los trabajadores de Pascual se retiraron del PMT debido a los conflictos y a la salida de Vallejo. Tiempo después, una persona del sindicato en cooperativa fue a pedir prestada la copia de la película y se quedaron con ella, lo que "a mí me parece bien, finalmente ellos son los protagonistas y está en las mejores manos". (37)

Después de la exhibición en las instalaciones del Partido, Mendoza recuerda la experiencia que tuvo en Tehuacán, Puebla, en donde había un movimiento de los obreros de la refresquera "Garcí-Crespo" apoyado también por el PMT, y se proyectó Pascual, la guerra del pato en una plaza pública ante unas

cuatrocientas personas.

Desde 1982, Carlos había concluido sus estudios en el CUEC y continuaba dando clases. Algunos años después, gracias al Programa de Superación Académico, impulsado por la Dirección General de Desarrollo del Personal Académico de la UNAM, este cineasta tiene la oportunidad de realizar Jijos de la crisis (1985). Se le otorgaron las mismas facilidades y financiamiento que cuando hacía sus ejercicios estudiantiles: equipo (cámara de filmación, grabadora de audio, cuarto y equipo de edición, aditamentos, etc.), material (película virgen, cintas y/o casetes de audio, etc.) y servicios (revelado, regrabación y mezclas de audio, transfers, etc.).

Después de la producción de Pascual a partir de autofinanciamiento, formato y equipo ligero, con cámara portátil y trabajando casi solo; con Jijos de la crisis se le daría la oportunidad de hacer un ejercicio fílmico con mayores posibilidades, aunque como siempre con las restricciones de financiamiento impuestas por la escuela; eso sí con más recursos de producción y equipo humano de trabajo que en el corto en Super 8 mm.

Al terminar el guión, invitó a participaren esta cinta a un grupo de sus alumnos, de una misma generación, que ya habían formado un equipo: Gabriela Espinosa en la producción; César Taboada y Emmanuel Tacamba, fotógrafos; Fernando Montaña, asis-

tente de dirección; y Sergio Franco, además de sonidista, uno de los actores principales, que en este caso hizo el papel de Santa Anna.

La idea que se desarrolla como eje central de esta película, ya la había tocado Heberto Castillo en Chanopote (1980): al referirse a que el espíritu de Santa Anna andaba merodeando al Presidente José López Portillo, quien había proyectado la construcción de un gasoducto de México a Estados Unidos, incluso a la par del comentario de Castillo vemos una cómica caricatura de Naranjo, que dibujó al Presidente con una pierna postiza no de palo, sino de tubo. Años más tarde, la preocupación que Mendoza tenía en este sentido; y que en el PMT se expresaba básicamente a través de la defensa de los recursos naturales y su demanda por la suspensión del pago de la deuda externa nacional, se deja notar como un proyecto más elaborado y estructurado en una entrevista que publicó el periódico El Universal, el 12 de septiembre de 1984:

"Califica Carlos Mendoza como uno de los problemas más preocupantes, la venta del país al extranjero, de todos los recursos nacionales, no sólo los materiales sino los humanos, el patrimonio cultural más valioso que se está entregando a los intereses de los grandes empresarios norteamericanos y europeos.

Desgraciadamente, a pesar de las grandes lecciones históri-

cas que el pueblo de México y sus 'leales' representantes han -
dejado, ha prevalecido el espíritu de Moctezuma y de Santa Anna,
enfermedad de poder, despotismo a veces mal o bien disimulado, -
en los últimos 35 años.

Este país, con esa historia y riqueza cultural enormes, des
de los últimos dos sexenios está siendo gobernado por las prime-
ras generaciones de funcionarios con mentalidad yanqui.

Para tratar ese mal que afecta a nuestra nación, agrega -
Mendoza, nos esforzamos por despertar la conciencia de los mexi-
canos" (38). El esfuerzo del cineasta militante se transforma de
una idea, en un guión, y de un guión en un excelente filme que -
logra condensar ingeniosa y claramente la inquietud original.
Misma cinta que en 1986 es nominada por la Academia de Ciencias
y Artes Cinematográficas para un Ariel en el rubro de Documental-
Testimonial.

Aunque "en suma es un proyecto fallido (...), había que re
ferirse a toda esa agresión a la nación en un sentido amplio.
Creo que estaba bien. Incluso hay partes que son interesantes,
los foto-montajes y esta especie de ciencia ficción o ficción -
política, que yo creo que funciona (...). Ahora, en términos de
experiencia y de ensayo, para mí tiene interés e importancia".
(39)

En Jijos de la crisis se repiten algunos recursos, ideas y

temas utilizados en anteriores películas, además de otras novedades fílmicas y asuntos antes no abordados. Ésto, en lugar de manifestarse como un error, se deja notar como acierto. Puesto que el realizador muestra con la cinta que es capaz de hacer un profundo y crítico documento fílmico de la sociedad mexicana, abandonando casi por completo los recursos del documental tradicional, muchas veces tan denso para el espectador. Toma algunos elementos del cine industrial del país y del extranjero, para invertir el sentido de la descolonización y la enajenación hacia una concientización alimentada con planteamientos reflexivos y humorísticos a la vez.

Plano detalle de otro recorte del periódico Uno más uno que, el 15 de abril de 1984, recoge las opiniones de Carlos Mendoza sobre el cine militante:

"Si el cine político militante que se realiza actualmente no se entiende como un apoyo al quehacer político en un partido o en una organización sindical o popular, si no está vinculado al trabajo de base de esos organismos, ese cine es totalmente estéril, y sería el equivalente al trabajo político de gabinete que efectúa el investigador o politólogo que se dedican a hacer política sin salirse de su cubículo, dice Carlos Mendoza, uno de los más prolíficos documentalistas de México.

(...) Sus películas (...) han intentado 'recoger posiciones

de organizaciones políticas que luchan por reivindicaciones populares y están orgánicamente vinculadas tanto en su realización como en su difusión con los que dan esas luchas'.

Mendoza (...) se niega a hablar del cine militante como un género cinematográfico específico, aunque -aclara- 'dentro del cine universitario hay varios trabajos que sí podrían ubicarse en el cine militante (...). Grupo Octubre, algo de lo realizado por Eduardo Maldonado, como Una y otra vez, (...) y (fuera de la universidad) la Cooperativa de Cine Marginal'.

El cine con pretensiones revolucionarias -añade- debe contribuir a denunciar los problemas de la clase trabajadora en general, o de una lucha concreta en particular, y que al mismo tiempo se preocupe por politizar, por servir como apoyo al trabajo político de organización.

'Un trabajo cinematográfico -señala Mendoza- no puede ser revolucionario por mera voluntad, por cierto mesianismo de los realizadores que se dicen revolucionarios y que sobreestiman su trabajo poniéndose por encima de las luchas sociales y se separan de la realidad concreta'.

Por otra parte, destaca que existen los problemas a los cuales hay que enfrentarse para que este cine pueda ser visto, 'son los mismos obstáculos que tiene que vencer el cine independiente que tiene cerrados los canales de difusión, pero además

como el cine político es fundamentalmente crítico, se enfrenta a un obstáculo extra: la censura'.

La censura-explica Mendoza- es la forma más contundente - que tiene este sistema y que no es, como pudiera pensarse, una oficina donde se reúnen unos señores a meterle tijera a las películas, sino un sistema de exhibición que da todas las preferencias a cierto tipo de cine comercial y mediatizante, particularmente el estadounidense, sin preocuparse mínimamente por difundir un tipo de cine de calidad y mucho menos un cine que cuestione al sistema político',...".(40)

Así, en la medida en "que se nos censura entendemos que vamos bien y debemos seguir informando al pueblo de lo que pasa en México" (41), afirma Carlos.

Corte a plano de detalle sobre el jeroglífico azteca de color rojo y negro, cuyo significado "Unión y movimiento" sintetiza la filosofía del PMT.

En su primera etapa como militante del Partido, Mendoza - llevó a cabo muchísimo trabajo de base, que él llama de "tropa". En esos momentos su formación política era muy elemental y tenía "más ganas de participar que, cómo y para qué participar" (42). En 1983, pasa a formar parte de la Dirección Nacional del PMT como secretario de Relaciones Exteriores.

En el mes de enero del año siguiente, Javier Santiago pide

licencia en el Partido para ausentarse de su cargo y deja vacante la secretaría de Prensa y Propaganda. Por su interés, gusto y perspectivas que vislumbraba en esta actividad, Carlos decide voluntariamente ocupar este cargo y su cambio es aceptado. En julio, el PMT logra su registro condicionado y dos meses después la secretaría de la cual se encargaba el cineasta, cambia su nombre al de Prensa y Comunicación, a partir de las necesidades que posteriormente imponía la nueva circunstancia de aquel organismo que muy pronto accedería al derecho de contar con tiempos oficiales en la radio y la televisión nacional, para llevar a cabo su propaganda electoral; lo que pudo hacer al lograr su registro definitivo en 1985.

El tiempo en que pertenece al Comité Nacional partidario le ofrece a Carlos la posibilidad de ir adquiriendo una visión más crítica de su actividad militante. Ya no estaba dispuesto a hacer las cosas porque sí, sin cuestionamiento alguno. Se puede informar con mayor claridad de lo que sucedía al interior del PMT, comienza a realizar una serie de iniciativas que algunas veces se topan con desacuerdos de la dirigencia. Se da cuenta entonces, al igual que otros de sus compañeros, que había ciertos manejos antidemocráticos de la dirigencia partidaria. De tal manera que Heriberto Meza, secretario de Relaciones Campesinas; Eduardo Cervantes, secretario de Actas, Acuerdos y Estadísticas;

Enrique Laviada, secretario de Propaganda y Carlos Mendoza, secretario de Prensa y Comunicación, forman una corriente al interior del Partido para manifestarse: en favor de una verdadera - democratización de ese organismo, y contra las concesiones políticas dadas a ciertas personalidades, la fusión con el Partido Socialista Unificado de México (PSUM) y el incorrecto trato que se le dio al Movimiento del Consejo Estudiantil Universitario - (CEU) de la UNAM.

La movilización interna del PMT generada desde septiembre de 1985 por esta corriente, culminó en mayo de 1986 cuando estos dirigentes presentan al Comité Nacional su renuncia irrevocable. Y es que se trataba de "un manejo poco democrático en donde el dirigente histórico del PMT (Heberto Castillo), no estaba acostumbrado a oír otras opiniones, y había un sector que no estaba dispuesto a asumir las decisiones que ese otro sector tomara. És to llegó a mayores; tuvimos que organizarnos como una corriente dentro del Partido, aunque las corrientes estaban prohibidas, en realidad nos tuvieron que haber expulsado y no se atrevieron a hacerlo". (43)

Cuando viene a colación el hecho de que en 1986 Carlos decide comenzar a vivir con Pilar, el entrevistador detiene un poco al cineasta para cambiar el casete grabado por uno nuevo. Mendoza sonríe y espera pacientemente. La cinta virgen comienza a

correr y otra pregunta permite retomar la conversación:

"-¿Cómo concebías tu militancia dentro del Partido y la relación que ésta pudiera tener con tu producción cinematográfica?

Creo que la militancia contribuye mucho a trabajar en torno a una preocupación que es el que el discurso sea ágil, digerible y atractivo. Uno de los mayores aciertos, de Heberto y de Vallejo, es que el PMT se preocupa por utilizar un lenguaje - accesible o romper esos dogmas de la Izquierda tradicional de usar un lenguaje ampuloso y doctrinario. El PMT se preocupa por crear un lenguaje muy accesible, que entienda todo el mundo, - que sea atractivo. En una primera instancia tal vez reduzca los problemas, pero los hace comprensibles a un mayor número de gentes. Esta preocupación de alguna forma nos educó a los que militamos en él.

-¿Y tu la llevaste al cine?

Bueno, yo hice esfuerzos porque el cine que hiciéramos no fuera como el que hacían otros grupos u otras gentes que hacían cine militante; que era muy parecido al discurso de los partidos y grupos tradicionales, repito ampuloso, muy preciso, muy analítico en muchos casos, pero muy poco accesible (...), denso, doctrinario y despreocupado de la comprensión de un público más o menos amplio. Yo pienso que muchos de esos trabajos, que son muy

valiosos, están más bien destinados a los cuadros políticos más que a la gente. Entonces, hacer películas que cuestan tanto trabajo y tanto dinero, para que su público natural sean unos cuantos, es un desperdicio. Habría que llegar con cosas un poco más simples, medio explicar las cosas, sembrar inquietudes y ya, si que quiera puede investigar y profundizar todo lo que quiera, - pero que reciba un primer mensaje más resuelto en términos de discurso, más simple, incluso más atractivo". (44)

Para Carlos no existe la objetividad cinematográfica puesto que "todo mundo toma una posición, en mi caso generalmente las críticas que se hacen, los puntos de vista que se expresan e incluso las opciones que se ofrecen en mis películas como salida a los problemas que se tratan, son consecuencia de un trabajo no personal, sino de grupo; yo diría de todo un movimiento de la Izquierda en México. Todo ese movimiento que corresponde a - los diversos tipos de organización (...) y particularmente a uno al que pertenezco" (45), el PMT.

Con base en el criterio de utilización de un lenguaje accesible y atractivo, se genera dentro del PMT un pequeño proyecto cinematográfico como en ningún otro partido de la Izquierda. Incluso se elaboró un documento oficial de este organismo que lo atestigua, pero que desapareció al caer el edificio donde se - encontraban sus instalaciones cuando sucedió el temblor de 1985

en la ciudad de México.

Se forma así un grupo integrado por militantes y dirigentes de algunos comités delegacionales, entre los que destacan además de Mendoza, Miguel Ángel López y Luis Iglesias. Ellos se dedicaron a producir una que otra película, además de programas de radio y televisión, que se vinculan directamente con la promoción de las ideas políticas y la campaña propagandística del Partido, que se preparaba para las elecciones de 1985, en las que éste finalmente obtiene su registro definitivo. El uso de un lenguaje accesible en las cintas pemetistas, "hacía que se entendiera, con sus más y sus menos, un poquito más la utilidad del cine en el sentido de que era un medio más útil para difundir ideas y propagandizar".(46)

Como parte de ésto se producen cintas como De la entraña del pueblo (1984-1985), un cortometraje de 15 minutos filmado en Super 8 mm., y realizado por Carlos Mendoza y Miguel Ángel López. En ella se hace una descripción cronológica de los momentos más cruciales de la historia del PMT, desde su creación en 1974, hasta 1983. Con foto-fijas e imágenes testimoniales se presentan tanto la asamblea constituyente del Partido, los documentos que amparan su formación, asambleas populares que fortalecieron su nacimiento, como otras acciones que durante esos años se realizaron al interior y exterior de éste.

Otra de las películas que también logran terminar Mendoza y López, con más trabajo del segundo que del primero, es el cortometraje filmado también en Super 8 mm., Asamblea popular (1984-1985). Se trata de un material de apoyo para los activistas de este organismo en el que se muestra y explica cómo se prepara y se hace una asamblea popular, que era uno de los principales medios propagandísticos del P.M.T. Tanto De la entraña del pueblo como Asamblea popular, se perdieron en el temblor de 1985.

Durante esos mismos años de producción fílmica, comenzaron a hacerse La semilla, que plantearía la forma de organización de los jóvenes en el Partido, y UGOCEP, en la que se abordaría el tema de la Unión General de Obreros, Campesinos y Estudiantes del Pueblo (UGOCEP), pero no se concluyeron pues en ese momento surgieron las diferencias y la salida de la corriente democrática, de la que Mendoza formaba parte.

Además de haberse dado a conocer en otros lugares como universidades, cine clubes y sindicatos, los filmes del Cha-cha-chá y Pascual; al igual que De la entraña del pueblo y Asamblea popular, se llegaron a exhibir en diferentes partes del país en los que el Partido tenía militantes (educación política) y organizaba asambleas populares (difusión de su ideario y acciones). Aunque a decir verdad, no se trató de un proyecto que tuviera

grandes alcances.

Tanto el cine militante latinoamericano, esencialmente los cortos de Santiago Álvarez, y las películas del cine militante nacional; como Mezquital (1976), de Paul Leduc y Jornaleros (1977), de Eduardo Maldonado; han sido referencias importantes para Carlos Mendoza a lo largo de su actividad fílmica. Pues se trata de cintas que expresan las mismas preocupaciones del realizador en torno al cine y a la sociedad.

En febrero de 1986, el ingenio, el humor y el carácter crítico de los programas televisivos producidos por los miembros del PMT llamaron especialmente la atención del auditorio nacional. Pero aquellos pequeños "spots", de 15 minutos de duración, no les causaron ninguna gracia a algunos funcionarios del Estado. En especial uno, en el que el secretario plenipotenciario del gobierno de la revolución, "Genovevo Aguayón Gil", personaje ficticio pemeteco, vertía sus irónicas opiniones en torno a la política económica nacional (carestía, deuda externa, inflación, salarios, ingreso del país al GATT, etc.). Por lo que la Secretaría de Gobernación prohíbe la transmisión de este programa.

Los periódicos El Universal, Uno más uno, El gráfico, y otros, así como la revista Proceso, difunden la acción de censura gubernamental. Por su parte, Mendoza, en aquel momento secre-

tario de Prensa y Comunicación del PMT, declara a la prensa que es frecuente que los programas de radio y televisión de los partidos de oposición "sufran mutilaciones o que se les solicite cambiar expresiones que consideran 'violentas'. Pero lo más grave -considera- es que en ocasiones las estaciones privadas de radio y televisión deciden por sí mismas no pasar los programas que les envía gobernación, principalmente las de televisión.

'Lo que buscan las autoridades es que hagamos programas con un dirigente hablando a la cámara los 15 minutos y recitando el programa de acción del partido. Ése es su planteamiento, según lo ocurrido. Nosotros hemos insistido en hacer dramatizaciones, encuestas en la calle, utilizar el humor y evitar el discurso monótono, declarativo', dice Mendoza". (47)

Disolvencia de plano detalle del logotipo del PMT a plano detalle del emblema de la UNAM.

Un año después de haber salido del PMT, Carlos es invitado por la compañía Redes Cine-video (que en sus cinco años de existencia ya había producido y coproducido alrededor de 15 videos), para hacer un registro acerca del Movimiento Estudiantil que se estaba gestando a fines de 1987. Dirige entonces UNAM: la fuerza de la razón (1987), un video coproducido por Redes y el Servicio Universitario Mundial (SUM) -organismo internacional vinculado con las Naciones Unidas-. En 53 minutos este video condensa, de

manera cronológica, los acontecimientos más relevantes de aquella movilización que llevó a la formación del Consejo Estudiantil Universitario (CEU), desde las reformas propuestas por el rector Jorge Carpizo, el 11 de septiembre de 1986, hasta el triunfo del CEU, en febrero del año posterior. En éste, se logran captar entrevistas de líderes estudiantiles como Carlos Imaz, Antonio Santos e Imanol Ordorica; opiniones de los analistas del Movimiento como Carlos Monsiváis y Adolfo Gilly; puntos de vista de las autoridades universitarias; mítines; asambleas; la huelga; debates entre estudiantes y autoridades; y marchas.

Aunque un poco faltos de estabilidad de la cámara, los registros audiovisuales aportan un conjunto de testimonios que expresan claramente la posición de sus protagonistas, que no lograron manifestarse libre y ampliamente ni en la televisión estatal ni en la privada.

Para el ex líder estudiantil del '68, Daniel Cazés, "La fuerza de la razón sintetiza, precisamente, ese enfrentamiento inconcluso entre la razón política de quienes ven en la institución universitaria el espacio académico por excelencia, y la fuerza administrativa de quienes consideran a la Universidad como un patrimonio corporativo, base de apoyo en la negociación de los ascensos en su propia carrera de políticos profesionales (...).

Cada una de sus secuencias y el ritmo de la edición evocan aquella experiencia prolongada y multifacética marcada simultáneamente por la rabia, las esperanzas, las alegrías y las intenciones juveniles; al mismo tiempo y con la misma eficacia audiovisual, resaltan la claridad de una estrategia académica convertida en argumentación razonada y creativa, en construcción de una alternativa democrática para el cambio en la estructura de la vida universitaria, para las relaciones entre quienes ejercen el poder y los que quieren transformar su esencia en el claustro académico y más allá de él, en la vida ciudadana" (48).

Según Carlos Mendoza, UNAM: la fuerza de la razón es un videofilme, puesto que no es un programa de televisión propiamente dicho, ni está estructurado en función de un lenguaje netamente cinematográfico. Es un "trabajo que no está pensado para ajustarse a los tiempos de programas televisivos, hecho en video y tratando de considerar algunas características del lenguaje del video mismo, de televisión. Considerando que es una pantalla de televisión donde se va a ver y no una de cine. Hay algunas consideraciones, no sé si las domine todas, pero yo hago consideraciones que diferencian ésto del cine". (49)

El contacto directo con los estudiantes, el debate en torno a su trabajo y el aprendizaje que la producción le arrojó, hacen que el cineasta se haya sentido satisfecho con este encuentro con

el video.

Plano general de un mitin encabezado por Cuauhtémoc Cárdenas en Michoacán. Corte a plano medio de Carlos dando indicaciones a un camarógrafo, en un punto clave de la reunión.

Poco tiempo después de que Cuauhtémoc Cárdenas Solórzano formara, dentro del Partido Revolucionario Institucional (PRI), la Corriente Democrática, renuncia al Partido estatal y es propuesto como candidato a la presidencia de la República por varios partidos (como el Partido Popular Socialista -PPS-, Partido Auténtico de la Revolución Mexicana -PARM-, Partido del Frente Cardenista para la Reconstrucción Nacional -PFCRN- y posteriormente por el Partido Mexicano Socialista -PMS-). Ya sin pertenecer a ninguna instancia partidaria y viendo las perspectivas de este Movimiento, Carlos Mendoza comienza a interesarse en él.

Apoyado por Adolfo Gilly, Mendoza logra tener una plática con el ex priísta y con Francis García, directora de Redes Cine-video. En ella se llega al acuerdo de que el cineasta cubriría la campaña presidencial de Cárdenas.

De febrero a mayo de 1988, el mismo personal del CUEC que trabajó en Jijos de la crisis (1985) y en UNAM: la fuerza de la razón acompañó a Carlos a varios estados de la República en los que el candidato promoviera su elección como Presidente; lo que dio como resultado el video El tiempo de la esperanza (1988).

Aunque se había acercado a este Movimiento con ciertas reservas, a medida que avanzaba en su actividad de registro en video, Carlos se fue dando cuenta de dos cosas. Primero que su asombro crecía en la medida que también crecía la corriente cardenista, y luego que, conforme lo iba conociendo, se convencía más de que se trataba de un Movimiento acorde con sus convicciones. Había "una politización, una esperanza en la gente, una convicción de que se iba a dar el cambio, una radicalización. Por otro lado, a mí siempre me pareció muy claro el discurso de Cárdenas. Yo creo que en el momento en que rompe con el PRI, las dudas de todo el mundo tuvieron que haberse aclarado. Además en mi caso, era muy consonante con mis antecedentes en el PMT. Yo lo veo perfectamente coherente, son prácticamente los mismos planteamientos" (50)

El tiempo de la esperanza se estrena en la Galería "El Juglar", se presenta ante el Registro Público Cinematográfico y se comienza a comercializar. Se hace entonces realidad un pequeño - proyecto de comunicación alternativa e independiente, con verdaderas posibilidades de recuperación económica: cubriendo una necesidad de información audiovisual en la que se fue interesando, poco a poco, su público natural, el pueblo.

De la misma manera, el cineasta dirige, de mayo a septiembre, la realización de Crónica de un fraude (1988). Utilizando su característico estilo impregnado de humor y sátira política, que no

puso en práctica en el videofilme anterior, Mendoza explica y analiza, en diez capítulos, el proceso electoral. La consigna de la que partió este trabajo era la de poder lograr un testimonio audiovisual del fraude.

Este video logra recopilar imágenes que incluyen las movilizaciones político-electorales impulsadas por los candidatos a la presidencia más importantes del momento: Carlos Salinas de Gortari, por el PRI; Manuel J. Clouthier, por el PAN y Cuauhtémoc Cárdenas; la declaración de Heberto Castillo Martínez en la que cede la candidatura presidencial de su partido a favor de Cárdenas; la formación del Movimiento al Socialismo (MAS); las interpelaciones de la oposición ante el sexto informe de Miguel de la Madrid y el abandono de los diputados frentistas del recinto de San Lázaro, en el mismo día del informe.

El 11 de septiembre del mismo año, en la sala de cine "El Relox" de la ciudad de México, se estrenó el videofilme Crónica de un fraude.

El evento, al que asistió Carlos Monsiváis y Cárdenas, entre otros, se convirtió en todo un acto político al que acudieron al rededor de 500 personas para conocer los testimonios recogidos por el cineasta y para manifestar su apoyo al ex candidato presidencial, quien hacía su primera aparición pública después de que se dieron los resultados del triunfo del priísta Carlos Salinas. La

asistencia fue tal, que aunque se había planeado hacer solamente una exhibición, se tuvo que repetir el acto, con todo y discurso del líder frantista y de Monsiváis. Este último, después de elogiar la acción político-cinematográfica de Mendoza y de criticar la marginación en la que se le tiene, declaraba en aquella presentación de Crónica: "ahora el video-tape, el auge de las videocasetas y el magnífico equipo de Redes Video, permiten el acceso masivo a su trabajo (al del cineasta militante). Ya decenas de miles han contemplado El tiempo de la esperanza, su primer documental sobre Cuauhtémoc Cárdenas y el FDN, y un éxito mayor le aguarda a Crónica de un fraude. En las videocaseteras no hay modo de que el gobierno interrumpa las transmisiones en los momentos desfavorables (...).

Las imágenes de Crónica de un fraude (...) informan de la fe en el voto, que es cívica, política, moral, cultural (...). En el documental lo vemos: las mujeres, los adolescentes, los viejos, los jóvenes, adquieren la voz, conquistan los puntos de vista que el gobierno les había negado, ven en la toma de la calle una extensión de la toma de conciencia, condensan toda su vasta noción del país en unos cuantos lemas y luego la despliegan en frases que son proclamas (...).

Lo que el documental de Mendoza contiene no es en rigor la crónica del fraude, sino algo mucho más central, la crónica de

la resistencia, del surgimiento del nuevo espíritu popular, del arduo entendimiento de las dificultades de forjar en la legalidad la sociedad más justa".(51)

Las inquietudes y movilizaciones generadas alrededor de esa corriente política y del videofilme, marcan un hecho sin precedentes en la corta historia del video independiente de México y de la comunicación alternativa militante nacional. Según Carlos Mendoza, en ello "convergen circunstancias que va a ser difícil que se repitan en lo inmediato, pero que sí abren un camino muy novedoso. A partir de que, por ejemplo, mientras la gente está agrupada en la Fundación Mexicana de Cineastas; y que está pugnando por que se abran espacios de cine; están dando una lucha que yo veo muy difícil, con muy pocas posibilidades de éxito; nosotros descubrimos que las principales salas de exhibición son las salas de la casa de la gente, en una videocasetera. Descubrimos que hay más videocaseteras de las que pensábamos, que hay videocaseteras en todos lados. Descubrimos que a la gente sí le interesa el material y lo adquiere así sea caro, se las ingenia y se coopera. Además el material circula, y circula mucho, se copia y se reco-pia. Acaba circulando de una manera que no sabemos hasta dónde alcance porque no tuvimos esa previsión de sentar las bases para una retroalimentación, para saber dónde anda. Hemos sabido de muchas cosas, pero aisladas; como que se ve en los cuarteles, en el

Servicio Exterior Mexicano, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en donde se te ocurra.

Se ve en las comunidades purépechas, en el rincón más apartado de la sierra de Veracruz. El caseta aparece como por arte de magia (...). Nosotros pensábamos que la gente lo iba a comprar, que algunos grupos lo iban a adquirir y a tratar de difundirlo, pero resulta una cosa muchísimo más amplia, por el momento político, pero eso demuestra que sí se puede, todo va a depender de que nosotros armemos una red de distribución, un poquito más confiable, y que estemos dando información, la imagen que la gente quiere tener. Eso es indiscutible.

Vivimos en una sociedad en donde los medios de comunicación están estrictamente controlados, son manejados como un problema de seguridad nacional, por el gobierno y los financieros. Entonces en la medida en que seamos capaces de contrainformar efectivamente, creo que hay una perspectiva amplísima. Gracias, en parte, a la tecnología, a este bagaje que Redes tenía por su lado, que nosotros teníamos por nuestro lado (...). Nunca me imaginé que el video tuviera esa posibilidad (...). Rebasó nuestros cálculos más optimistas". (52)

Disolvencia de un mitin cardenista a un plano detalle de una caricatura de Carlos Mendoza; vestido a la usanza del emperador azteca Cuauhtémoc; amordazado por un listón verde, blanco y rojo.

Corte a plano detalle más cerrado de la cámara de video que el cineasta sostiene en su mano izquierda, también amordazada con un listón tricolor de la parte de enfrente, en la lente.

En diciembre de 1988, el cineasta presentó en el Registro - Público Cinematográfico; oficina dependiente de la Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), ahora a cargo de la - Secretaría de Educación Pública, a partir de la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta-1988); para obtener la posibilidad legal de comercializar Crónica de un fraude. Sin embargo, la censura lo detuvo nuevamente de golpe y porrazo, lo que no sucedió con El tiempo de la esperanza.

En enero del año siguiente, se publica en la prensa que el responsable de aquella oficina, Luis Cecilio Orozco, le niega el registro al videofilme, acusando a los solicitantes de piratas - porque su video se vendía en Tepito y argumentando que éste tiene algunas imágenes que insultan a la mayor autoridad del país, el Presidente. Se le pidió entonces una lista por escrito de las tomas que tendrían que ser eliminadas para lograr el registro, aunque no se tenía la disponibilidad verdadera de eliminarlas. El funcionario se negó a llevar a cabo tal propuesta, pese a que - verbalmente mencionó algunas; dijo que no estaba ejerciendo censura, sino simplemente les sugería que quitaran esas tomas para conceder el registro. (53)

Por otro lado, según el propio Mendoza, de hecho "no pueden censurar, porque el medio ha proliferado tanto que permite una - circulación absolutamente fuera de su control. Lo que decía Mon-siváis en la presentación de Crónica es muy cierto, dice que - 'en las videocaseteras el gobierno no puede interrumpir la trans-misión', y esa es la verdad"(54). Aunque viéndolo desde otra pers-pectiva, la negación del registro "nos sitúa como piratas, ellos pueden decir: 'ustedes han vendido casetes y tienen un casete ile-gal', entonces ya es una forma muy directa de inhibición de ésto. Pueden llegar a más y emprender una pesquisa diciendo: 'ustedes han distribuido casetes y están vendiendo un casete que está pro-hibido'. Entonces yo no sé si hasta podemos parar en la cárcel. Sería muy chistoso que termináramos en la cárcel" (55).

El trabajo militante de Mendoza sigue, aunque también siguen presentándose los obstáculos que tratan de impedirlo.

Entre los planes del cineasta están el finalizar un video que contempla recopilar los hechos que se presenten desde que se desig-na Presidente a Carlos Salinas de Gortari hasta las primeras - - acciones de gobierno. Además se tiene pensado crear el CANAL 6 DE JULIO, un proyecto que contempla la posibilidad de generar mensualmente un noticiario informativo videofilmado para difundir los sucesos más importantes que no han sido presentados o se han to-cado superficialmente por los medios masivos de información.

Proyecto que da su primer paso el 5 de febrero de 1989, cuando se exhibe públicamente el videofilme ¡Que renuncie! (1989), mismo que se presenta como el primer programa del CANAL 6 DE JULIO y que registra imágenes inéditas: del 1º de diciembre de 1988, las elecciones en Tabasco, la movilización popular de Michoacán, los violentos sucesos acaecidos en Xoxocotla y otros sucesos de actualidad. El video, junto con los cinco números del periódico "Duro" y algunos programas radiofónicos de "XEPRD, Radio ¿Qué Onda?", se integra a las propuestas de comunicación alternativa que comienzan a darle vida al "Colectivo de Comunicación Duro". La idea es también poder asegurar un mínimo de distribución que haga económicamente recuperable el trabajo invertido.

Corte a un plano detalle de una caricatura de Carlos Mendoza vestido como el emperador azteca Cuauhtémoc y que en su mano izquierda sostiene una televisión amordazada con un listón tricolor, sobre el cual se dejan notar tres letras: F I N .

NOTAS

- (1), (2), (3), Entrevista con Carlos Mendoza Aupetit llevada
 (4), (5), (6), a cabo por José Antonio Ruíz Ochoa (entrevista
 (7), (8), (9), cuatro, documento inédito). Véase Anexo I.
 (10), (11), (12),
 (13), (14), (15),
 (16), (18), (19),
 (20), (21), (22),
 (24), (25), (26),
 (27), (32), (33).
 (36), (37), (39), Entrevista con Carlos Mendoza realizada por Jo-
 (42), (44), (45), sé Antonio Ruíz Ochoa (entrevista cinco, docu-
 (46), (49), (50), mento inédito). Véase Anexo I.
 (52), (54), (55).
 (17) Palabras de Carlos Mendoza extraídas de: "Acer-
 camiento a una conflictiva realidad social en
 tres filmes del ciclo Jóvenes cineastas mexica-
 nos". Periódico Uno más uno, 4 de abril de 1979
 (nota informativa).
 (23) Declaraciones de Carlos Mendoza obtenidas de:
 Espinosa, Martha Aurora. "Charopote (Historia

del petróleo, derroche y mugre), película del CUEC". Periódico Uno más uno, 5 de octubre de 1980 (nota informativa).

(28)

Fragmentos de una entrevista hecha a Carlos Mendoza y Carlos Cruz: Navarro, Víctor M. "La militancia política es vital para el cine". Periódico Novedades, sección "La guía de espectáculos, diversiones, libros, arte", 3 de enero de 1981, P. 14 (entrevista).

(29)

Cfr., Morales, Sonia. "Para que no se exhiba, Díaz Serrano quiso comprar el cortometraje 'Chapopote', que denunció su política petrolera". Revista Proceso No. 354 el 15 de agosto de 1983 (reportaje).

(30)

Fragmentos de la carta enviada por María Elena Acevedo y Block, secretaria de la Comisión de Premiación de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, A.C., al presidente de dicha Comisión, señor Gabriel Figueroa, fechada el 20 de octubre de 1981 (documento inédito). Véase Anexo IV.

(31)

Carta enviada al señor Gabriel Figueroa, presidente de la Academia de Ciencias y Artes Cine-

gráficas, el 9 de noviembre de 1982, firmado por Carlos Mendoza Aupetit y Carlos Cruz (documento inédito) Véase Anexo IV.

Cfr:

-Bernalta, Braulio. "Se entregaron los Arieles; la mayoría de los premiados no se presentó a recogerlos". Periódico Uno más uno, 5 de noviembre de 1982 (nota informativa).

-Torres, Rubén. "Fría entrega de Arieles ante 200 personas: 'Ora sí tenemos que ganar', el film triunfador". Periódico El Heraldó, 5 de noviembre de 1982 (nota informativa).

-Montoya, Agustín. "Y 'Ora sí tenemos que ganar' obtuvo el Ariel de Oro". Periódico El Universal, 5 de noviembre de 1982 (nota informativa).

-Aguilar, Fermín. "Sus realizadores rechazan el Ariel otorgado al mejor cortometraje". Periódico El Sol de México, 10 de noviembre de 1982 (nota informativa).

-Muñoz de León, Alfredo. "Los cineastas Carlos Mendoza y Carlos Cruz rechazaron el Ariel al mejor documental en protesta a 'los mecanismos

políticos' "periódico Novedades, 10 de noviembre de 1982. p'4 (nota informativa).

- "Exigen difusión, no Arieles". Periódico La prensa, 10 de noviembre de 1982 (nota informativa).

- "Insólita renuncia a un Ariel". Periódico El Universal, sección "El fabricante de estrellas" (espectáculos), 10 de noviembre de 1982 (nota informativa).

- "¿Para qué trofeos si nos congelan? Protesta el CUEC y rechaza al Ariel". Periódico Ovaciones, sección B (espectáculos), 10 de noviembre de 1982 (nota informativa).

- Torres, Rubén, "Los realizadores de 'El chahuistle' Explican su rechazo al Ariel que ganaron" Periódico El Herald, 10 de noviembre de 1982 (nota informativa).

(34) García Riera, Emilio. "Más cine independiente" I. Periódico Uno más uno, columna cinematográfico "Cine y uno", 12 de julio de 1983 (crítica cinematográfica).

(35) Ibarra, Rosario. "Cine y luchas campesinas". Periódico El Universal, primera sección, 13 de

- septiembre de 1983 (artículo de opinión).
- (40) Díaz Sánchez, Salvador. "Opina Carlos Mendoza. El cine militante debe entenderse como apoyo al quehacer político; de lo contrario, resulta estéril" (II y último). Periódico Uno más uno, 16 de abril de 1984 (entrevista).
- (38), (41) "En México ha prevalecido en los últimos 35 años el espíritu de vendepatrias, acusa Carlos Mendoza". Periódico El Universal, 12 de septiembre de 1984, p. 8.
- (45) Declaraciones de Carlos Mendoza durante la entrevista realizada por José Antonio Ruíz Ochoa (entrevista uno, documento inédito). Véase Anexo I.
- (47) "Gobernación instala el Comité Asesor de Radio y TV y veta un programa del PMT". Revista Proceso No. 483, 3 de febrero de 1986, (reportaje). Además Cfr.:
 -Castillo, Heberto. "Censura oficial". Periódico El Universal, 2 de febrero de 1986 (artículo de opinión).
 -El gráfico. "Eduardo Valle dice: Frívola censura". Periódico El Gráfico, 15 de febrero de 1986 (nota informativa).

-Villamil Rivas, Jorge A. "Censura al PMT. El plenipotenciario Genovevo Aguayón Gil". Periódico Uno más uno, 16 de febrero de 1986 (artículo de opinión).

(48) Carés, Daniel. "Nuevamente, La fuerza de la razón". Periódico La Jornada, 17 de octubre de 1987 (artículo de opinión).

(51) Monsiváis, Carlos. "La propaganda y la sociedad abierta". Periódico La Jornada, 13 de septiembre de 1988, págs. 1 y 12 (discurso leído el 11 de septiembre en la presentación del videofilme Crónica de un fraude).

(53) Cfr. Vega, Patricia. "Argumentos: es 'pirata' e insulta al Presidente. Niegan en RTC el registro al video Crónica de un fraude". Periódico La Jornada. 5 de enero de 1989, p. 17 (nota informativa).

3.3.2.1 Chapopote (Historia del petróleo, derroche y mugre)
(1980).

A) Lectura fílmica:

Al abordar el problema del petróleo en México, los realizadores de esta cinta, Carlos Mendoza y Carlos Cruz, dan su primera pincelada humorística llamando a este recurso por su nombre "vulgaris" de Chapopote. La película en su conjunto, es una propuesta para el cómo en el rompimiento de las formalidades y la solemnidad del documental tradicional.

En el año en que se realizó Chapopote, el del petróleo era un tema muy controvertido a nivel público en el país. Pues la política económica trazada por el presidente José López Portillo se basaba esencialmente en este producto para lograr la salida de la crisis. Ello anunciaba un futuro nada alentador para la nación en general y concretamente para los sectores mayoritarios.

Con base en esto, Mendoza y Cruz se lanzaron a analizar cinematográficamente este problema desde una perspectiva totalmente contraria a la de los medios masivos de información, apoyada por los principios y líneas de acción del Partido Mexicano de los Trabajadores. Organización en la que militaban ambos realizadores y que en aquellos años, con el ingeniero Heberto Castillo Martínez a la cabeza, llevaba algún tiempo promoviendo la defensa de los recursos naturales no renovables, en particular, el petróleo.

Con el fin de que sus perceptores pudieran comprender de una manera más profunda la historia del chapopote mexicano, la película se remonta al decenio de los treintas, cuando varias compañías extranjeras llevaban a cabo una irracional explotación de los hidrocarburos nacionales. Como una respuesta ante este hecho, que ya tenía muchos años de repetirse, el 18 de marzo de 1938, el general Lázaro Cárdenas decreta la expropiación de la industria petrolera. Medida apoyada de manera unánime por el pueblo trabajador con manifestaciones públicas e incluso con recursos económicos encaminados a pagar la indemnización que les correspondía a las compañías expropiadas. Esta secuencia es apoyada con foto-fijas, un locutor y la voz del propio Presidente (Cárdenas) al pronunciar el decreto.

Una elipsis, que en negros es acompañada con fondo musical, en unos segundos nos transporta cuarenta años hacia adelante y aterrizamos en la ciudad de México. La vida cotidiana de los habitantes citadinos transcurre aceleradamente. A ellos no se les puede ocurrir pensar cómo el combustible hace más llevaderas sus actividades, ni menos evocar el suceso expropiatorio que, para los ochentas, no parece recordarse. No hay tiempo para pensamientos ni recuerdos, hay que trabajar.

La fotografía de unos policías preparados para reprimir con sus macanas y gases lacrimógenos, ilustra el uso del petróleo y

el gas en la industria petroquímica. Desde los fertilizantes para alimentar a esos individuos, la ropa que visten, hasta sus violentas "herramientas de trabajo", provienen de los hidrocarburos. Con una imagen didáctica tan poco común, es difícil olvidar la lección.

Poco comunes también son las caricaturas y los dibujos animados en los documentales, lo que no los invalida como serios elementos de análisis para referirse a cualquier tema. Todo lo contrario, si se saben utilizar pueden producir una mayor motivación encaminada hacia la reflexión y profundización. En este caso, las caricaturas de Rogelio Naranjo y Eduardo del Río "Rius", nos motivan a conocer el problema y nos ubican en el período presidencial López-portillista. Vemos entonces al primer mandatario disfrazado de cura Hidalgo tocando la campana de independencia, también disfrazada como un bote de pintura con la etiqueta de PEMEX. Otras de las caricaturas satirizan algunas consignas de la política chapopotizadora presidencial.

Estas imágenes sirven de introducción a la entrevista de Heberto Castillo, quien se refiere al anuncio difundido por Jorge Díaz Serrano, el entonces director de Petróleos Mexicanos, en torno a la construcción de un gasoducto que llevaría el gas nacional desde Cactus, Chiapas, hasta el estado de Texas, para el vecino país del norte. El líder político manifiesta su desacuerdo

ante este plan, puesto que la inversión necesaria para llevarlo a cabo contribuiría a aumentar el peso, de por sí escandaloso, de la deuda externa, además de las implicaciones que traería consigo el hacer la transfusión de gas por tubo, lo que desangraría a México. Esto le hacía pensar que el espíritu antinacional del ex-presidente Antonio López de Santa Anna andaba merodeando en los pensamientos y acciones de JLP. El ingeniero Castillo manifiesta también su inconformidad por el bajo precio a que se vendería el gas entubado. Pronostica la posibilidad de que al construirse el gasoducto se manden a lo largo de una parte importante del país las tropas estadounidenses que se encargarían de la vigilancia de aquél "bien nacional"; lo que haría de éste, un "Canal de Panamá, pero a lo bestia", con una longitud de 1900 kilómetros.

Argumenta que en caso de guerra, las regiones por las que atravesara el gasoducto serían blancos atómicos. Finalmente, la falta de planeación para su construcción, que se hizo antes de haberse iniciado el proyecto, provocó entre otras cosas que Estados Unidos no aceptara la compra y que JLP se quedara "colgado de la brocha".

Para amenizar un poco dicha intervención, se van intercalando en la entrevista varias caricaturas que aluden a los aspectos abordados por el dirigente pemetista.

"Fumar es un placer sensual (...), fumando espero hacer lo

que yo quiero", es la letra de una canción que, con un pequeño to que picarezo, ofrece al espectador un ligero descanso audiovisual con imágenes de una refinería y abre un nuevo bloque de información.

El desperdicio del gas que sale asociado al petróleo extraído del subsuelo, equivale al salario mínimo de un millón de mexicanos, dato que da una idea aproximada del dinero que se tira debido a la falta de aprovechamiento de ese material. Pero todavía hay más evidencias del derroche, cuando la ineficacia del sistema de transporte colectivo de la ciudad genera un sobreconsumo de gasolina y contribuye a aumentar la contaminación ambiental. Se hace notar además, la existencia de una desequilibrada distribución de los hidrocarburos entre las clases dominada y dominante.

Para muestra basta un botón, y que mejor ejemplo del derroche del chapopote mexicano que el provocado por la derrama del pozo Ixtoc I que comenzó a incendiarse en junio de 1979, cerca de las costas de Campeche. Este dato es armonizado con las notas de la canción El chorrillo de "Cri-cri" que nos sugiere que "allá en Campeche había un chorrillo..." que mientras se hacía grandote y se hacía chiquito, provocaba la pérdida de grandes cantidades de petróleo y gas, y que el gobierno se viera en la necesidad de gastar el dinero del pueblo en recursos para controlar el accidente y propaganda para tranquilizar a la "alborotada opinión

pública", espantada por un chorrito sin importancia.

Por su parte, Díaz Serrano señalaba el lado positivo del derramamiento, pues con ello se descubrió que las reservas eran mayores de lo que se esperaba. Sin embargo, el accidente del Ixtoc sacó a la luz pública las corruptelas ocultas entre los charcos de chapopote y el gas-to inadecuado que se le daba a los recursos de PEMEX. Se denuncia por ejemplo, la ilegal participación de empresas estadounidenses en la explotación de los pozos de Campeche. La presencia de la Compañía Perforadora del Golfo ("PERMARGO") como concesionaria de PEMEX, cuyos accionistas principales eran nada menos que el mismo Díaz Serrano y George H. W. Bush, exdirector de la Agencia Central de Inteligencia (CIA), exvicepresidente y actual Presidente electo de los Estados Unidos de América (1989).

Otro elemento innovador de Chapopote, en lo que al documental se refiere, es el uso de anuncios anti-publicitarios dentro de la película. Se hace una parodia del famoso "slogan" promovido por el periódico El Heraldo, aquel del "vaso medio lleno o medio vacío". En este caso, el comentarista nos muestra una jarra de PEMEX desde la cual se tira descaradamente al suelo el petróleo que ésta contenía, y nos quedamos con una jarra medio vacía, "cuestión de enfoques".

Una canción en la que se entona repetidamente la frase

"yanky go home" como queriendo decir, "go home" to get your own petroleum land (ve a tu casa a sacar el petróleo de tu tierra); nos conduce a la siguiente sección, más caricaturas: Díaz Serrano acuclillado con un berbiquí manual, después de haber perforado el mapa de la República mexicana y haberlo dejado como queso gruyere; el mismo director de PEMEX como entrenador y ángel de la guarda de JLP en su entreguista accionar político.

Heberto Castillo opina acerca de la dependencia petrolera y económica de nuestra nación con respecto a Estados Unidos. Desde su punto de vista, las ovejas (México) no pueden comer lobo (Estados Unidos), gracias a esta metáfora caemos en la cuenta de que el aumentar la inversión en la industria de hidrocarburos, hacia el gasoducto en particular, generará de inmediato un mayor endeudamiento que acrecentará la dependencia de las ovejas con respecto al lobo, aunque los voceros de la clase dominante quieran convencer a los habitantes de "Chapopotelandia" de lo contrario.

Luego, toman la palabra algunos de los trabajadores petroleros de la sección 14 del Distrito Federal. Las denuncias, que se dan a flor de piel, señalan: la corrupción prevaeciente en PEMEX claramente notable en la existencia de diputados, senadores, alcaldes y hasta jefes de la policía que, además de su cargo oficial, cuentan con importantes puestos directivos en el organism

mo obrero. La falta de democracia en la dirección de éste. La carencia de estados contables que muestren un claro manejo de los recursos económicos de sus agremiados. La conocida venta de plazas de trabajo para ingresar a la paraestatal. El contratismo por parte de los líderes sindicales que a la vez son dueños de compañías que prestan sus servicios a PEMEX. El subsidio del Estado en favor de las empresas nacionales y transnacionales, vía venta barata de hidrocarburos, mientras que las amas de casa y los obreros tienen que pagar los productos derivados de éstos, diez veces más alto de su valor real. En la enumeración de corruptelas como éstas, se señala entre otros el caso del líder obrero Joaquín Hernández Galicia, "La Quina", posteriormente apresado (enero de 1989) por encontrársele culpable de acopio de armas, asesinato y fraudes al fisco.

La lucidez popular se deja asomar cuando surge la atinada explicación de uno de los trabajadores declarantes quien asevera que "si Petróleos Mexicanos vendiera por lo menos a la mitad (de su precio real) los productos derivados del petróleo (...), no tendría que endeudarse e hipotecarse en el extranjero".

Otro anuncio parodiado, más caricaturas y un noticiero un poco diferente a los de TELEVISA, en el que se reportan algunas novedades como: el plan de López Portillo para declarar los recursos energéticos patrimonio de la humanidad y compartirlos con el

vecino país "Tío Sam". La celebración, en París, del 76 aniversario de la expulsión de tropas estadounidenses en las costas de México. O las afirmaciones del dictador Augusto Pinochet que manifiesta su satisfacción por la manufactura de materias primas de los países subdesarrollados con tecnología de los Estados Unidos.

"Tiempo para monitos", con algunos dibujos animados que se mofan de las promesas de JLP para salir de la crisis; crítica que con el tiempo vino a comprobarse como acertada, luego de que se hizo evidente que aunque terminó el sexenio, los mexicanos nunca vieron llegar la abundancia prometida por el plan petrolero. Un mexicanito ve caer sobre de sí un tractor, "como los que vende la Secretaría de la Reforma Agraria", al despertar de su sueño gualupano en el que se veía saliendo de la crisis económica. Por otro lado, se da la designación caricaturesca del "honorable" Díaz Serrano como director de PEMEX, quien sin saberlo el Presidente llevaba casi treinta años participando en compañías extranjeras, convirtiendo de un plumazo a PEMEX en PEUSA. La sátira de los discursos lópez-portillistas que hablan y hablan de una abundancia en la que el país está medio lleno de petróleo, pero vacío de recursos económicos para el pueblo. La salida de inmensas cantidades de este producto hacia Estados Unidos y la entrada al país de montones de dólares que se hacen chiquitos, partiéndose

en pedazos por descuentos de: pago de patentes, regalías, asistencia técnica, intereses por créditos recibidos, ganancias para la nación vecina por la venta de maquinaria y subsidios del Estado; mientras los dolarotes regresan al norte en el mismo barco que se llevó el petróleo, los dolarotes y a JLP y sus secuases.

Más caricaturas y más evidencias. JLP obsequia al dientón Presidente estadounidense, Jimmy Carter, una gran torre de petróleo envuelta en papel y con su respectivo moñito, el susodicho mexicano recibe por su parte un diminuto regalito. Sonidos humorísticos de la música del grupo argentino "Les Luthiers" acompañan acertadamente las caricaturas y dibujos animados del filme.

Con un explícito compromiso ante quienes han pagado su formación y su trabajo, el pueblo, una bióloga del IPN, expresa su opinión sobre el daño ecológico causado por el derramamiento del Ixtoc en la Sonda de Campeche. Una de las consecuencias más importantes que ella enuncia es la probabilidad de que el petróleo arrojado por el pozo pueda provocar enfermedades cancerígenas en los consumidores de la fauna marina que haya tenido contacto con el material derrochado. Finalmente ella manifiesta la necesidad de que se tomen las medidas tendientes a proteger la salud del pueblo. Pero las razones científicas abandonan su lógica y solidez cuando el entonces gobernador de Tamaulipas explica que el regiero de chapopote beneficia a los animales del mar, puesto que

las proteínas contenidas en este producto ayudarán a que los peces se pongan "gordos y cachetones".

Una simpática y cómica ama de casa invita a sus amigas del público a comer "Croquetas Petrolín", hechas con pescado muerto de la Sonda de Campeche, y si sus familiares "no se intoxican, ¡quedarán encantados!".

"Y PEMEX sigue su man(r)cha", dañando no sólo la ecología sino también a la sociedad. Para muestra, otro botón. La región de Poza Rica, Veracruz, que fue una de las principales ciudades petroleras, ha quedado devastada a nivel económico, social, ecológico, educativo y hasta de salud al terminar su auge. La mancha chapopotera se extiende también hasta la situación laboral de los trabajadores de PEMEX, el aumento de la deuda externa mexicana, el desempleo, el deterioro del poder adquisitivo del salario y el hambre de muchos niños del país.

Con el fin de reforzar esta idea, a partir de la realidad tal cual, la cámara y el micrófono de Cruz y Mendoza toman la calle para registrar los testimonios del pueblo trabajador. La mayoría de los entrevistados no ha recibido ningún beneficio de la economía del chapopote nacional, pues: se abandona el campo para invertir en la producción de energéticos, "los beneficios son para los que están arriba de nosotros", "el petróleo ha servido para enriquecer a una minoría" y "beneficia al extranjero

o a los ricos". Aquí un sondeo del nivel de conciencia popular.

El mensaje final de la cinta es introducida por un "traga-fuego" que lanza frente de sí una llamarada cargada de chapopote, a fin de ganarse unos pesos en cualquier esquina de la ciudad. La imagen se congela y, con letras de molde se escribe la conclusión: "HOY COMO EN 1938, EL PUEBLO TRABAJADOR TIENE LA PALABRA".

Un collage de imágenes cierra la sesión de Chapopote: marchas, mítines, mantas, pintas y manifestaciones en la vía pública. Se dejan notar en éste, algunos símbolos del PMT como aquel puño cerrado detrás del cual se distinguen un libro abierto, un mazo y un machete entrecruzados (logotipo del Partido); una pancarta que manifiesta "PEMEX SÍ, PEUSA NO" y una pinta de barda en la que se reclama "No al gasoducto de TEXAS".

FIN.

B) Chapopot (1980) y su relación con la línea política del PMT:

Yo tom... tú tomas, él toma... conciencia, es el verbo que les interesa jugar a los realizadores de esta cinta junto con sus perceptores. Pero una buena toma de conciencia que tenga como resultado final la acción, que bien podría ser la política. Aunque a decir verdad, no se plantea explícitamente la afiliación y/o militancia política ni en el Partido Mexicano de los Trabajadores ni en ninguna otra organización.

Algunos elementos vertidos en el contenido o referente de la película los podemos encontrar en los documentos e historia del PMT, por ejemplo:

1.- En la Declaración de Principios del Partido se hace referencia a:

A) "El pueblo mexicano tiene la potestad soberana de impedir que otras naciones más poderosas o desarrolladas exploten a sus trabajadores, aprovechen sus riquezas o intervengan en sus asuntos internos". (1)

B) "Los recursos naturales del país (...). Los energéticos como el petróleo, el gas natural, el carbón y el uranio deben emplearse para el desarrollo industrial de México". (2)

2.- Entre las tareas que el PMT establece dentro de su Pro-

grama de Acción Político en torno al petróleo destacan:

A) "Exigir la salida del país de (...) todos aquellos organismos, que so pretexto de actividades culturales, científicas, religiosas o de otra índole intervienen en asuntos políticos de nuestra patria". (3), como es el caso de George Bush y las compañías SEDCO, EXLONG y FER BANK MORE, que participaban en los trabajos de perforación en Campeche; y GOLDELL LINE RELY y GENERAL MOTORS, que también se señalan en la cinta.

B) "Luchar contra la corrupción que se manifiesta en la administración pública (...) y en las organizaciones obreras...". (4)

C) "Luchar porque las empresas nacionalizadas como (...) Petróleos Mexicanos, sirvan y beneficien al pueblo, su verdadero propietario, y no a compañías transnacionales o supuestamente mexicanas a las cuales han venido subsidiando". (5)

D) "Luchar porque se elabore un Plan Nacional de Energéticos que contemple el uso racional del petróleo, del gas (...), para la industria nacional y evitar que se exporten ilimitadamente...". (6)

E) "Luchar porque no se otorguen más concesiones para la explotación de recursos por parte de extranjeros en las industrias nacionalizadas..." (7), como la del petróleo.

3.- En una publicación titulada Analizar la revolución, en

la que se recaban los Informes a las Asambleas y Plenos Nacionales desde 1977 a 1986, aparecen registradas las siguientes referencias en torno a la problemática del petróleo en México:

A) El anuncio del director de PEMEX, Jorge Díaz Serrano, ante el Congreso de la Unión, acerca de la existencia de las reservas petroleras y el proyecto de construcción del gasoducto. Se menciona que este funcionario descartó la proposición del Partido en el sentido de licuar el gas excedente que salía asociado al petróleo del Golfo de México. La impugnación del organismo político en contra de la construcción del gasoducto de Cactus, Chiapas, a Texas y de la venta irracional de petróleo a Estados Unidos y a otros países; las inconveniencias de vender gas natural a un solo cliente y con una tubería que compromete seriamente la soberanía nacional; la carencia de un Plan Nacional de Energéticos. Nuestro Partido, se afirma en el documento, "deberá alertar además, a la opinión pública del enorme peligro que representa para la seguridad nacional que se construya el gasoducto porque en el caso de que estalle una tercera guerra mundial uno de los primeros objetivos a destruir sería el gasoducto. Quedaremos expuestos, al vender el gas por tubo, a un ataque nuclear. ¡NO AL GASODUCTO!, ¡PEMEX SÍ, PEUSA NO!, deben ser las consignas que se repitan en todo el país". (8)

B) El reconocimiento a los activistas y dirigentes del Par-

tido por haber realizado pintas, volantes, asambleas populares, publicaciones al exterior o al interior del organismo, enfrentamiento a la represión, y por la creación del Frente de Defensa de los Recursos Nacionales (FDRN-1978), para la racionalización y la venta de petróleo. Denuncias por la corrupción de "los dirigentes charros del sindicato en la venta de plazas y en el reparto de los porcentajes por los contratos de construcción de obras que realiza la empresa. Señalamos también el criminal descuido del incendio del Ixtoc en Campeche (...), así como las denuncias que hicimos sobre los contratos con las perforadoras extranjeras prohibidos por la Constitución". (9)

4.- En el libro PMT: la difícil historia, escrito por Javier Santiago, se mencionan algunos momentos de la lucha del Partido en torno a este problema:

A) Entre las resoluciones a las que se llegó en el Primer Pleno Nacional interno del PMT, realizado en febrero de 1978; que daba establecida la necesidad de: intensificar la defensa de los recursos nacionales (10) y la construcción del Frente de Defensa de los Recursos Nacionales (FDRN), del que formaban parte varias organizaciones populares y el mismo PMT, organismo que tenía gran importancia política para este último y, que "desde inicios del sexenio, señaló lo equivocada y peligrosa que era para la soberanía nacional la política petrolera del gobierno de JLP". (11)

B) Las demandas del PMT en torno a: los problemas que salieron a la luz a partir del Ixtoc I, el esclarecimiento de la situación fiscal de Jorge Díaz Serrano y sus relaciones con las empresas PERMARGO, de la cual era accionista, SEDCO y EXLONG. Las audiencias que tuvieron algunos dirigentes del Partido, encabezados por Heberto Castillo, con el Presidente José López Portillo en agosto de 1979, para discutir la problemática petrolera nacional. La demanda del FDRN para que se respetara el Artículo 27 Constitucional y no se les dieran concesiones a las compañías petroleras extranjeras; para que se impidieran los subsidios a los empresarios; se respetara el derecho de los trabajadores petroleros para combatir la corrupción administrativa y sindical, así como el hecho de que la posterior renuncia y encarcelamiento de Serrano, les concedía la razón. (12)

C) Se resaltan además las denuncias en torno al petróleo hechas por Heberto Castillo en el periódico El Universal, en la revista Proceso y en varios libros como: Huele a gas, (1977), de Heberto Castillo y Eduardo del Río "Rius"; y Petróleo y soberanía (1979), los cuales contribuyeron en cierta medida para apoyar el contenido de la película. (13)

5.- En el folleto ¿Por qué nace y lucha el PMT?, editado por el mismo Partido, se destacan desde las intensas jornadas en defensa de los recursos naturales, las denuncias contra el contra-

tismo en PEMEX, la construcción del gasoducto, las turbias relaciones de Díaz Serrano con personajes del imperio estadounidense, las desapariciones misteriosas de petróleo, el endeudamiento y la pérdida de soberanía provocada por la política económica basada en dicho recurso. (14)

6.- De las caricaturas que se presentan en la cinta, algunas aparecen en el Órgano Oficial de Prensa del PMT llamado Insurgencia popular, del que Carlos Mendoza fue director mientras perteneció a la directiva nacional (15) y en el folleto No al pago de la deuda, editado también por esta organización. (16)

C) Chapopote (1980), testimonios biblio-hemerograficos:

1.- "CHAPOPOTE. Sin rollo ladrillesco ni rabia desarticulante, con ironía y pasión dictadas por un nacionalismo defensivo, el primero de los filmes de Mendoza-Cruz es perfectamente coherente con sus planteamientos. Resume en menos de una hora (48 min.) más de cuatro años de periodismo crítico, caricaturas lapidarias y denuncias de partidos de oposición (PMT a la cabeza) contra la política del Estado mexicano (...).

La película-ensayo está hecha para servir. Aunque insiste demasiado (cuánto es demasiado) en el desperdicio y en el crimen contra la ecología marina que significó el derrame del pozo Ixtoc durante meses en la Sonda de Campeche, sirve para concentrar información de virulencia sexenal. Aunque personaliza mucho los ataques a las tácticas de Pemex en la figura del empresario-funcionario Jorge Díaz Serrano (encarcelado por pillo al inicio del siguiente sexenio), sirve para exponer y ridiculizar las falacias de nuestra explotación petrolera, con gran claridad para no especialistas y apabullante contundencia (...). Sirve para fundamentar la urgencia de implementar una política revolucionaria en materia de energéticos (...).

Sirve porque en definitiva, pese a la abundante información

que maneja, no presume de saber más que el hombre de la calle, el destinatario cuya posición se adopta y cuyas inquietudes se dirimen, y a quien incluso se tiene la puntada de interrogar con la mayor mala leche ("¿Le ha tocado algo de nuestra riqueza petroler?") para obtener al azar ocurrentes respuestas ("Uno se queda siempre en las mismas ascuas") (...) Chapopote narra el terrible caso del petróleo que llegó para endeudarse". (17)

Jorge Ayala Blanco.

2.- "¿Qué sentido tiene enumerar la cadena de abusos, torpezas, contradicciones, que caracterizaron al cine mexicano este año (1980), el abatimiento de su calidad, el cierre cada vez mayor de los canales de expresión? Algo debe significar el hecho de que la difusión del cine esté limitada a la inteligencia y refrescante labor de los programadores de la Cineteca, el Instituto Goethe y el IFAL, que las únicas películas importantes del año sean productos marginales (Cualquier cosa de Douglas Sánchez y Chapopote de Mendoza y Cruz)...". (18)

Gustavo García.

3.- "Chapopote (Historia del petróleo, derroche y mugre), realizada por los estudiantes del CUEC Carlos Mendoza y Cruz, quienes valientemente en base a sus investigaciones previas afron

tan y critican la problemática de la industria petrolera en México y la política estatal correspondiente." (19)

Patricia Fernández.

4.- "Este documental esclarece algunos aspectos que durante su momento pasaron desapercibidos, debido al ocultamiento de la información que sistemáticamente practican los medios de comunicación particulares y gubernamentales (...). Todos estos aspectos son abordados desde diferentes perspectivas por los realizadores del CUEC, pero siempre tomando partido y comprometiéndose con su posición progresista; convirtiendo así al documental en un instrumento cultural concientizador e impulsor del cambio (...).

'Chapopote' es una película evidentemente crítica, pero a la vez es muy amena y ágil pues recurre a todos los elementos a su alcance para hacer perfectamente comprensible su mensaje...". (20)

Cine clubistas de la Facultad de Psicología (UNAM).

5.- "La película anticipa los problemas que para la economía nacional acarrea la explotación del petróleo. Hecha en pleno auge de ella, significa un estudio en profundidad de los problemas nacionales que encuentran en Heberto Castillo, dirigente del Partido Mexicano de los Trabajadores, uno de los especialistas más acertados. Sobre estas investigaciones petroleras, la pelícu

la significa (sic, ¿simplifica?) el tema con montajes, dibujos animados y cierta dosis de humor, negro por supuesto, para mostrar que un asunto serio puede ser explicado sin necesidad de solemnes discursos". (21)

Alberto Híjar.

NOTAS

- (1) Partido Mexicano de los Trabajadores. Declaración de Principios: Art. 4, p. 7.
- (2) Ibid., Art. 22 págs. 10 y 11.
- (3) Partido Mexicano de los Trabajadores. Programa de Acción Político: Art. 6, p. 14.
- (4) Ibid., Art. 12, p. 15.
- (5) Ibid., Art. 23, p. 17.
- (6) Ibid., Art. 24, p. 18.
- (7) Ibid., Art. 32, p. 19
- (8) Partido Mexicano de los Trabajadores. Análisis la revolución. PMT. Informes a las Asambleas y Plenos Nacionales. 1986. Primera Asamblea Nacional Ordinaria. Noviembre de 1977. De pp. 9-25. Cita p. 14.
- (9) Ibid., Segunda Asamblea Nacional Ordinaria. Del 5 al 8 de septiembre de 1980. pp. 35-40. Cita p. 47.
- (10) Santiago, Javier. PMT: la difícil historia. p. 119. (esta información no se registra en la publicación Análisis la revolución...).
- (11) Ibid., p. 120.
- (12) Cfr., Ibid., pp. 129-136.
- (13) Cfr., Ibid., págs. 1, 63, 113 y 125.
- (14) Cfr., Partido Mexicano de los Trabajadores. Folleto Por qué nace y lucha el PMT?. págs. 36 y 37.

- (15) Partido Mexicano de los Trabajadores Insurgencia popular. No. 118, Órgano Oficial de Prensa del PMT, p. 23.
- (16) Cfr. Partido Mexicano de los Trabajadores. Folleto No al pago de la deuda externa págs. 16 y 17.
- (17) Ayala Blanco, Jorge. La condición del cine mexicano. pp. 586-588; con base en su propia crítica cinematográfica publicada en el suplemento "La cultura en México" de la revista Siempre, mayo-junio de 1980.
- (18) García, Gustavo. "El cine en México en 1980". Suplemento "Sabado" del periódico Uno más uno, 3 de enero de 1981 (crítica cinematográfica).
- (19) Fernández de Ramírez, Patricia. Periódico El día, 8 de enero de 1981 (nota informativa).
- (20) Folleto impreso por miembros del Cine Club de la Facultad de Psicología de la UNAM . Ciclo "EL DOCUMENTAL MEXICANO DE DENUNCIA, Chapopote", 29 de mayo de 1984.
- (21) Híjar, Alberto. "Imágenes del petróleo". Marzo de 1986 (reseña cinematográfica). Recorte periodístico obtenido del archivo de información de Carlos Mendoza Aupetit.

3.3.2.2 Chahuistle (1981)

A) Lectura fílmica:

Tanto el del petróleo como el del abasto de alimentos, en México, eran los objetivos prioritarios del desarrollo nacional planteados por la administración de José López Portillo.

Muchos aspectos de la política económica petrolera impulsada por este Presidente eran muy cuestionables. El análisis del primero se hizo en Chapopote (1980). De la misma manera en Chahuistle, los realizadores ofrecen su punto de vista acerca del tema de la dependencia alimentaria, con el fin de dejar un documento cinematográfico que le permita al pueblo tomar conciencia de la magnitud de este problema tan importante para los habitantes del país.

La reflexión fílmica arranca cuando Carlos Cruz y Carlos Mendoza presentan al espectador un conjunto de impactantes transparencias. En ellas aparecen niños y mujeres que han sufrido desastrosos males físicos a causa del hambre. Ni una sola palabra se añade a la elocuencia visual de estas primeras imágenes.

"Chahuistle: roya, hongo parásito, enfermedad de varios cereales. En México caerle a uno el chahuistle equivale a sufrir enfermedad y contrariedad". Y ahí está el chahuistle, que le cayó a nuestro país desde hace muchos años: el Hambre.

Pero cómo explicar un problema tan evidente y complejo a la

vez. Los realizadores de la cinta, Cruz y Mendoza, recurren a la magia de la fotografía y del montaje para mostrarnos al general Porfirio Díaz, con el fondo musical de un violín que entona "Viva mi desgracia", sugiriéndonos la evocación de una etapa histórica de nuestra nación en la que el chahuistle estaba presente a flor de piel. De pronto, como si lo hubieran desnudado, sólo vemos la silueta del exdictador mexicano mostrándonos su aparato digestivo, cuyos órganos y funciones son descritos por el locutor, mismo que explica la natural necesidad del ser humano por alimentarse, así como la existencia del fenómeno físico del hambre.

Con un collage de foto-fijas se nos recuerda que, en la época de la Revolución mexicana, los verdaderos revolucionarios y sus caudillos, Emiliano Zapata y Francisco Villa, tuvieron en sus manos el poder político durante muy poco tiempo y al entrar triunfantes a la ciudad, en 1914, comieron en el restaurante "Sanborn's". Lugar en el que los desempleados campesinos del decenio de los ochenta no comen más, y a veces ni comen, por tratarse de un espacio que se encuentra fuera del alcance de los trabajadores del campo mexicano; algunos de los cuales se ven obligados a emigrar a la ciudad buscando empleo, con muy poco éxito.

La cinta denuncia la paradoja de que más de la mitad de la población del país está desnutrida, esencialmente en las zonas que producen nuestra comida, las rurales.

Al tipo de alimentación del pueblo trabajador, corresponde un mayor gasto de energía que la que consume al comer. Por ejemplo, aquellas tortillas, frijol y chiles de unos albañiles que se "alimentan" en la calle no alcanza para cubrir el mínimo indispensable de calorías como para que puedan vivir como un ser humano de condiciones normales; en cambio, los platillos franceses e italianos de los asistentes, entre ellos el famoso líder de opinión Jacobo Zab Ludowsky, y Luis Echeverría, a la boda de uno de los hijos del Presidente Gustavo Díaz Ordaz, arrojan un sobreexcedente de calorías.

Una sencilla secuencia de dibujos animados ilustra la argumentación de que en México, desde 1917, los hambrientos están fuera de la ley, porque en el Artículo 123 de la Constitución se establece que los salarios mínimos deberían ser suficientes para satisfacer las necesidades normales de un jefe de familia en el orden social, cultural y educativo, lo que no ha sucedido durante muchos años en el país.

Pese a que los sueldos de los trabajadores aumentan, cada vez se puede comprar menos con ellos. Desde 1939 a 1980, por ejemplo, el salario ha crecido casi cuarenta veces. Pero con una moneda grandota de a peso, de las del 0720, de 1939 se compraban más kilos de frijol que con una del mismo valor pero del decenio de los ochenta. El salario de 1978 a 1980, también ha aumentado, pe

ro con el de este último año, se puede adquirir una menor cantidad de leche y carne que con el del primero. Ello, debido a que con el paso del tiempo el poder adquisitivo salarial y de nuestro "peso", que ya no pesa tanto, se ha reducido notablemente.

Posteriormente se hace una parodia de uno de los "spots" publicitarios del Congreso del Trabajo. Vemos a un hombre barbudo con un casco en la cabeza y una llave "steelson" en su mano; los planos cerrados nos provocan la impresión de que éste va corriendo velozmente. Mientras, el locutor de la "Confederación Revolucionaria Institucional" recomienda al compañero trabajador no comprar artículos de lujo como huevo, leche o carne y le recuerda además que "ahí la llevas". Se abre entonces el plano para que podamos darnos cuenta que el hombre hace como que corre pero en realidad no avanza.

Si la Constitución mexicana establece que debe haber una Comisión Nacional en la que participen los trabajadores para determinar el salario mínimo, ¿por qué son éstos tan bajos y se salen de los lineamientos de nuestra Carta Magna? Pues sucede que no son precisamente los asalariados quienes lo deciden, sino personas como el responsable de la Comisión Nacional de Salarios Mínimos (CNSM), quien tiene una casota que no podría comprar con el sueldo negociado por él mismo; también el máximo líder charro de los obreros, Fidel Velázquez, que aprobó el salario mínimo de

163 pesos en 1980, al que nadie conoce en una colonia popular, por lo que se supone, ha de vivir en una zona residencial.

Nuevamente la cámara y el micrófono de Cruz y Mendoza toman la calle para asaltar al pueblo trabajador y dispararle, con sencillez, preguntas como: "¿le alcanza el salario mínimo para subsistir?". Las espontáneas y negativas respuestas no se hacen esperar. Predominan comentarios en torno a: la inflación; lo caro de la vida al punto de que "tenemos que poner a la mujer a que nos ayude"; que el jitomate está carísimo; que hay que dejar de comprar unas cosas para adquirir otras; que "mejor deberían de dejar las cosas así como están y no subir el sueldo porque si sube el sueldo es lo mismo que suben todo lo de la comida"; que antes de subir el salario ya subieron el precio de los alimentos al doble; y que el responsable es el gobierno por su mala administración.

Como si con el pagaré se pudiera lograr, escuchamos en la voz de Jorge Negrete "cuando cobre el pagaré (...), mujer (...) te compraré un automóvil y un aeroplano te voy a comprar", tan fácil como eso. Ilusiones de la canción popular acompañadas con tomas de gente de diferentes clases sociales que están comiendo según sus posibilidades.

Pero no se puede decir que ante el problema, el gobierno se haya quedado con los brazos cruzados, no que va. La solución to-

ro con el de este último año, se puede adquirir una menor cantidad de leche y carne que con el del primero. Ello, debido a que con el paso del tiempo el poder adquisitivo salarial y de nuestro "peso", que ya no pesa tanto, se ha reducido notablemente.

Posteriormente se hace una parodia de uno de los "spots" publicitarios del Congreso del Trabajo. Vemos a un hombre barbudo con un casco en la cabeza y una llave "steelson" en su mano; los planos cerrados nos provocan la impresión de que éste va corriendo velozmente. Mientras, el locutor de la "Confederación Revolucionaria Institucional" recomienda al compañero trabajador no comprar artículos de lujo como huevo, leche o carne y le recuerda además que "ahí la llevas". Se abre entonces el plano para que podamos darnos cuenta que el hombre hace como que corre pero en realidad no avanza.

Si la Constitución mexicana establece que debe haber una Comisión Nacional en la que participen los trabajadores para determinar el salario mínimo, ¿por qué son éstos tan bajos y se salen de los lineamientos de nuestra Carta Magna? Pues sucede que no son precisamente los asalariados quienes lo deciden, sino personas como el responsable de la Comisión Nacional de Salarios Mínimos (CNSM), quien tiene una casota que no podría comprar con el sueldo negociado por él mismo; también el máximo líder charro de los obreros, Fidel Velázquez, que aprobó el salario mínimo de

dopoderosa debía llegar al ritmo del Sistema Alimentario Mexicano (SAM), el que ninguna de las personas entrevistadas conoce, una de las cuales llega a confundirlo con el "Tío Sam (...) el de los Estados Unidos ¿no?". Una parte de dicho plan, ideado por José López Portillo, propone crear la canasta básica recomendable para más de 19 millones de mexicanos mal alimentados. Contraria a esta posición, que aborda la problemática sólo de manera superficial, los campesinos preferirían medidas más amplias como: las que agilizaran las resoluciones presidenciales para entregarles la tierra; que les reconozcan legalmente la posesión de sus ejidos y tierras comunales; que ya no los "fregaran" los intermediarios en la comercialización; que les dieran créditos oportunos y que no fueran reprimidos al exigir sus derechos. Pero bueno, eso está difícil, con más de cincuenta años de surgida la "Revolución", por lo general, no ha sucedido.

Un conjunto de dibujos animados amenizan la explicación anterior y rematan con un campesinito que finalmente queda esqueletizado en un campo desierto, pues la despreocupación del gobierno por los sectores rurales los tiene, literalmente, muriéndose de hambre.

Un pequeño trozo de tierra, dibujado y dividido en diferentes secciones, ayuda a entender por qué sus creadores hablan del SAM como un Sistema que propone lograr la autosuficiencia alimentaria

del país, pero; y que quede bien claro; sin alterar la estructura de la tenencia de la tierra. Se van añadiendo otros elementos visuales como gotitas de agua, nubecitas, banderitas de Estados Unidos, dibujos de banqueros y foto-fijas para que podamos conocer los diferentes tipos de tierra del campo mexicano y hacia dónde se dirige su producción.

Por un lado, los distritos de riego que tienen agua todo el año y son controlados por las compañías transnacionales, los banqueros y algunas instituciones oficiales; la mayor parte de cuyos productos se exportan al extranjero después de industrializarse, esencialmente al vecino país del norte. Otro tipo de distrito de riego se encuentra en manos de pequeños propietarios y que también venden a otros países sus cosechas. Las tierras de temporal, que tienen agua sólo cuando llueve, dedicadas al cultivo de cualquier producto menos maíz ni frijol, puesto que los precios de garantía que por ellos se ofrecen son muy bajos; sólo algunas tierras de temporal son las que se dedican al cultivo del maíz, frijol o trigo. La cinta presenta en un letrero la siguiente deducción: "producimos para exportar, no para comer" y para colmo, al pueblo nada la toca de las ganancias de estas ventas.

Otro tipo de tierras que "olvidábamos", son las dedicadas a la alimentación del ganado, cuya posesión está a la disposición de pequeños propietarios integrantes de una sola familia que, al

repartirse los títulos de propiedad disimulan un gran latifundio. A estas selectas personas no se le puede afectar debido a que su ángel guardian, Miguel Alemán, los dejó protegidos desde el tiempo de su divinidad presidencial al crear, en 1946, el Amparo Agrario.

En un fondo de música sacra, la imagen de "La última cena" de Jesucristo se transforma a negativo mientras el locutor nos comenta que en México, "el milagro bíblico de la multiplicación de los panes y los peces se invierte" puesto que la enfermedad del chahuistle ocasiona que "los alimentos como el ganado consuman mucho más alimento que las personas".

Una vaquita que de un solo bocado se traga varios costales de cereal, ofrece una explicación ilustrada del punto mencionado. Lo que nos lleva al razonamiento de que una hectárea cultivada para el consumo del ganado produce menos alimento que una hectárea de maíz. Por lo que el ganado es esencialmente un producto de exportación.

De lo alto de la pantalla cae un billete de mil pesos del que surge un voluminoso ejemplar ganadero y una carta con un sello que alude a este producto. Después, estos objetos son jalados por un trenecito que se los lleva. Secuencia que nos recuerda los dolarotes que se lleva un barco a Estados Unidos como ganancias de la extracción y exportación petrolera mexicana en Cha-

popote (1980).

Una gran parte de la tierra que se dedica a la ganadería en nuestro país, más de 20 millones de hectáreas, son cultivables y no se reparten a los campesinos. Los gobernadores de los diferentes estados de la República niegan la existencia de tierras que se puedan repartir en sus entidades. Ocultando, a su vez, latifundios como los de las familias: Orrantía, Cluthier y Ramos, en Sinaloa; del astronauta estadounidense Neil Amstrong, en Durango; de Rafael Hernández Ochoa, exgobernador de Veracruz y del mismo Agustín Lagunes, en aquél entonces gobernador de este último estado. Los nombres de los culpables se señalan sin ningún temor.

Mientras tanto, los campesinos se ven en la necesidad de emigrar, para emplearse como mano de obra barata, ya sea en los Estados Unidos, la Ciudad de México o en sus propias regiones, donde se alquilan como jornaleros. Pero ante ello, el gobierno también toma medidas para resolver el problema; por lo pronto, construyendo muchos monumentos a Emiliano Zapata. Collage de imágenes que finaliza con una estatua ecuestre del héroe revolucionario junto a un anuncio de la "alimenticia" bebida refrescante, "Coca cola".

Los transeúntes de la ciudad ofrecen diferentes opiniones sobre la dependencia alimentaria de nuestro país: se expone lo ilógico que tiene el hecho de que México exporte los productos ali-

menticios que aquí se necesitan y todavía nos vemos en la necesidad de importar otros, de Estados Unidos; se denuncia la existencia de los latifundios; y una persona más opina que no cree que el SAM resuelva el problema.

Sin dar la cara a la cámara, probablemente para prevenir posteriores represalias, en una grabadora de cinta magnética vemos cómo se registran los testimonios de los trabajadores de la industria "alimentaria" Marinela. Éstos denuncian desde el descubrimiento de gusanos en las máquinas de fabricación, excremento de rata en las nueces para los pastelitos, el uso de mucho yeso por otras pocas que van de harina, hasta sus conflictos laborales con la transnacional, en lo que se refiere a: reparto de utilidades, la presencia de líderes charros, despidos injustificados y su organización anticharra. Aunque este último punto obrero se sale un poco de la película, parecía difícil para los cineastas no mencionarlo cuando, quienes les proporcionaron la información estaban en problemas y necesitaban difundir su lucha.

Posterior a ello, en una televisión observamos varios "alimentos chatarra", de los elaborados por compañías transnacionales. Se hace una crítica de la influencia de los medios de información masiva para fomentar su consumo en México, se señalan algunos datos acerca de su inmensa producción, el excesivo costo de éstos en comparación con los verdaderos alimentos de primera necesidad

popular, las enfermedades que potencialmente pueden adquirir sus pequeños e inconscientes consumidores. Para rematar, se presentan intermitentemente un sinnúmero de las mercancías elaboradas por dichas empresas, principalmente las estadounidenses, a las que se añadieron ingeniosamente desde fotografías de un soldado o de algunos políticos estadounidenses como Ronald Reagan, hasta la combinación de un elemento natural como una mazorca en la que al quitársele algunas de las ramas que la envuelven, descubrimos el nombre de "Corn Flakes de Kellog's".

Volviendo al dibujo del trozo de tierra y a las críticas contra el SAM, se propone una serie de profundas medidas tendientes a solucionar el problema de la alimentación mexicana basadas en el artículo 27 de la Constitución:

a) Nacionalizar la banca para que los créditos al campo ya no sean un negocio.

b) Nacionalizar los distritos de riego para que pasen a manos de los auténticos campesinos.

c) Nacionalizar la industria alimentaria para que dejemos de producir lo que necesitan otros y los productos sean nuestros.

d) Derogar el Amparo Agrario para que puedan ser repartidos los latifundios entre los campesinos que están sin tierra. "Así, nuestros campos se utilizarían para producir alimentos abundan-

tes y baratos para el pueblo, y no tendríamos que importar millones de toneladas de alimentos al año. Total 'la tierra es de quien la trabaja' o ¿no?". Corte directo a las manos de un campesino y un plano abierto en el que vemos a varios hombres sembrando plantitas en camellones de la vía pública del Distrito Federal, lo que niega rotundamente la célebre frase.

Se alude entonces al creciente desempleo de los trabajadores rurales, a costa de los beneficios para las transnacionales y los latifundios.

La voz y pronunciación estadounidense del cantante Nat King Cole con su "acercate más y más", acompasa el montaje de un conjunto de foto-fijas de diferentes Presidentes mexicanos que se van acercando más y más y más, a los Estados Unidos; ¿podría ser acaso ésta la causa principal del chahuistle que genera la dependencia alimentaria de nuestra nación?

Con planos de detalle de una tortillería, se hace referencia a la excesiva monoinversión petrolera del país que provoca, entre otras cosas, el descuido de la producción alimentaria. Tema superficialmente tocado en Chapopote. Así que, para hacer las tortillas que alimentan a los mexicanos que tanta tierra cultivable tienen, es necesario importar el maíz para hacerlas. Aquí la evidencia de la más "grave e injustificada dependencia de México, la del estómago".

Pese a que esta película es a colores, en blanco y negro vemos las manifestaciones públicas de los obreros que sufren las consecuencias de la dependencia económica del país. Ante el descontento y las protestas frente a Palacio Nacional, JLP y su séquito exteriorizan su insultante alegría. El motivo de su felicidad es descubierto en la ventana pública "Town & Country", revista que muestra la opulencia material de los grandes políticos-empresarios para los que el chahuistle no existe; tales son los casos de Manuel Espinosa Iglesias y Jorge Díaz Serrano, entre otros.

En contraposición con ello, las cifras oficiales indican que cada niño del pueblo mexicano, sin saberlo, debía en aquél entonces diez mil pesos al Banco Mundial, por concepto de la deuda externa nacional. Pero se trata de niños con "suerte" porque uno de cada tres muere a causa de la desnutrición antes de cumplir seis años; la mitad de ellos es incapaz de aprovechar la enseñanza escolar por su falta de alimentación y uno de cada cuatro días de su vida están enfermos. Además, según los médicos, un niño desnutrido tiene el cerebro más pequeño que el de los infantes sanos, por lo que el chahuistle ha ido generando en su extendido paso, dos tipos de mexicanos: unos para dominar y otros para ser explotados.

Niños trabajando en actividades campesinas, vendiendo chicles y pidiendo limosna en las contaminadas calles, dan pie a las

imágenes que en cámara lenta muestran varias marchas, en algunas de cuyas mantas se alcanzan a distinguir el logotipo y las siglas del PMT.

Encima de ellas se sobrepone un letrero: "DE NOSOTROS DEPEN-
DE QUE CAMBIE MEXICO, NO DEL GOBIERNO", nuevamente la música de
"Viva mi desgracia" y otro letrero: FIN.

B) Chahuistle (1981) y su relación con la línea política del PMT:

De que a México le cayó el chahuistle, no cabe duda. De que ha seguido la ruta y los caminos de la corrupción, la negligencia y el desinterés simulado del Estado, tampoco. De que detrás de él se alojan las relaciones de dependencia económica y política del país con respecto a Estados Unidos, mucho menos, y de que "DE NOSOTROS DEPENDE" el cambio, tampoco cabe duda. Pero para poder entenderlo, aunque no de una manera profunda y/o exhaustiva, fue necesario que dos cirujanos cinematográficos de la sociedad, hicieran una serie de ingeniosos, humorísticos, sintéticos y críticos cortes transversales de los órganos y tejidos del Chahuistle, para mostrarnos su anatomía, que a pesar de padecerlo a muchos les cuesta tanto trabajo entender y ni siquiera piensan en el camino para acabar con él.

Las opiniones que se vierten en esta película, son producto tanto de los puntos de vista personales de sus realizadores, como de su experiencia militante y los principios aprendidos en el Partido. Ello lo podemos constatar en las siguientes referencias:

1.- En la Declaración de Principios del PMT que establece:

A) "Sólo la alianza de los obreros, campesinos sin tierra, jornaleros agrícolas, minifundistas y ejidatarios podrá realizar la revolución agraria que aproveche la tecnología misma, trabaje la tierra colectivamente y evite de esta manera la exportación capitalista de ella, pero respetando los derechos de aquellos que

quieran hacerlo en forma individual. El sistema ejidal debe conservarse y ampliarse como propiedad colectiva de la tierra". (1)

B) "Nadie tiene derecho a poseer una extensión de tierra que exceda de aquella que pueda trabajar una familia, la cual debe constituir la auténtica propiedad y la unidad de dotación ejidal". (2)

C) "El Estado tiene la obligación de garantizar la salud, la alimentación, la vivienda, la educación, el deporte y la recreación del pueblo". (3)

2.- En su Programa de Acción Político el PMT propone:

A) "Luchar porque se nacionalice la industria alimentaria y el comercio de alimentos, para controlar y reducir los precios a fin de que los productos alimenticios lleguen en forma sana, abundante y barata a las masas populares". (4)

B) "Luchar porque se cumpla la Constitución en lo referente al salario mínimo, que debe ser suficiente para satisfacer las necesidades de un jefe de familia y porque se establezca un salario mínimo general para toda la República". (5)

C) "Luchar por terminar con todos los latifundios abiertos o disimulados". (6)

D) "Luchar porque se derogue el juicio de amparo en favor de los latifundistas, agrícolas y ganaderos, y se cancelen los certificados de inafectabilidad". (7)

E) "Luchar porque nadie tenga más de una pequeña propiedad agrícola o ganadera y porque se reduzca su límite de acuerdo con las condiciones geográficas y específicas de las zonas que se traten de manera que su extensión no exceda de la necesaria para que una familia resuelva cómodamente sus necesidades vitales".

(8)

F) "Luchar porque se derogue la Ley de Fomento Agropecuario que permite la explotación de los ejidatarios y comuneros poniendo en peligro sus tierras al estar al servicio del capital...".

(9)

G) "Luchar porque se ponga en manos de los trabajadores del campo, el agua, el crédito, los aperos de la labranza y todos los recursos necesarios para la explotación de la tierra". (10)

H) "Luchar contra la explotación ejercida por los intermediarios de los grandes consorcios transnacionales en el comercio de productos como algodón, café, tabaco y otros y porque los ejidatarios y pequeños propietarios se organicen para concertar operaciones de intercambio con los países que más convengan a sus intereses, para la adquisición de maquinaria, implementos e insumos agrícolas como fertilizantes e insecticidas". (11)

I) "Luchar por lograr que la restitución, ampliación y dotación de tierras y aguas a los pueblos se haga de oficio por el gobierno federal suprimiendo la primera instancia a cargo de los

gobiernos de los estados". (12)

3.- En la publicación titulada Analizar la revolución, aparecen las siguientes referencias:

A) Se denunciaba que "a los campesinos se les hace a un lado en la dotación de tierras, no se les tramitan sus asuntos en la Secretaría de la Reforma Agraria, no se les conceden créditos y hasta se les encarcela y mata cuando se empeñan en luchar por la tierra desde los partidos u organizaciones de oposición..."

(13). Se hablaba de la constante baja de producción agrícola en México; de que "nos estamos convirtiendo en un país importador de alimentos" (14); de la gran cantidad de campesinos sin empleo y sin tierra, lo que los obliga a emigrar a las ciudades para formar cinturones de miseria; de la necesidad de luchar contra los latifundistas y el Amparo Agrario; de la necesidad de créditos, agua y asesoría técnica para los ejidatarios; de que "las tierras de riego deben nacionalizarse y definirse con precisión al pequeño propietario para acabar con los latifundistas que, ahora, son 'pequeños propietarios' porque tienen pequeñas propiedades diseminadas en la República" (15); de que "el campo debe producir, además de alimentos, ocupación remunerada" (16); y de que, se proseguiría con la batalla "por la nacionalización de la industria alimentaria". (17)

B) Se declaraba que "el gobierno, en su afán por obtener

divisas petroleras, descuidaba criminalmente la producción agraria y se dedicaba a importar alimentos. Inventaba, para cubrir las apariencias, programas como el Sistema Alimentario Mexicano (SAM) que al final de cuentas no resolvía nada y sí dejaba en manos de las transnacionales la producción de frutas, legumbres y hortalizas a la vez que también ponía en sus manos los sistemas de riego. Los jornaleros sin tierra ni trabajo superaban la cifra de los tres millones". (19)

Que, "por fincar el Gobierno la solución de los grandes problemas del país en el petróleo, descuidó la producción agraria, provocando una grave escasez de artículos alimentarios al extremo" (19) de importar millones de toneladas especialmente de maíz, frijol, trigo, sorgo y azúcar. Que "ahora, para resolver este grave problema el Gobierno ha ideado el 'Sistema Alimentario Mexicano', importando tractores para roturar y cultivar las tierras de temporal sujetas a los fenómenos metereológicos y seguir dejando en manos de las empresas transnacionales, los sistemas de riego para que continúen produciendo frutas, legumbres y verduras para la exportación y como materia prima para las fábricas de conservas controladas por las mismas empresas extranjeras (Campbell's de México, S.A. de C.V., Productos del Monte, S.A. de C.V., Carnation de México, S.A. de C.V., Kraft Foods de México, S.A., Productos de Maíz, S.A., Anderson Clayton and CO., S.A.,

Gerber Productos, S.A. de C.V., Kellogg's de México, S.A. de C.V. y General Foods de México, S.A.)" (20), la mayoría de las cuales se enumeran en Chahuistle.

Se decía además que, el problema de la alimentación sería resuelto no por el SAM, sino por los campesinos. Y que "para terminar con el estado represivo que prevalece en el campo y para aumentar la producción, nuestro partido debe exigir al gobierno que proporcione plenas garantías y créditos a los ejidatarios que están haciendo producir la tierra (...); que nacionalice los sistemas de riego, reduzca la pequeña propiedad y obligue a que parte del déficit alimentario, se produzca en esas zonas; que lleve a sus últimas consecuencias el reparto de tierras, hasta acabar con los latifundios abiertos o disimulados; que derogue el amparo agrario y que nacionalice la banca para que el ahorro popular se encauce al desarrollo de la agricultura y la ganadería ejidales para resolver el problema alimentario del país y evitar la emigración de los campesinos a los Estados Unidos". (21)

También "a la par de esta lucha, el Partido debe planear una campaña nacional por las siguientes demandas concretas:

- Por un aumento general de salarios.
- Porque se establezca un salario mínimo y suficiente.
- Porque se instaure la escala móvil de salarios y un control absoluto de precios (...).

- Porque se nacionalicen las industrias alimentarias y químico-farmacéuticas.
- Porque se nacionalice la banca.
- Porque se nacionalicen los sistemas de riego y se reduzca la pequeña propiedad.
- Porque se repartan todos los latifundios abiertos o disimulados (...).
- Porque se derogue el amparo agrario en favor de los latifundistas agrícolas y ganaderos". (22)

Es conveniente señalar que un año antes de la producción de Chahuistle (1981), las líneas y acciones políticas del PMT se recargaban de manera bastante notable en el problema de la alimentación, lo cual pudo haber influido en la decisión de sus realizadores para abordar el tema.

C) Para la celebración del Cuarto Pleno Nacional, en marzo de 1982, se exponía y criticaba el fracaso del SAM. (23)

D) En la Tercera Asamblea Nacional Ordinaria, de septiembre de 1983, además del fracaso del SAM, se hizo referencia a sus negativas consecuencias. Y se establecían nuevas estrategias de lucha en torno al problema. (24)

4.- En el libro PMT: la difícil historia, de Javier Santiago se señala:

A) La opinión del PMT con respecto al derecho de Amparo

Agrario como "un instrumento legal para detener la entrega de tierras a los campesinos y (para) proteger a los latifundios". (25)

B) Que para lograr su organización y consolidación el recién creado, en 1974, PMT se proponía recoger los planteamientos de Francisco Villa y Emiliano Zapata, entre otros (26). Además de que entre sus demandas a corto plazo se proponía luchar por una escala móvil de salarios; la derogación de Amparo Agrario; y el otorgamiento de créditos oportunos para los campesinos. (27)

5.- En el folleto ¿Por qué nace y lucha el PMT?, se declara que "la lucha en el campo, difícil de suyo, ha sido objetivo primordial del partido. La supresión del amparo agrario no ha dejado de estar presente en las demandas de los campesinos pemetistas quienes en Hidalgo, Chiapas, Oaxaca, Sinaloa, Puebla y Veracruz han librado constantes combates contra los caciques, terratenientes y autoridades...". (28)

C) Chahuistle (1981), testimonios bibliohemerográficos:

"CHAHUISTLE. Con inmejorable ferocidad y humor corrosivo que llevan a su punto más alto las estrategias del cine militante lúdico de Mendoza-Cruz. El chahuistle (1981) es un ejercicio de demolición (en 47 min., color) contra el Sistema Alimentario Mexicano (SAM), un proyecto de autosuficiencia en materia de producción agrícola e industrialización de alimentos que tan oneroso como abocado al fracaso, trató de implementar la pomposidad lópezportillista (...).

El cine-ensayo chispeante lanza su denuncia contra la 'dependencia del estómago' y, ya sabemos que para Cruz y Mendoza, la eficacia de la denuncia reside en 'la alegría del lenguaje' (W. Stevens). Una alegría siempre dispuesta a presentar la imagen realista como una corrupción de la realidad (...). La sorpresa imaginativa nos habitúa al dato sarcásticamente comentado como forma de la crueldad establecida (...).

Los recursos multimedia del cine (dibujos animados, imágenes deshechas, tomas documentales, testimonios en cine directo, pequeñas dramatizaciones, escenas de archivo, grabaciones audiovisuales) se diversifican como si brotaran de la caja de Pandora llena de golosinas maléficas. Es que a la política y a la basura florida de la demagogia priísta sólo puede oponérsele con la más espontánea 'sabiduría popular' que exhibe el engaño". (29)

Jorge Ayala Blanco.

"Chapopote y Chahuistle. Intentos bastante meritorios por abrir las posibilidades de un nuevo tipo de cine contrainformativo, crítico, político y militante (...). Las dos películas se ofrecen como un producto de una larga dedicación al trabajo por un lado, y a la militancia política por el otro. Esclarecer, dar opciones políticas, poner en tela de juicio los problemas del México actual". (30)

"Enmarcado en el ámbito documental, El chahuistle es, sin embargo, una gran puesta en escena. El género se multiplica y asume facetas creativas, didácticas, analíticas, propositivas y humorísticas. La película es un 'continuum' (...). El chahuistle es sin duda información en el sentido más elaborado del término (...). El chahuistle o el cine como un trasmisor ideal de la verdad (...).

Al igual que Chapopote (primera película de Cruz y Mendoza) esta cinta despliega todo un itinerario conceptual e ideológico, presenta claramente los intereses que defiende (...).

El chahuistle es una película verdadera más que genial, aboga más por la honestidad que por el esteticismo". (31)

Víctor M. Navarro.

"Chahuistle impone las reglas de la respuesta y el dato como argumentos, rechazando el cine directo gratuito o la denuncia desde el cubículo universitario (a lo Etnocidio de Leduc); a una

realidad, una puesta en escena múltiple, a la insolencia del discurso dominante, la ironía del conoconimeto, a la desinformación política intencional. el desenmascaramiento. Con mínimos recursos financieros y una actitud política reforzada por la reflexión, Cruz y Mendoza han logrado uno de los documentales más vivos de la historia local, inasimilable por el sistema, un ejercicio contraideológico tan inmediato y amplio como las maniobras del Estado con los alimentos. Un cine que exige su necesaria y pronta difusión más allá del claustro del cine club donde reposa su ira. (32)

"Los cineastas educados en la escuela de cine de la industria demuestran ser excelentes iluminadores y el cine de ideas se refugia en pequeñas obras de gran dignidad, con un lenguaje novedoso en México aunque sean trabajos escolares (Cualquier cosa, Historias de vida, Chapopote, Chahuistle) que anuncian el necesario cambio de cuadros en el cine mexicano...". (33)

Gustavo García.

"El chahuistle como el segundo documental estrictamente con-
trainformativo de los jóvenes alumnos del CUEC Carlos Cruz y Car-
los Mendoza. En efecto, se trata de una prolongación en la línea
que, de hecho, inaugura Chapopote, sobre toda la serie de aspec-
tos que esconde la política petrolera en el país. El cine con-
trainformativo mexicano, como cualquier otra forma de cine alter

nativo, tiene que partir teniendo en cuenta las condiciones concretas. Por ello, tanto Chapopote como El chahuístele son ante todo, obras didácticas en el más puro sentido del término". (34)

Eduardo de la Vega Alfaro.

"Este documental es sin duda una de las mejores películas de denuncia que se han realizado en México. La claridad y profundidad de su análisis lo hacen un filme indispensable para todos los habitantes de este país. Los cineastas Cruz y Mendoza realizan así su mejor obra dentro de la 'trilogía CH' (...).

Esta película nos pone al descubierto la realidad del campo mexicano y su relación con la producción de alimentos. La cinta va más allá de la información suministrada a través de la prensa (filmada, televisiva, escrita u oral) y nos esclarece la situación. De esta manera nos ofrece 'contrainformación' que no es posible encontrar en los medios de comunicación oficiales y privados. Así, el público se halla en una mejor posición para formar su opinión". (35)

Cine clubistas de la Facultad de Psicología (UNAM).

"Si en Chapopote presentaron el problema del petróleo, cumpliendo con aquello que 'el pez por la boca muere', mofándose de las declaraciones de altos funcionarios en torno a este problema, en Chahuístele siguen con esa misma línea y tratan de aclarar los sucesos referentes al problema alimentario mexicano, tratanto, de

paso, el salarial, que está muy relacionado con el agrario". (36)

Suplemento cultural UNIVERSITARIOS (UNAM).

NOTAS

- (1) Partido Mexicano de los Trabajadores. Declaración de Principios: Art., 20, p. 10.
- (2) Ibid., Art. 21, p. 10.
- (3) Ibid., Art. 25, p. 11.
- (4) Partido Mexicano de los Trabajadores. Programa de Acción Político. Art. 25, p. 18.
- (5) Ibid., Art. 48, p. 21.
- (6) Ibid., Art. 71, p. 25.
- (7) Ibid., Art. 72, p. 25.
- (8) Ibid., Art. 73, p. 25.
- (9) Ibid., Art. 74, p. 25.
- (10) Ibid., Art. 75, p. 25.
- (11) Ibid., Art. 81, p. 26.
- (12) Ibid., Art. 84, p. 27.
- (13) Partido Mexicano de los Trabajadores. Analizar la revolución. Informes a las Asambleas y Plenos Nacionales. 1986. págs. 15 y 17.
- (14) Ibid., p. 21.
- (15) Ibid., p. 22.
- (16) Ídem.
- (17) Ibid., p. 24. Además, para todo el inciso, Cfr., Ibid. Primera Asamblea Nacional Ordinaria. Noviembre de 1977. pp.9-25.

- (18) Ibid., p. 35
- (19) Ibid., p. 37
- (20) Idem.
- (21) Ibid., p. 38
- (22) Ibid., págs. 47 y 48. Además, para todo el inciso, Cfr., Ibid. Segunda Asamblea Nacional Ordinaria. Del 5 al 8 de septiembre de 1980. pp. 35-48.
- (23) Cfr., Ibid. Cuarto Pleno Nacional. 27 y 28 de marzo de 1982. págs. 51 y 56.
- (24) Cfr., Ibid. Tercera Asamblea Nacional Ordinaria. Septiembre de 1983. pp. 67-87.
- (25) Santiago, Javier. PMT: la difícil historia. p. 26.
- (26) Cfr., Ibid., p. 73.
- (27) Cfr., Ibid., p. 74.
- (28) Partido Mexicano de los Trabajadores. Folleto ¿Por qué nace y lucha el PMT? p. 39.
- (29) Ayala Blanco, Jorge. La condición del cine mexicano. págs. 589 y 590. Basado en su propia crítica cinematográfica publicada en el suplemento "La cultura en México" de la revista Siempre. 4 de noviembre de 1981.
- (30) Navarro, Víctor M. Periódico Novedades, sección "La guía, espectáculos, diversiones, libros, arte", 3 de enero de 1981.
- (31) Ibid., 25 de octubre de 1981.

- (32) García, Gustavo. Suplemento "Sábado" del periódico Uno más uno, 31 de octubre de 1981.
- (33) Ibid., 25 de julio de 1981.
- (34) De la Vega Alfaro, Eduardo. "Un cine contrainformativo". Columna cinematográfica "Butaca" del periódico Uno más uno, 23 de octubre de 1981.
- (35) Folleto impreso por miembros del Cine Club de la Facultad de Psicología de la UNAM (en colaboración con el CUEC y la UNAM). Ciclo "EL DOCUMENTAL MEXICANO DE DENUNCIA, El chahuistle", 12 de junio de 1984.
- (36) Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM. "CINE. CÓMO CAERÁ EL CHAHUISTLE" Suplemento cultural Universitarios No. 191, noviembre de 1981.

3.3.2.3 Charrotitlán (1982).

A) Lectura fílmica:

Aunque en algunos documentos como el Catálogo de ejercicios fílmicos del CUEC se consideran como realizadores a Carlos Mendoza y Carlos Cruz, en los créditos finales de Charrotitlán sólo se le da el crédito al primero; puesto que, pese a haber continuado con cierto apoyo de Cruz, fue Mendoza quien se encargó casi totalmente de la planeación, conceptualización, manufactura y dirección de la película.

Desde varios años atrás, Mendoza se había interesado de sobremedida por los movimientos sindicales. Alrededor de 1976 fue simpatizante de la Tendencia Democrática de los Trabajadores electricistas, con quienes participó para la producción de un pequeño filme que nunca se concluyó.

Sin duda, esa inquietud por las luchas de los trabajadores, fue un elemento importante que motivó a Carlos Mendoza a ingresar al PMT. Ello lo condujo a participar en un conjunto de actividades vinculadas directamente a la organización obrera que promovía el Partido; militancia que contribuyó a que los conceptos que este realizador vertiera en la cinta tuvieran una mayor claridad y profundidad.

Como alumno del CUEC, el primer ejercicio fílmico que hizo fue una animación que gira en torno al charrismo y que toma la fi

gura del Charro mayor de este país, Fidel Velázquez. En este cineminuto, tanto la elección del tema como la forma de tratarlo, ya anunciaban la gestación de un humorismo fílmico que en aquel entonces era muy incipiente, pero que en Charrotitlán habría de manifestar un importante ascenso. En su siguiente cortometraje documental que hace en esa escuela, llamado La barca (1977), Mendoza toma el discurso de uno de los informes de gobierno del Presidente José López Portillo para contraponer sus palabras con la "muy otra", realidad social. Idea que también utiliza en Charrotitlán, de una manera más acertada y añadiendo otros recursos.

También, en su filme anterior, Chahuistle (1981), parecía presagiarse el tema del charrismo, dado que en ésta se tratan superficialmente algunos problemas laborales de los trabajadores de la compañía transnacional "Marinela".

Según Jorge Ayala Blanco, el origen del apelativo charrismo proviene de un líder ferrocarrilero, Jesús Díaz de León, apodado el "Charro", quien en 1948, inició una abierta etapa de "sometimiento de los sindicatos mexicanos al Estado, a cambio de jugosas canongías individuales". (1)

Desde sus primeros segundos de proyección Charrotitlán se presenta como un documental fuera de lo común. El género al que este filme pertenece lo podríamos denominar documental-ficción, al igual que el de las otras dos películas del Cha-cha-chá (Cha-

popote-1980 y Chahuistle-1981); pues en ellas se utilizan no sólo recursos del cine directo, sino también se les añaden otros del cine de argumento o de ficción, que se mezclan con los testimonios y que se refieren a aspectos de la realidad social tratada en las cintas. Imágenes testimoniales, entrevistas y explicaciones del locutor se combinan con relatos, "gags" o chistes fílmicos, anuncios publicitarios parodiados y dibujos de animación humorísticos y sarcásticos. Como ejemplo de esto se pueden enumerar: la locución desformalizada, el fotomontaje, el uso de video, caricaturas, canciones que aluden y se contraponen algunos puntos del tema, dibujos animados o como el caso de esta película, muñecos de plastilina en animación. Con base en ello, el ingenio del realizador se da el lujo de engañar al espectador acostumbrado a la formalidad común de los documentales, para que de un momento a otro éste último se vea sorprendido por un chiste, una imagen o una animación que le provoque la risa.

La cortina de la pantalla se abre para disparar las primeras imágenes de Charrotitlán: los volcanes Iztaccihuatl y Popocatepetl; la estatua del Zócalo ciudadano en la que se alude al momento histórico cuando los mexicas descubren la presagiada águila postrada en un nopal devorando a una serpiente. Ésto aparenta la presentación de un denso documental de las ciencias sociales que parece remontarnos en los inicios del imperio azteca. Sin embar-

go, la voz de la locutora rompe el serio esquema y atrapa nuestra atención con un relato que nos sugiere la evocación de aquellos cuentos de adas, caballeros y dragones, para introducirnos lentamente en un cuento-chiste-realidad que nos lleva a conocer una parte de la formación social mexicana:

"Aquellos legendarios hombres, fundarían su imperio en donde encontrarán un águila sobre un nopal, devorando una serpiente... y un licenciado, pronunciando un discurso. Y a esa tierra la llamarían 'Charrotilán'". Posteriormente con colores verde, blanco y rojo, vemos cómo el fondo negro de la pantalla se va llenando con el nombre de la película, al compás de las trompetas, guitarras y guitarrones charrotilecos.

En aquel lugar del nunca jamás que siempre ha sido, ahí donde los charros se dan como las tunas (por todos lados), reinaba el progreso y la tranquilidad. Los patrones, el gobierno, la policía, los voceros de los medios de información, los líderes sindicales y los burócratas, convivían armónicamente; menos los revoltosos que se dedicaban a fomentar la odiosa lucha de clases. Esos que no tenían otra cosa que hacer, que marchas y mítines en las calles denunciando los encarcelamientos y represión ejercidos contra sus auténticos líderes sindicales.

En video, a todo color y hasta en cámara lenta, podemos observar a dos boxeadores en acción. Se trata de una lucha en la

que están de por medio intereses de dos sectores: por un lado, representado por el de calzoncillo claro, los de los obreros y por el otro, con calzoncillo rayado, los patrones. Ambos tiran puñetazos por todos lados. La imagen se congela y, en medio de los contrincantes, identificamos al árbitro de la pelea, nada más y nada menos que el Congreso del Trabajo. Los juicios laborales que atiende el Secretario del Trabajo, Pedro Ojeda Paullada, hacen evidente que el árbitro no juega limpio; un obrero charrotitlenco-mexicano denuncia y da testimonio de ese hecho.

En la tierra de Charrotitlán, el árbitro ayuda a los patrones para que peleen sucio, hace como que no ve ni oye, y deja que sean despedidos en sólo cuatro meses, mas de 75 mil trabajadores que intentaban formar nuevos y democráticos sindicatos. A Fidel Velázquez, (el charro mayor de todos) funcionario "honesto" de la Confederación de Trabajadores de México, este pequeño incidente no parece importarle.

Han sido varios los obreros que en busca del registro legal de su sindicato; con el fin de obtener la titularidad del contrato colectivo y mejores condiciones salariales; no logran su propósito. Lo que sucede es que sus estatutos no incluyen la obligatoria afiliación de sus agremiados al Partido Revolucionario Institucional (PRI), al que extrañamente pertenecen los "árbitros" Paullada y Velázquez. Entonces es muy probable que el re-

gistro les sea negado a esos trabajadores por motivos políticos; pues "si no eres del PRI, no tienes derechos".

A partir de su experiencia concreta, Ramiro Cervantes, obrero afiliado al Sindicato Electricista Mexicano, expresa ante las cámaras charrotitlectas que la Secretaría del Congreso del Trabajo no puede ser juez y parte en las negociaciones entre los trabajadores y los patrones. En las que estos últimos hablan como si lo hicieran con la pared, llegan a negociar con un mediador que no está tan en medio y que con anterioridad ha arreglado el conflicto en favor del patrón o si no, termina concluyendo que ambas partes deben ponerse de acuerdo. Lo que hace evidente que las instituciones laborales del gobierno no apoyan a quienes dicen representar.

En Charrotitlán de México, el trabajador está indefenso: el del calzoncillo rayado le acomete a su contrincante un fuerte de rechazo que lo manda a la lona: 1, 2, 3, 4...

Un obrerito de plastilina se encuentra acorralado y perdido entre los estatutos y contratos colectivos de diferentes empresas. Documentos que han sido utilizados por los patrones como una de las formas para controlar a sus asalariados vía registros en la Secretaría del Trabajo.

"Vivía el pueblo charrotitlecto en un clima de libertad, y sus queridos gobernantes estaban construyendo una sociedad de

trabajadores donde reinara la justicia". Mientras tanto, los ministros de la Suprema Corte de Justicia hacían de las suyas: declarando, en un golpe de manecilla de diez minutos, la inexistencia de la huelga de los ferrocarrileros en 1959; tardando más de once largos calendarios (años) en otorgar su libertad de Demetrio Vallejo; escondiendo a los culpables de los sangrientos sucesos de 1968; dando, en 1980, un injusto fallo contra Juan Vante Santiago. Trabajador que durante treinta años prestó sus servicios a Ferrocarriles Nacionales y que fue despedido por esta paraestatal debido a que no pudo seguir laborando, por haber sido encarcelado durante dos años y puesto en libertad por falta de méritos, negándosele su reinstalación.

Un abogado del PMT condena ante la cámara el contradictorio e injusto resultado "legal" en contra de Juan Vante. Hecho que pone a los empresarios en la posibilidad de despedir a sus trabajadores mandándolos secuestrar con la policía comprada o, en el caso de que por un accidente no pudieran dar aviso de su imposibilidad para laborar, también podría hacerlo con una mano en la cintura y la otra en la ley. "Por esta razón -añade el abogado- el Partido Mexicano de los Trabajadores consignó ante el Congreso de la Unión a los cinco ministros, incluye do al presidente de la Suprema Corte de Justicia (...). Porque consideramos que tales hechos no deben quedar impunes (...). El Congreso de la

Unión tiene la palabra".

El verbo charrificar, también es conjugado por los integrantes del Congreso de la Unión, porque 'el que calla otorga' y éstos, guardaron silencio ante la denuncia legal. Por su parte el presidente de la Suprema Corte, Joaquín Gamboa Pascoe, rechazó la denuncia y problema resuelto.

El trabajador electricista, Ramiro Cervantes, denuncia que estas corruptelas forman parte de la estructura de control y concordia de la familia "revolucionaria" priísta, en la que participan desde el Presidente de la República, el charro mayor Fidel Velázquez, otros funcionarios de asuntos laborales y hasta los falsos líderes de los diferentes sindicatos oficialistas.

El economista pro-empresarial, Luis Pasos, declara que hay que tener cuidado con aquellos "peligrosos" grupos de manipuladores que se dicen democráticos. "Mucho cuidado..." como lo tuvo el Presidente Adolfo López Mateos al ordenar reprimir a los integrantes del Movimiento ferrocarrilero.

Pero en Charrotitlán no a todos los trabajadores les va mal. Si son traidores a su clase social, se pueden sacar la lotería. Como sucedió a los "dirigentes" que sustituyeron a los ferrocarrileros que en 1959 (mejor conocidos como esquiroles) que fueron agredidos y encarcelados. Estos "dirigentes" salieron sorteados con bolita premiada a grado tal que a uno de ellos le correspon-

dió un premio mayor que lo llevó a ser, con el paso del tiempo, nada menos que director de Ferrocarriles Nacionales.

Ingeniosamente ilustrados con foto-fijas y otras figuras, un conjunto de naipes son depositados uno a uno en la mesa y nos ayudan a comprender que no a todos los dirigentes charros les van bien. Pues el "pobrecito" de Salvador Barragán Camacho (sindicalista petrolero que, posteriormente en 1989, fue alcanzado por el largo brazo de la justicia, acusado de algunos fraudes y otras corruptelas) perdió en algún casino de las Vegas, unos cuantos millones de pesos que muy probablemente provenían de las cuotas sindicales de sus agremiados.

Pero esos pequeños sinsabores son fácilmente olvidados gracias a la magia de la cultura popular de aquellas "lejanas" tierras, la cual hacía vibrar a los habitantes charrotilecos con conmovedoras historias como "Ángel de amor" o mejor conocida con las palabras de un lema gubernamental de JLP: "Unidad Nacional con Justicia". En ella, los violentos y rufianes obreros piden aumento de salarios al desvalido patrón que no tiene más que para vestir a su mujer con un humilde abrigo de mink. Malévolos planes que éstos tienen con el fin de impedir ese pequeño-gran viaje al extranjero que el hombre había preparado para convivir con su pobre familia.

Inexplicablemente en Charrotitlán, muchos de sus trabajado-

res no conocen lo que es una asamblea sindical, ni los estatutos o las finanzas de "su" organización, ni "su" contrato colectivo y a veces ni a "sus" propios representantes. En calidad de mientras, los líderes obreros oficiales toman posesión de sus "nuevos" cargos, recibiendo del Presidente de la República la llave que les concede la posibilidad de manejar las instituciones a su responsabilidad como "aparatos de control al servicio del Estado y los patrones", afirma un obrero electricista.

Para qué preocuparse por esas cosas cuando sucede que, asevera Luis Pazos, la CTM ha logrado conquistas obreras y ha fomentado la paz social. O cuando las matracas se vuelven herramientas de trabajo que acompañan a los acarreados que, con tal de obtener el pago de un día de salario, son capaces de apoyar a cualquier "líder", aunque ni lo conozcan.

Todas estas situaciones charrotitlectas podrían cambiarse en la realidad mexicana, prueba de ello ha sido la experiencia vivida por los integrantes de la Tendencia Democrática del Sindicato Nacional de Trabajadores Electricistas, en 1976. Lucha encabezada por el verdadero líder sindical, Rafael Galván, que posteriormente fue asesinado. Ellos también sufrieron represión y despidos, pero gracias a su perseverancia y unión, fueron escuchadas y resueltas sus peticiones.

Es necesario que en el México-Charrotitlán exista una real

democracia en la que la toma de decisiones y la participación masiva de los obreros contribuya a mejorar sus condiciones económicas y políticas. Según el electricista Ramiro Cervantes, ésto se puede lograr a partir de un órgano obrero democrático que sea reconocido por el gobierno.

En la serie popular "Ángel de amor", el patrón recibe un pliego petitorio de sus trabajadores y es cuestionado por el locutor: "¿qué no será justo lo que ellos piden?", pues se trata de demandas constitucionales.

Un ejemplar de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos-Charrotilecos; a la que se le han añadido imágenes montadas que aluden al asunto; nos ilustra la presencia de un hecho innegable: que en esa República no se respetan los mandatos de la Carta Magna en lo que se refiere a salarios mínimos, vivienda, reparto de utilidades y derecho de huelga.

Un capítulo más de "Apoyo unánime", de la cultura popular, de muestra lo anterior: Obreros en huelga son reprimidos por un charro-espía que a la voz de "¡Ka-li-rán!" golpea a los huelguistas con una banderita estadounidense, rompe violenta, grotesca y rápidamente su movimiento. Los controladores de la empresa aérea RAMSA, también ofrecen su real evidencia. Ellos fueron despedidos por organizarse, pero recontratados nuevamente, quedando integrados en un "sindicato" sin derecho a huelga, ¡vaya sindica-

to!. O los de la llantera Good Year-Oxo, que sufrieron las consecuencias de lo que el economista Luis Pazos califica como la sobreprotección legislativa del obrero, cuando las autoridades laborales apoyaron despidos y agresiones de la transnacional. Así se sobreproteje a los desprotegidos.

Un trucaje audio-imagen nos permite acercarnos más a la reflexión del "Mundo feliz" charrotileco. Escuchamos al presidente del Congreso del Trabajo decir que una huelga general podría lograr avances en las demandas laborales, "pero yo me muestro indiferente porque nuestro país no está para esas cosas". El Presidente JLP aplaude, Fidel Velázquez se enternece al borde de las lágrimas y el orador es felicitado por todos, gracias a su sobrio discurso.

Algunas reformas hechas a la Ley Federal del Trabajo en torno al derecho de coalición, provocan que los asalariados se vean imposibilitados de emplazar a huelga si no tienen un sindicato que administre y detente el contrato colectivo de trabajo. El círculo vicioso: negación de registro-inexistencia de sindicato-prohibición de huelga; se cierra e impide hacer efectivas las defensas legales del trabajador. Esto es denunciado por el abogado del PMT.

Ahora, un avance del próximo estreno fílmico de Charrotitlán: "Tierra sin ley", donde el que pide pan encuentra la cár-

cel y la policía dispara sin piedad al Ángel de la Independencia, agrediendo nuestra soberanía nacional en apoyo a los dueños de las diferentes empresas del país. La realidad de este avance se manifiesta: con los grupos represivos conocidos como los "Malcónes", que ya pasada la época de golpear estudiantes, ahora se dedican a romper huelgas; como la de los médicos del Hospital General. Con la acción de los policías que respetaron el régimen interior de los trabajadores ferrocarrileros a punta de macanazos. Con los dueños de los medios masivos de información que ocultan los conflictos obreros y los golpes represivos que sobre éstos se ejercen. Con la amenaza a los electricistas que son asustados con la presencia de tanques de guerra en sus centros de trabajo. Y con los charros que a la actualidad siguen con sus "charreadas", defendiendo los intereses de la empresa en lugar de los obreros.

Entonces los asalariados quedan totalmente aplastados como los obreritos de plastilina a los que desde lo alto les cae un ta bique que prácticamente los deshace.

Una serie de dibujos animados sirven de base para entender que el charrismo es el sostén del gobierno que apoya a los patronos a través de la violencia, la antidemocracia y la corrupción.

En aquellas tierras todo era paz y tranquilidad, los funcionarios-líderes apoyaban al candidato presidencial Miguel de la Madrid; el gobierno subsidiaba a los empresarios; los dirigentes-

patrones del sector obrero hacían contratos con las paraestatales; José López Portillo impulsaba una Alianza para la Producción sin ganancias para el pueblo; los noticieros informaban de las falsas declaraciones de los funcionarios públicos; el IVA, iba derribando el 10% del mínimo del salario mínimo; los pesos perdían su peso por la inflación; los patrones seguían obteniendo jugosas ganancias económicas; y el Presidente JLP daba su informe de gobierno con rollo y más rollo, al tiempo que la mesa de los trabajadores se vaciaba de alimentos y el águila de la bandera nacional quedaba totalmente esqueletizada.

Posterior a ello, obreros de carne y hueso de la realidad del México cierto, lanzan sus propuestas para resolver el problema: "es necesario que todos los trabajadores tomemos conciencia de que sólo organizados podemos hacer respetar nuestros derechos tanto laborales como sindicales"; es conveniente que los obreros tomen el poder y formen un gobierno que controle la inflación; es indispensable que se supere la etapa de la lucha sindical para que se realice la lucha en un partido político integrado por los trabajadores del país.

En seis años, Charrotitlán no sabía de conflictos laborales, sólo los de un incontable conjunto de huelgas de conocidas y desconocidas empresas nacionales y extranjeras, que van desfilando interminablemente por la pantalla.

El cierre de este cuento de nunca acabar, hace posible que tomemos conciencia de la gran magnitud de casos en los que los derechos laborales son violados por los empresarios, en contubernio con los charros y las, también charras, autoridades obreras estatales.

Como de costumbre en el estilo de Mendoza, finaliza con un collage de marchas y mítines. Para variar, gradualmente vemos aparecer una caricatura del Monumento a la Revolución en cuya bóveda se distingue al charro mayor, Fidel Velázquez, amarrado del cuello con una cuerda sostenida en dicho Monumento. Con ésto se marca el: F I N.

B) Charrotitlán (1982) y su relación con la línea política del PMT:

En la película Charrotitlán lo real y lo ficticio poco a poco van aportando un conjunto de datos verídicos que nos llevan hacia el conocimiento de los antecedentes, causas y efectos del charrismo dentro del contexto de la formación social mexicana. En éste y todos sus discursos fílmicos, su director, Carlos Mendoza, no pudo haber sido del todo objetivo; tomó una posición, la cual está basada tanto en sus concepciones personales como las partidarias. Incluso cuando el realizador propone en su cinta, como una de las soluciones más importantes del problema, la formación de un partido que aglutine a los trabajadores de todo el país (aunque no menciona ninguno en especial), junto con la intervención del abogado del PMT; llegamos a conocer uno de los planteamientos de contenido cinematográfico mas evidentes en el que se enlaza tanto su militancia en el Partido Mexicano de los Trabajadores como su trabajo fílmico.

Los documentos partidarios que abordan algunos de los puntos tocados en este filme son los siguientes:

1.- Declaración de Principios del PMT:

"Los trabajadores manuales e intelectuales del campo y de la ciudad, tienen derecho a que su trabajo les permita vivir con dignidad (...). Debe respetarse el derecho de los trabajadores a organizarse en forma independiente y a pertenecer al partido que

mejor convenga a sus intereses". (2)

2.- Programa de Acción Político del PMT:

A) "Luchar por la desaparición de todas las reformas anti-constitucionales hechas en 1970 y 1982 al Código Penal y que son una amenaza para el ejercicio del derecho de huelga y las libertades democráticas y constitucionales". (3)

B) "Luchar porque se haga respetar el artículo 129 de la Constitución. Que el ejército y la policía no intervengan en los conflictos internos de los sindicatos (...) para reprimir a los trabajadores y al pueblo cuando ejercen el derecho de huelga o las garantías y libertades constitucionales". (4)

C) "Luchar porque los trabajadores conquisten la democracia sindical, acaben con los líderes 'charros' y los sindicatos blancos, creando un movimiento obrero independiente que sirva de instrumento de lucha y difusión de los intereses y derechos de la clase obrera de México". (5)

D) "Luchar porque los trabajadores, por coalición o por conducto de sus respectivos sindicatos, ejerzan irrestrictamente el derecho de huelga". (6)

E) "Luchar porque se cumpla la Constitución en lo referente al salario mínimo, que debe ser suficiente para satisfacer las necesidades de un jefe de familia y porque se establezca un salario mínimo general para toda la República". (7)

F) "Luchar por conquistar la escala móvil de salarios para todos los trabajadores sin excepción y porque se congelen los precios de los artículos y servicios de consumo popular". (8)

G) "Luchar porque conquisten la organización sindical los empleados, técnicos, los profesionales, los llamados empleados de confianza de las empresas privadas y del Estado, así como los obreros de las maquiladoras, los trabajadores domésticos y a domicilio". (9)

H) "Luchar porque sea reformada en su parte relativa la Ley Federal del Trabajo, para que la autoridad registre a los nuevos sindicatos sin juzgar de su existencia (...). El registro de los sindicatos debe ser público para que cualquier ciudadano pueda obtener informes o copias certificadas de cualquier sindicato". (10)

I) "Luchar porque se respete el derecho de los trabajadores a elegir o deponer libremente a sus dirigentes sindicales y porque las autoridades laborales tomen nota de éstos sin prejuzgar acerca de su representatividad". (11)

3.- En el documento Análisis de la revolución se hacen las siguientes referencias en torno al charrismo:

A) Denuncias acerca de la represión ejecutada en contra de los obreros por su militancia o el carácter de sus sindicatos, resaltando los hechos concretos de ferrocarrileros, electricis-

tas y los mineros. (12) De que "la lucha de clases se da entonces en forma muy desfavorable para los trabajadores pues el gobierno, pretendido árbitro imparcial está casi siempre al lado de los empresarios y terratenientes". (13)

La masiva afiliación priísta de las "centrales manejadas por los charros", el control oficial de los trabajadores manuales e intelectuales a través de los "charros", la constante negación del registro para los sindicatos independientes.

"El PMT ha denunciado constantemente la corrupción y el maridaje existente entre los presidentes y representantes patronales y obreros de las juntas Federales y Locales de Conciliación y Arbitraje. Se ponen de acuerdo, a veces, el representante del capital y del trabajo, y otras veces, el presidente de la Junta con el representante patronal para fallar en contra de los trabajadores". (14)

Se criticaba la política de José López Portillo en contra de sindicatos como el de los electricistas y otros que luchaban por la democracia; convocando a su vez a los trabajadores que "deben participar en organizaciones políticas para romper el monopolio del movimiento obrero que detentan los charros y el gobierno y deben sumar fuerzas con otros sectores de la población, y entender que la lucha por la democracia es más que nunca política". (15)

B) En otro documento se declaraba que el gobierno, además de someter a una dura explotación a la clase obrera, obliga a someterse a los dirigentes, ordena a las autoridades laborales no registrar nuevos sindicatos y manejar los contratos colectivos para favorecer a los patrones. Que "los trabajadores están convencidos que el sostén de los dirigentes sindicales charros es el Gobierno y, entienden que sin lucha política no será fácil rescatar a los sindicatos de manos de esos traidores de su clase" (16). Que el paso subsiguiente será organizar los movimientos sindicales amplios. Y entre las demandas de aquella reunión también se enumeraban las relativas a aumentos salariales. (17)

C) En otra de las reuniones se mencionaba que sólo la acción popular podrá hacer cambiar el rumbo de la política gubernamental en beneficio de los trabajadores. (18)

4.- En el libro PMT: la difícil historia se habla de la preocupación del Partido por los trabajadores del campo y la ciudad, el derecho a la huelga, la democracia sindical y los salarios; al crearse éste en 1974, se recogen también en este libro, algunos puntos relevantes de las conclusiones de los diferentes Plenos y Asambleas Nacionales recopiladas en Analizar la revolución, referentes al movimiento obrero.

5.- En varios de los números del Órgano de Oficial de Prensa del PMT, Insurgencia Popular abordan diferentes temas con respec-

to a los problemas de los trabajadores como el de "El Congreso del trabajo", escrito por Rosalío Hernández. (19)

6.- Finalmente en el folleto ¿Por qué nace y lucha el PMT?, se hace referencia al ahuge del charrismo sindical en el decenio de los cuarenta; a la CTM y otras instancias gubernamentales como dóciles instrumentos del gobierno; a los movimientos del magisterio de 1956 y 1958, al de los ferrocarrileros, encabezado por Demetrio Vallejo en 1958 y '59. "De todo ésto quedó -se afirma en el folleto-, entre muchas, una conclusión posible: siendo la democracia sindical y en general la lucha obrera un problema de poder político. Debe construirse el partido de los trabajadores, un partido democrático, revolucionario y de masas, un verdadero partido de oposición. Esta conclusión fue la base para la construcción del PMT". (20)

C) Charrotitlán (1982), testimonios biblio-hemerográficos:

1.- "Charrotitlán (1982) emprende la cruzada contra otro enemigo número uno de este país que, a pesar de lo que ocurre en el campo obrero-sindical, se hace pasar por democrático (...).

Charrotitlán es una película que utiliza el género documental, la puesta en escena y el humor y la sátira política. Película anti-informativa, llena de inquietudes y preguntas, que posee una gran conciencia de los problemas que aborda y que asumió en serio la investigación sindical que el caso requería, aun cuando su director no esté por completo satisfecho y vea en ella una cinta floja y no consumada (...).

Charrotitlán, es una de esas agudas como inteligentes críticas al sistema político mexicano, cuestionamiento que sirve para llenar un poco este país que como dijera el poeta 'es mácula de verdaderas mentiras'". (21)

Mario Torrance.

2.- "Como sus medimetroajes anteriores (Chapopote, 1980, sobre la política que en materia de petróleo e hidrocarburos sostuvo y sostiene el régimen; y El chahuistle, 1981, a propósito de la dependencia alimentaria padecida en el país gracias a las formas de tenencias de la tierra), en Charrotitlán Mendoza y Cruz utilizan, sobre todo, un discurso fílmico marcado por la ironía y el humor fresco de las imágenes; como en esas cintas precedentes, los realizadores se valen de todos los medios a su

alcance para ofrecernos un cuadro que en lo mordaz lleva lo realista (...).

De más está decir que el problema del charrismo es mucho más vasto y complejo que como aparece en el filme. Pero Charrotitlán significa un paso serio en el descubrimiento y la denuncia de sus mecanismos, y permite vislumbrar la urgente necesidad de planear nuevas formas de organización y lucha". (22)

Eduardo de la Vega.

3.- "El oprobio nacional apenas vale esa denuncia chocarrera, a ritmo de cha-cha-chá, en un tríptico de espejos encontrados, entre la riqueza minoritaria que asfalta su vía real con Chapopote, el hambre generalizada para quienes les calló El chahuistle y los ostentosos simulacros del Movimiento Obrero organizado que sostienen a Charrotitlán y a su deforme excentricidad.

Más totalizadora en su amplitud y sobrecargada en la información, aunque diluida en su rollo gracias a la invención fílmica constante, es la misma burla desmitificadora de Mendoza y Cruz, ejerciendo en grande la soltura con que atacaba al cacique petrolero Joaquín Hernández Galicia, apodado 'La Quina', ya desde Chapopote. Para lograr un efecto fílmico duradero, Charrotitlán debe dismantlar la demagogia más consolidada. No basta con recitar a la banda sonora que el poder priísta se apoya ante todo en su sector obrero (La CTM) y éste en los líderes 'charros' (...). No

basta con decir la verdad valerosa, no basta con ilustrar lo dicho con imágenes alusivas más o menos espectaculares, no basta con reiterar visualmente el discurso visual (sic) o acallararlo para que éste hable sutilmente por sí mismo. Lo que ha sido falseado por el verbo no puede aclararse con más verbo. Lo que está enfermo de palabras no puede curarse mediante más palabras (e imágenes tautológicas) (...).

La primera operación a efectuar se hará sobre la materialidad misma del filme; la segunda, sobre la capacidad asociativa de los materiales fílmicos. Los charros de Charrotitlán serán unos simpáticos monitos atexanados que dan macanazos por igual a los obreros y a la democracia en los dibujos animados (...).

En la armonía de aquellos lugares, no queda títere con cabeza, ni candidato Miguel de la Madrid haciendo ofrecimientos y recibiendo peticiones en plena campaña. Ningún símbolo, ni logo con grequitas tricolores, ni persona alguna son sagrados o intocables, dentro del clima de júbilo vindicador que crean el filme a la ironía iconoclasta de su estilo. Sopla el saludable viento de imaginación esperpéntica ya casi olvidada hasta por el cine español (...). De Cuectitlán es el mariachi y de Fidel los sones (...).

La falta de respeto de Charrotitlán conserva su finura, aun en la más contundente elementalidad. Jamás incurre en la agresión

abrupta ni en el panfleto desesperado. Asume con gran dignidad fílmica su esquematismo ideológico. Nunca aboga por ningún partido de oposición en particular, sino por la formación de un partido que englobe en la verdad a toda la clase obrera. El látigo de ese humor es antijerárquico en un país de rodillas seculares ante las jerarquías. A cada jerarca del gabinete se le sacan sus trapitos al sol y al ideólogo más prolífero de la patronal, Luis Pazos, ni siquiera se le concede el honor de identificarse cuando ya se están refutando y ridiculizando cada una de sus mentiras temerarias.

Ensayo visual sobre la cultura del charrismo. Charrotitlán es también una disquisición sobre el cine: cierto tipo de mitología cinematográfica en apoyo al tema. La galería de los charros brabucones del cine nacional ha conformado y limitado el horizonte de la mentalidad popular acerca del fenómeno político del charrismo (...).

Chapopote-Chauistle-Charrotitlán cambian de signo a la cultura masiva para ofrecer imágenes que la trastocan, al tiempo que alimentan la dinámica de una auténtica cultura popular". (23)

Jorge Ayala Blanco.

4.- "Ya desde los títulos de sus películas los realizadores Cruz y Mendoza establecen el tono irónico de su excelente trilogía documental: 'Chapopote', 'El chahuistle' y 'Charrotitlán',

en la que abordan tres aspectos fundamentales de nuestra realidad nacional: el petróleo, la industria alimentaria y el sindicalismo oficial. El toque humorístico de estos documentales de ninguna manera se convierte en un impedimento para analizar críticamente cada uno de los temas. Por el contrario, es un recurso válido y muy bien manejado por los realizadores, quienes provocan una reflexión masiva al explicar los fenómenos que se ocultan tras las apariencias". (24)

"Esta película cierra la excelente trilogía testimonial que han realizado los cineastas Cruz y Mendoza. Al igual que en 'Chapopote' y 'Chahuistle', la cinta se vale de una fina ironía para denunciar el peculiar sistema en que vivimos. Ahora tocan uno de los puntos más importantes y determinantes de la situación nacional: el control que se ejerce sobre la clase trabajadora por parte del gobierno a través del 'charrismo' (...).

El valor de este documental radica en que denuncia valientemente la ausencia real de un funcionamiento democrático en los órganos encargados de hacer oír y resolver las demandas de los trabajadores". (25)

Cine clubistas de la Facultad de Psicología de la UNAM.

5.- "El tercer largometraje de Mendoza y Cruz, Charrotitlán (producido por el CUEC) es una exposición fabulosa de la mitología del líder charro y la degradante situación del sindicalismo

blanco o 'movimiento obrero organizado', la idea base no es explicar la corrupción sindical y los nexos asfixiantes entre poder y trabajadores, sino mostrar la picaresca generada de esa situación, las contradicciones cínicas que han conducido a la inmovilidad y la tensión crítica a la economía nacional. A diferencia de sus antecedentes, Chapopote y Chahuistle, el enfoque histórico -que se siente necesario- quedó a un lado por referirse directamente a fenómenos económico-culturales, a líderes sindicales tan importantes como Presidentes del país y tan notorios y resplandecientes como estrellas de cine; a semejanza de sus antecedentes, Charrotitlán es inasimilable por el sistema por ser, ante todo, una inmensa burla afirmativa, sin lamentaciones, revoluciones jorobadas ni falsos respetos; es un cine de inmensa carga política inmediata, democrático en su exposición, inventivo e irreverente, justo lo que nos hace falta". (26)

Gustavo García.

NOTAS

- (1) Ayala Blanco, Jorge. La búsqueda del cine mexicano. p. 373.
- (2) Partido Mexicano de los Trabajadores. Declaración de Principios: Art. 15, p. 9.
- (3) Partido Mexicano de los Trabajadores. Programa de Acción Política: Art. 2, p. 14.
- (4) Ibid. Art. 5, p. 14.
- (5) Ibid. Art. 46, p. 21.
- (6) Ibid. Art. 47, p. 21.
- (7) Ibid. Art. 48, p. 21.
- (8) Ibid. Art. 49, p. 21.
- (9) Ibid. Art. 56, p. 22.
- (10) Ibid. Art. 57, p. 22.
- (11) Ibid. Art. 58, p. 23.
- (12) Partido Mexicano de los Trabajadores. Analizar la revolución. PMT. Informes a las Asambleas y Plenos Nacionales. 1986. p. 15.
- (13) Ibid., págs. 17 y 18.
- (14) Ibid., págs. 19 y 20.
- (15) Ibid., p. 20. Además para todo el inciso Cfr., Ibid. Primera Asamblea Nacional Ordinaria. Noviembre de 1977. pp. 9-25.
- (16) Ibid., p. 39.
- (17) Para todo el inciso, Cfr., Ibid., Segunda Asamblea Nacional Ordinaria. Del 5 al 8 de septiembre de 1980. pp. 35-48.

- (18) Cfr., Ibid., Cuarto Pleno Nacional. Marzo de 1982, p. 63.
- (19) Cfr., Varios ejemplares del Órgano Oficial de Prensa del Partido Mexicano de los Trabajadores Insurgencia popular, como el de Hernández, Rosalío. "El Congreso del Trabajo" en el No. 115 y 116 págs. 28 y 29.
- (20) Partido Mexicano de los Trabajadores. Folleto ¿Por qué nace y lucha el PMT? pp. 12-15. Cita p. 15.
- (21) Torrance, Mario. "La venganza del charro sindical". Periódico Novedades, sección "La guía..." 6 de agosto de 1982.
- (22) De la Vega, Eduardo. "Radiografía del charrismo". Periódico Uno más uno, columna cinematográfica "Butaca", 3 de febrero de 1983.
- (23) Ayala Blanco, Jorge. La condición del cine mexicano. pp. 592-598. Basado en su propia crítica cinematográfica publicada en el suplemento "La cultura en México" de la revista Siempre No. 1548, 23 de febrero de 1983.
- (24) Folleto impreso por los miembros del Cine Club de la Facultad de Psicología de la UNAM (en colaboración con el Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM). Ciclo "EL DOCUMENTAL MEXICANO DE DENUNCIA, Chapopote". 29 de mayo de 1984.
- (25) Folleto impreso por los miembros del Cine Club de la Facultad de Psicología. Ciclo "EL CINE DOCUMENTAL MEXICANO DE DE

NUNCIA, Charrotitlán', 26 de junio de 1984.

- (26) García, Gustavo. "Un fantasma recorre Churubusco... y no es del PSUM". Publicado en el suplemento "Sábado" del periódico Uno más uno (Recorte preperiodístico obtenido del archivo informativo de Carlos Mendoza Aupetit).

3.3.2.4 Pascual, la guerra del pato (1983).

A) Lectura filmica:

Con el fin de llevar a cabo una suspensión de labores en demanda del aumento salarial de emergencia, que por decreto presidencial les correspondía, los trabajadores de la empresa Refrescos Pascual se acercaron al comité delegacional Gustavo A. Madero del Partido Mexicano de los Trabajadores, en busca de asesoría legal. Ésta les fue otorgada de inmediato y sirvió como un elemento de apoyo importante para la movilización obrera, cuyos resultados finales sorprendieron tanto al sindicalismo como a la opinión pública nacional.

Interesado por los movimientos laborales en general y atraído por este caso específico, Carlos Mendoza hizo contacto con los trabajadores de dicha compañía por medio de los asesores del PMT; entre los que destacaban Demetrio Vallejo y Dionisio Noriega; y les planteó su inquietud de hacer un registro fílmico de su lucha, en un formato pequeño como el Super 8 mm. Fue así como surgió Pascual, la guerra del pato.

Desde las primeras imágenes se deja notar aquí sí de una manera totalmente explícita, como en ninguna otra de sus películas, la posición partidaria de Mendoza: luego de un negro que invade toda la pantalla, poco a poco vemos cómo surge un libro

abierto, un martillo y un machete atravesados detrás de un puño, y las siglas del PMT, todos encerrados en un círculo; símbolo que se dobla para transformarse en el logotipo del mismo partido.

Inicia entonces la presentación de los personajes que forman parte del conflicto que nació en la tierra de "Patolandia" (que bien podría ser una de las provincias de Charrotitlán): Sergio García Ramírez, secretario del Trabajo; Armando Neyra Chávez, líder charro del Sindicato de la Industria Embotelladora, afiliado a la Confederación de Trabajadores de México (CTM); Rafael Jiménez, dueño de la empresa Refrescos Pascual; Olivia Jiménez, hija del dueño; y los trabajadores de la misma empresa.

Uno de los auténticos líderes sindicales de Refrescos Pascual, Alejandro López, declara ante la cámara de Mendoza, que después de haber solicitado aumento salarial al patrón, junto con sus compañeros, este representante fue despedido en mayo de 1982.

El realizador de la cinta invierte el sentido ideológizante del capitalismo estadounidense sutilmente introducido en los comics de "El Pato Donald" y toma sus personajes para ayudarnos a entender el conflicto con las caricaturas de "Patolandia". Así, podemos ver al obrerito "Pato Pascual" (cualquier trabajador de la empresa embotelladora) cargando muchas cajas de refrescos,

mientras que el patrón "Rico Mac Pato" (Rafael Jiménez) cuenta los montones de monedas que ha obtenido al explotar a sus trabajadores.

El corrido que alude a los sangrientos hechos y varias fotografías que muestra un testigo, nos introducen a uno de los momentos más candentes de "la guerra del pato". El 31 de mayo de 1982, son asesinados los obreros Álvaro Hernández y Jacobo García, las evidencias gráficas son contundentes. El homicidio cometido bajo las órdenes de Rafael Jiménez, aparece en una de las fotos con el patrón señalando a sus enemigos al momento del crimen.

En una posición semejante a la de Rafael, en la mencionada fotografía, vemos en una caricatura a "Rico Mac Pato" disparando y dando muerte a un obrerito "Pato Pascual".

Fidel Velázquez ofrece a los obreros de "Patolandia" resolver el conflicto si desconocen a los asesores legales del PMT, lo cual es rechazado. Sin embargo, el charro mayor logra sus propósitos y afilia a la CTM al sindicato de Pascual, dentro del Sindicato Nacional de la Industria Embotelladora. Organismo dirigido por el discípulo de don Fidel, Armando Neyra Chávez.

Todo parecía resuelto luego de haberse concedido un aumento del 30% y un 50% de los salarios caídos para los trabajadores pascualeros, e indemnización a los familiares de los asesinados.

Por su parte, el patrón Rafael Jiménez huye de la ley y su

hija Olivia se hace cargo de los problemas de la empresa. En una caricatura, la "Abuela (Olivia) Pata", manda a trabajar al obrero "Pascual", pero en lugar de obedecer éste último pone su bandera rojinegra en las puertas de la fábrica.

Uno de los asalariados de la refresquera declara que, en junio se dejaron sentir las represalias de la movilización, con el recorte de ciertas zonas de venta. Posteriormente se dio un paro laboral de tres días, la empresa responde a este pequeño golpe con uno mayor, despide a 96 obreros; y la ofensiva de los trabajadores no se hizo esperar, inician, el dos de septiembre de ese año, una huelga que no querían reconocer los dirigentes de la CTM.

Un obrero explica algunas ventajas del apoyo legal de los asesores del PMT, se hace referencia a la solidaridad económica del pueblo y de las organizaciones sindicales que apoyan la huelga. En caricatura, el "Pato Pascual" se dedica a pedir cooperación con su botecito rojo y negro, así como a repartir volantes informativos de su guerra contra el patrón.

Otro de los trabajadores denuncia la acción del cetemista Armando Neyra, quien firma el contrato colectivo de Pascual a espaldas de sus representados; motivo por el que ellos deciden cambiar su sindicato a la Confederación Regional de Obreros y Campesinos (CROC).

La huelga continúa y se lleva a cabo una marcha hacia la Secretaría del Trabajo, en la que se manifiesta el desacuerdo con el charro Neyra y se exige a las autoridades laborales el recuento de todos los asalariados.

Neyra envía una carta a la CROC comunicando a los dirigentes de ese organismo que el movimiento de Pascual está siendo manipulado por Heberto Castillo y Demetrio Vallejo.

En caricatura, el "Pato Pascual" da un puntapié y corre a uno de los "Chicos Malos", que viste un sueter en el que se distinguen las siglas de la CTM.

A pesar de sus falsas acusaciones, el charro de "Patolandia" (Neyra Chávez) se vio en la necesidad de encabezar la huelga pero a su vez, buscaba convencer a los agremiados del lado "bueno" de los 96 despedidos y de lo "malo" de continuar con el apoyo de los asesores del PMT.

Después de ser desconocido por las bases, Neyra firma un convenio con la organización institucional de los charros (CTM) y esto sirve como pretexto para que las fuerzas represivas del Estado agredan a los trabajadores y rompan su huelga, que llevaba dos meses de duración.

Caricatura: por una ventana se observa al "Pato Pascual" vigilando su bandera roja y negra, mientras que en el interior del cuarto se firma un convenio entre la "Abuela (Olivia) Pata", "Ci-

ro (Neyra) Pera Loca" y uno de los "Chicos Malos" (Fidel Velázquez).

A través de diferentes testimonios obreros, se denuncia el ataque de granaderos y policías sobre los huelguistas de las dos plantas de Pascual; el desalojo se da de manera violenta, acompañado del robo de pertenencias y víveres. Un policía que vigila las instalaciones de la fábrica se da el lujo de negar que hubiera existido algún tipo de agresión en contra de los obreros o que haya habido alguna orden para llevar a cabo ninguna acción. A su vez, uno de los asalariados lee la información publicada en las Últimas noticias acerca del desalojo, mientras su compañero asevera que lo difundido en los diarios no son más que mentiras de Olivia Jiménez.

Caricatura: el "Pato Pascual" es golpeado a macanazo limpio por un "puerquito granadero", mismo que cobra cierta suma de patodólares a la "Abuela Pata (Jiménez)" que está junto a su cómplice "Ciro (Neyra) Pera Loca". En otras dos imágenes de cómic fílmico, vemos muy quitado de la pena y como si nada estuviera sucediendo, al caricaturizado José López Portillo que duerme tranquilo pese a que al pie de su cama se nota un periódico que publica la noticia del desalojo de los obreros; otro que duerme plácidamente, en su oculta habitación, es don "Rico (Jiménez) Mac Pato".

Los trabajadores de Pascual realizan un plantón frente a la Secretaría del Trabajo, exigiendo la presentación del convenio firmado por Neyra. Para debilitar la combatividad del movimiento, Sergio García Ramírez retrasa durante diez días la publicación del documento, mientras el patrón intenta dividirlos y reabrir la fábrica, pero sin ningún éxito.

Caricaturas: El "Pato Pascual" agita su cartel en el que se exige "Justicia" y "Ciro Pera (Neyra)" se tapa los oídos para no escucharlo. Ya en plenas negociaciones, entre "Pascual" y "Ciro", podemos identificar al contrato colectivo de la empresa refresquera en el bote de la basura de "Ciro".

Siete días después de presionar con el plantón en las oficinas de la Junta Federal de Conciliación y Arbitraje, el convenio se publica en el periódico La prensa, el 31 de octubre de 1982, lo que evidencia la traición de Neyra.

Las mujeres de "Patolandia" apoyan a sus esposos en lucha cocinando, haciendo carteles, repartiendo volantes, pidiendo cooperación económica al pueblo y participando en marchas de protesta, a pesar de la amenaza policiaca.

El 3 de noviembre los trabajadores marchan hacia los "Pinos" con el fin de pedir al Presidente JLP su intervención para solucionar el problema. Antes de llegar a su destino, son detenidos por la policía. Caricatura: un "puerquito-policía" detiene

a "Pascual" que lleva un cartel que dice: "Queremos al Presidente de la República".

Con la promesa de las autoridades del Congreso del Trabajo, en el sentido de que se solucionará pronto el conflicto, los obreros dan una tregua y se retiran de las puertas de la Secretaría, pero a una cuadra de distancia de ésta.

La asamblea general, del 15 de noviembre de 1982, decide el regreso de los trabajadores nuevamente a la Secretaría. Caricatura: muy disgustado, el "Pato Pascual" muestra un recorte de periódico que publica: "Refrescos Pascual. Negociar resulta imposible".

En una entrevista, Olivia Jiménez declara su optimismo en torno a la solución del conflicto puesto que "no hay problema sin solución en este mundo cuando ambas partes ponen buena voluntad para lograrlo". Respondiendo a este planteamiento, uno de los obreros organizados argumenta que la única buena voluntad de la empresa ha sido la de "explotar al máximo" a sus trabajadores y que para solucionar esta guerra del pato, los asalariados sólo piden que se cumpla el contrato colectivo de trabajo.

A cargo de una voz obrera, se deja escuchar la acusación de que la CTM está en contubernio con la empresa y trata de debilitar al movimiento, alargándolo. En caricatura, "Ciro (Neyra)" se sienta tranquilamente en la Ley Federal del Trabajo; a carcajada

abierta, los "Chicos Malos" cetemistas se ríen de la Ley; y la "Abuela (Olivia)" hace lo propio, usándola como papel sanitario.

Al llegar a la presidencia Miguel de la Madrid Hurtado, se ve obligado a solucionar el asunto. La junta de Conciliación da un fallo en favor de los obreros, otorgándoles a todos ellos su reinstalación y el 50% de salarios caídos. La empresa se resiste a estos "injustos" resultados y suspende labores. Pese a este intento, los trabajadores entran a la fuerza y logran reabrir. En caricatura, "Pascual" abre violentamente las puertas de la fábrica y expulsa a los esquiroleros.

Los triunfadores del movimiento declaran ante la cámara de Mendoza que, durante sus 42 años de existencia la empresa se dedicó a no respetar los derechos de los trabajadores y que durante ese lapso, éstos han logrado que "su conciencia de clase se mantenga".

Se denuncia también que los principales enemigos de su lucha fueron: la empresa, las autoridades laborales, el sindicato charro y la corrupción que los enlaza; y que su triunfo muestra que los obreros unidos pueden llegar a la victoria. Caricatura: el "Pato Pascual", seguro de sí, espanta a sus enemigos "Rico Mac Pato (Jiménez)", "la Abuela (Olivia) Pata", "Ciro Pera (Neyra)" y al "Chico Malo (Fidel)".

El mensaje de la cinta busca multiplicar la realidad de la

problemática obrera nacional y lanzar unas palabras de aliento a la no tan afortunada combatividad de los asalariados. La victoria no es exclusiva de Pascual sino de todos los trabajadores, así como el triunfo de los de una laminadora que lucharon doce años y que lograron su reinstalación. De la misma forma, miles de ejemplos podrían mencionarse y han dejado enseñanzas aprovechables. Sólo que, los triunfos apenas están en su comienzo.

F I N .

B) Pascual (1983) y su relación con la línea política del PMT:

Aunque la película no hace referencia a ello, es importante resaltar que el triunfo de este movimiento llegó a grado tal que los obreros posteriormente tomaron posesión de las instalaciones de la empresa, la maquinaria, el equipo, así como de sus marcas y patentes. A partir de ello, formaron la Sociedad Cooperativa de Refrescos Pascual S.C.L., el 19 de agosto de 1984.

Por otro lado, la gran mayoría de quienes hacen declaraciones acerca del conflicto en la cinta Pascual, la guerra del pauto, son esencialmente trabajadores y algunos líderes sindicales. Interviene también la hija del dueño de la empresa y Porfirio Martínez, uno de los asesores del PMT, pero muy brevemente. Esto responde al hecho de que para Carlos Mendoza lo más importante de este trabajo era el dejar un testimonio del movimiento, tomando como base a sus protagonistas.

Es éste un documental que, pese a tener ciertos momentos un poco densos y confusos en lo que a información se refiere, registra una parte importante de la lucha del sindicato de Refrescos Pascual, que finalmente llegó al triunfo.

Es pertinente hacer notar que, de enero a abril de 1983, surgieron en el PMT una serie de conflictos internos que afectaron en cierta medida a este movimiento. Los asesores legales de Pascual fueron acusados por el Comité Nacional de una serie de actos que violaban los estatutos partidarios. Entre otras imputa-

ciones, se acusó a Demetrio Vallejo de haber ocultado información y de haber aprobado que dos asesores pemetistas recibieran cierta cantidad de dinero por sus servicios de manos de los trabajadores de Pascual, lo que debía llevarse a cabo, pero a través del partido y no de manera individual. El asunto finalizó, el 25 de agosto de ese año, cuando Vallejo y un grupo de sus seguidores decidieron salirse del PMT.

El problema causó que, tanto los obreros de la refresquera como el filme realizado por Mendoza quedaran en medio del conflicto. Se rompieron entonces las relaciones del Partido con los obreros y Pascual, la guerra del pato no encontró la posibilidad de difundirse fluidamente entre los trabajadores de esa y otras empresas, vía otras organizaciones o el mismo PMT.

Ahora bien, son pocos los documentos del Partido que abordan específicamente los aspectos tratados en la película. Aunque a decir verdad, varias de las referencias de Charrotitlán; recogidas en la Declaración de Principios, el Programa de Acción y en los Informes de las Asambleas, principalmente; aluden en lo general a los derechos laborales que ha defendido el Partido y que se relacionan directamente con la lucha de Pascual. Además de éstas, se podrían mencionar las siguientes referencias:

1.- En el documento Analizar la revolución se habla de:

A) Las normas de distribución de los ingresos del Partido:

acerca de que "el partido tiene un cuerpo de abogados que se ha ido formando con el transcurso del tiempo. Hay un acuerdo de la dirección del partido que establece las normas de distribución de los ingresos. Los abogados, deben vivir de su trabajo partidario. Son los profesionales que más fácilmente pueden hacerlo. Pero también son los que pueden corromperse. Los asuntos tratados en los últimos años, en especial el incidente con los compañeros de Refrescos Pascual puso de manifiesto que los asesores pueden ganar grandes cantidades de dinero. Y que los dirigentes, asesores y abogados pueden inclinarse a defender los casos que más prometan ganancias si son ellos los que van a negociar su paga. Debe ser el partido el que lo haga. Y debe ser el partido el que distribuya esos ingresos. Y las tareas. Los recursos que provengan de las lícitas ganancias de los abogados del partido deben servir al desarrollo del partido. No permitiremos que la defensa de los obreros en sus luchas contra los patrones y el gobierno se convierta en motivo de lucro y de corrupción de nuestros abogados. No lo permitiremos con los asesores de Pascual. No lo permitiremos en ningún otro caso". (1)

B) Se destaca que entre las principales asesorías legales dadas por el Partido hacia los trabajadores, se encontraba la de la industria refresquera, entre otras. (2)

2.- En el libro PMT: la difícil historia se hace referencia a

A) Un documento publicado en el periódico Excélsior por la "Comisión Promotora del Comité Nacional de Defensa de la Economía Popular"; del que formaba parte el PMT; en el que se reclamaba "un alto a los despidos y a los reajustes masivos, que se expropian empresas que practiquen paros ilegales o cierre. Cumplimiento y ampliación a las prestaciones sociales de los contratos colectivos de trabajo y seguro de desempleo". (3)

B) Al asunto de los trabajadores de Refrescos Pascual desde la petición de asesoría, en mayo de 1982, hasta la salida de Demetrio Vallejo y sus seguidores, en agosto del año siguiente. (4)

NOTAS

- (1) Partido Mexicano de los Trabajadores. Analizar la revolución. PMT. Informes a las Asambleas y Plenos Nacionales. 1986. Tercera Asamblea Nacional Ordinaria. Del 8 al 11 de septiembre de 1983. pp. 67-87. Cita págs. 77 y 78.
- (2) Ibid. Tercera Asamblea Nacional Extraordinaria. Del 7 al 9 de septiembre de 1984. p. 99.
- (3) Santiago, Javier. PMT: la difícil historia. p. 194. Extraído del periódico Excélsior, primero de septiembre de 1982.
- (4) Ibid., pp. 207-222.

3.3.2.5 Jijos de la crisis (1985).

A) Lectura fílmica:

Jijos de la crisis es un documental que, debido al ingenio de su director, pareciera ser más que eso, una película de ciencia-ficción.

Abandonando casi por completo los recursos comunmente utilizados en el documental y dándoles una dimensión diferente, Carlos Mendoza Aupetit logra un documental-ficción verídico y acertadamente argumentado.

Es éste, sin duda, el mejor filme de Mendoza. En él quedan sintetizados los recursos cinematográficos, las ideas y las inquietudes temáticas del Cha-cha-chá y de Pascual, con otros elementos más.

A partir de información histórica y datos de la actualidad nacional, puestas en escena, dibujos animados, caricaturas, pinturas, curigrafías, fragmentos de video, montaje fotográfico mezclado con dibujos animados, canciones nacionales y extranjeras, efectos sonoros, voces de locutores y otros recursos fílmicos más; la cinta presenta la historia de México desde el siglo XIX hasta el decenio de los ochenta. Además, nos proyecta hacia un futuro nacional desgarrador, producto de la suma de nuestro pasado y presente.

A pesar de que el financiamiento que tuvo por parte del CUEC fue, como en todos sus ejercicios, escaso, Mendoza invierte el sentido de los recursos y elementos enajenantes utilizados por el cine industrial para ofrecernos un documento histórico concientizador que, sin bola de cristal, pronostica lo que sucederá a los Jijos de la crisis mexicana del decenio de los ochenta. El ingenio fílmico sustituyendo la opulenta espectacularidad del cine hollywoodense.

La cinta parte de la época del general Antonio López de Santa Anna (1847) al momento de que se vende la mitad del territorio de la República a los Estados Unidos, se extiende al período revolucionario y llega hasta el decenio actual. Luego da un salto temporal hacia un ficticio año 1993 y nos muestra a un México declarado en quiebra e imposibilitado para pagar sus deudas económicas; motivo por el cual es invadido por las fuerzas militares estadounidenses. La deuda externa se convierte en una "deuda eterna" que arrastra al país hacia un semiesclavismo imperialista del futuro, que lo conduce a perder nuevamente más de la mitad de su extensión territorial y a quedar totalmente sometido a Estados Unidos, después de que su restante territorio pase a ser un estado asociado a dicha nación. Este fenómeno encuentra su explicación causal en la herencia de las ideas que Santa Anna ha dejado a los gobernantes del decenio de los ochenta y en la apa-

tía política del pueblo mexicano.

El filme explica y pronostica, usando información verídica. Aunque los hechos parecen cómicos por la manera en que el director los presenta, forman parte de una realidad que desde hoy parece comenzar a aplastarnos. La cinta divierte pero también advierte al pueblo de este país acerca de lo que puede suceder Cuando el destino de nuestra historia nos alcance. Pese a que Carlos Mendoza asevera en su propia película que lo que vamos a presenciar es "otro churro" más, no se puede calificar como tal a esa Odisea 1993 en el espacio mexicano, profetizada humorísticamente por su realizador.

Al disparar sus primeros rayos luminosos sobre la pantalla, la cinta previene al espectador con un letrero computarizado que le dice: "Los personajes y situaciones tratados en esta película no son reales, pero tampoco ficticios", sino todo lo contrario. Después se presentan algunas de las características de la controvertida personalidad histórica de Antonio López de Santa Anna, quien ocupó en once ocasiones la presidencia de la República mexicana y perdió una de sus piernas en la llamada "Guerra de los pasteles". En uno de sus fracasos militares, durante el año de 1844, el estado mexicano de Texas dejó de ser patrimonio nacional para pasar a formar parte de Estados Unidos. Lo mismo sucedió con el territorio de la Mesilla, que fue vendido por el mis-

mo general en 30 millones de dólares, de los cuales sólo recibió siete.

A estas alturas de la cinta, la figura pictórica de Santa Anna ya se ha transformado en un peculiar y grotesco personaje de carne y hueso que en su lujoso palacio recibe el pago de su venta, en monedas de oro.

La invasión de las tropas estadounidenses a tierras nacionales y la derrota del ejército encabezado por Santa Anna, le cuesta al país la pérdida de más de la mitad de su territorio en el año de 1847.

Con flechas en animación que literalmente bombardean a un mapa del país, se enumeran las constantes invasiones que la nación del norte ha llevado a cabo sobre México desde 1838 hasta 1913, también se menciona cuando en ese último año un embajador estadounidense promueve los asesinatos de Madero y Pino Suárez, Presidente y vicepresidente electos popularmente; la invasión de 1914 y la persecución del revolucionario Francisco Villa en territorio nacional por tropas de aquel país.

La pantalla azulesca de uno de los tantos juegos conocidos como "chispas", en la que se pueden leer las palabras en inglés "Game over", sirve de base a una elipsis temporal que nos transporta al futuro. Gracias a un foto-montaje podemos presenciar una reunión de los políticos de nuestra nación con Jesús Silva

Herzog al frente de la tribuna. Es el 20 de julio de 1993, la República mexicana se ha quedado sin petróleo y se declara en quiebra total (referencia de Chapopote).

Como respuesta a esa trágica situación, el ejército estadounidense invade al país con el fin de cobrar la deuda contraída, que ascendía a 350 000 millones de dólares.

Con foto-montaje y video, vemos el bombardeo de la fuerza aérea y el ejército extranjero sobre el Zócalo de la Ciudad de México, el Palacio Nacional, la Torre Latinoamericana, el Palacio de Bellas Artes, el Monumento a la Revolución y el Ángel de la Independencia. Como en antaño, los marines de Estados Unidos incursionan y se posesionan del puerto de Veracruz.

El ataque por aire, tierra y mar deja un saldo de vidas humanas y recursos materiales inconmensurables. Finalmente el día de la "Independencia", 15 de septiembre de ese mismo año (1993), se consuma la ocupación.

El ejército vencedor obliga a México a ceder cien kilómetros del Istmo de Tehuantepec. Los compatriotas derrotados son obligados a trabajar como si fueran esclavos en esa región, para construir un canal que comunique los océanos Pacífico y Atlántico, lo cual hacía realidad un viejo anhelo de los invasores. Además, la nación triunfadora toma posesión de la zona norte y centro del territorio de su enemigo.

El responsable de esta invasión es nada menos que un hijo bastardo de Ronald Reagan y Margaret Teacher, llamado Adolf (muy parecido a Adolfo Hitler, hasta en el nombre). Un "humanista-neofascista" que había llegado a la presidencia de Estados Unidos desde 1989.

Influídos por "Mister" Adolf Reagan, un grupo de empresarios del consorcio "México derrotado" solicitaron el Congreso estadounidense que el territorio sureño restante de lo que fue el país de la abundancia petrolera, se integrara y formara parte de la nación vencedora. El Congreso aprueba la propuesta y el 4 de julio de 1994, queda formalmente aceptada la constitución del "Estado Libre Asociado de Santa Annita Corporation", nombre que se le debía al recordado y venerado ex presidente Antonio López de Santa Anna.

Como ya era tradicional en la cultura política mexicana, Adolf Reagan destapa al Presidente elegido del nuevo estado, Jesús Silva Herzog. El gabinete del recién estrenado gobierno queda integrado por personalidades de la talla de Raúl Velasco, secretario de Educación Pública; Jorge Díaz Serrano, gerente de Ventas; Fidel Velázquez, jefe de Acarreo y Control; Arturo Durazo Moreno, jefe de Inseguridad Pública y Tráfico, entre otros.

Acontecimientos tan trascendentes como la redefinición "nacional" de aquel México olvidado debían celebrarse, se hace en-

tonces un gran homenaje a la pierna del prócer Santa Anna; a la usanza del brazo de Alvaro Obregón; pero con mayores honores. Se estrena una nueva bandera transnacional de color verde, blanco y rojo, pero con estrellas doradas y barras rojas. Se crea una espectacular teleserie que narra las aventuras de Santa Anna, la que, gracias a la magia electrónica de TELEVISA, se puede llegar a ver en toda la Unión Americana y en el Estado Asociado. La popularidad del héroe se extiende a la velocidad de la invasión.

Los santanniteños vivían en peores condiciones que cuando fueron gobernados por la familia revolucionaria priísta, representada por las parejas de la Madrid-López Portillo y Silva Herzog-Salinas de Gortari, vestidos con sus carrilleras, sombreros y trajes de "buenos" revolucionarios.

Como la gran gama de colores que conforman al blanco, las tradiciones culturales de ambos países se funden a grado tal, que el jarabe tapatío bailado por nuestros charros, se llega a combinar con el "break dance". Las diferentes compañías transnacionales despliegan sus mercados hasta el más mínimo detalle de la vida de los santanniteños, vendiéndoles "útiles" mercancías.

Al desaparecer la rama productiva del oro negro mexicano, ésta se sustituye por otra no tan rentable pero sí tradicional del ex país, la de la "Gloria Nacional" o comunmente conocida como desempleo; tipificada acertadamente con las destrezas de un

tragafuego (que nos recuerda el final de la película Chapopote).

La política de "Santa Annita Corporation" también tenía su Partido Revolucionario Institucional, pero con algunas pequeñas e insignificantes modificaciones. Gracias a su acción de apertura al capital extranjero, el partido santanniteño se había unido con su presunto enemigo el PAN. Era gobernado, al igual que Silva Herzog, por los designios de un gran organismo que ayudó a resolver los problemas de los mexicanos al subir los precios y reducir los salarios, se trataba nada menos que del Fondo Monetario Internacional (FMI).

El partido conservó su logotipo y sus colores, pero cambió sus siglas de PRI por las del FMI, no había mayor cambio y sí se adornaba con una mayor elegancia el símbolo del poderío de los capitalistas extranjeros.

Pero el que antes pagaba los platos rotos, también ahora lo hacía, el pueblo.

Todo ese fenómeno transformador de la ex sociedad mexicana debía tener una explicación. Ésta se podía encontrar sin mayores complicaciones en las características económicas, políticas, culturales y sociales del antiguo país del decenio de los ochenta. Las causas que se enumeran son: el constante derroche del chapopote nacional en todas sus formas; el excesivo monto de la deuda externa y los casi religiosos criterios gubernamentales por reco

nocer y pagar las deudas, aunque se descuidara el crecimiento económico del país y de sus habitantes; la promoción masiva de programas televisivos extranjeros que difundían "nuestra identidad cultural"; las constantes intervenciones de la embajada estadounidense en nuestros asuntos internos; la correcta y eficaz vigilancia de la policía; la promoción y aliento de la especulación bancaria; los "útiles" discursos de los licenciados como Miguel de la Madrid que sólo hablaban, hablaban y hablaban, mientras el pueblo la malpasaba.

Los únicos testimonios que habían quedado de aquella época, eran los trazos de un dibujante tequilero (Rogelio Naranjo), amigo de todo orden establecido que retrató la crisis, sus causas y las difíciles circunstancias que le tocó vivir a través de diferentes caricaturas en las que se pueden identificar, los protagonistas de las constantes tragedias. Aunque era difícil para los mexicanos percibir estas manifestaciones, puesto que los medios de "comunicación" se encargaban de "preservar" masivamente los "valores nacionales".

Tal preservación se hacía por medio de programas televisivos extranjeros como el "Hombre araña", o con la incursión de avances técnicos en la cultura del mercado con el uso común del "walk man" y su respectiva música "moderna", los juegos electrónicos llamados "chispas" y la excesiva exposición de los niños

viendo el televisor, con un mayor número de horas ante ésta que frente a sus maestros de la escuela.

Para darnos una idea de las repercusiones culturales de la difusión de "nuestros valores", se ofrece un dato: en 1981, existía en los niños mexicanos un gran desconocimiento acerca de héroes de la historia nacional, pero una inmediata identificación de personajes de la cultura de masas como el "Gansito Mari-nela" y "Superman".

En un salto del ingenio fílmico de Mendoza, podemos presen-ciar la metamorfosis de Santa Anna en un "Superman" a la mexicana, el que atraviesa los aires contaminados de la ex ciudad de México, saludando a los "alegres" santanniteños.

Los principales responsables de toda esta situación que lle-vó a la extinción de la patria, señalados en Jijos de la crisis, son: los funcionarios de la familia revolucionaria egresados de las universidades extranjeras como la de Harvard (tal es el caso de Miguel de la Madrid y Carlos Salinas de Gortari); guberna-tes cuyas acciones eran totalmente opuestas a las del ex presiden-te Benito Juárez, que en 1861 declaró la suspensión de pagos de la deuda externa nacional, que derrotó a las fuerzas militares invasoras de los franceses y logró acabar con el poder impuesto del monarca austriaco Maximiliano de Habsburgo.

Lo que sucedió fue que "el espíritu de Santa Anna y muchas

de sus ideas, siguieron vivas en México aún después de muchos años de desaparecido". En materia de deuda externa, por ejemplo, algunos Presidentes de la República demostraron importantes avances en su aprendizaje de las enseñanzas entreguistas del maestro Santa Anna. Para que no les pusieran sus orejas de burro, endeudaron al país: Gustavo Díaz Ordaz, con 5 mil millones de dólares; Luis Echeverría, con 25 750; José López Portillo, con 83 500 y, hasta donde se supo al ser realizada la cinta, Miguel de la Madrid con 100 mil millones de dólares.

Esta alegoría al espíritu del general del siglo pasado, había sido hecha por Heberto Castillo en la película Chapopote, cuando se habla del proyecto de construcción del gasoducto de México a Estados Unidos; aunque aquí se hace referencia a otros elementos.

Pero qué hubiera sucedido con México si:

- Los mexicanos hubieran escuchado a sus compatriotas conscientes que les hablaban en la vía pública y les repartían volantes para que conocieran la magnitud y las causas de los problemas que aquejaban al país. (En este punto el realizador alude a algunas formas usuales de militancia en el PMT como mítines en plazas públicas y volanteo).

- El gobierno no hubiera subsidiado a las empresas nacionales y extranjeras con mano de obra barata, combustible y electri

cidad; y sí lo hubiera hecho con el pueblo.

- No se hubiera permitido la corrupción de los funcionarios públicos, ni la actividad anticonstitucional de los saca-dólares. (Referencia a las cintas Chapopote y Charrotitlán).

- El país hubiera logrado una independencia alimentaria. (temática y preocupación de Chahuistle).

- Se hubiera dado la nacionalización de TELEVISA. (esta demanda se expresa en una pinta que en la película reza "Para seguir siendo mexicano. Nacionalización de TELEVISA", junto a la cual se deja notar un logotipo del PMT).

- La nación no se hubiera endeudado tanto.

- Y se hubiera declarado la suspensión de pagos de la deuda externa, formándose un frente con los países mayormente endeudados de América Latina como Argentina, Brasil y Venezuela; para poder golpear y derrotar con un fuerte puñetazo económico al capital extranjero (estadounidense).

Pues si éso hubiera sucedido, este cuento llegaría a un final feliz, pero Jijos de la crisis no es de esos cuentos (Referencia al cuento de la tierra de Charrotitlán). "¿quien sabe cuál podría ser el final", se afirma en este cuento. Lo cierto es que, Adolf Reagan, ya sin bigote, es un Presidente de carne y hueso, y que Silva Herzog y los demás protagonistas de la cruda realidad mexicana, algún día desaparecerán de la escena, como ha sucedi-

do en la realidad internacional y nacional. Pero "también es cierto que la responsabilidad del gobierno es enorme y que aunque México no haya sido invadido aún militarmente, la otra invasión, la económica y cultural, se ha consumado."

Así pues, la realidad santanniteño-mexicana y la fantasía cinematográfica producen en el perceptor de Jijos, un constante ir y venir de desmitificaciones y verdades que proponen una transformación social.

El mensaje final que lleva el filme y la advertencia que lanza su propio director podrían sintetizarse de la siguiente manera: la mayoría de los mexicanos somos los Jijos de la crisis que, de continuar el rumbo que lleva, podría terminar en extremos que en mayor o menor medida alcanzarían la realidad del "Estado Libre Asociado de Santa Annita Corporation". Que suceda o no ésto, el pueblo lo decidirá.

"F I N - México (todavía) - 1985".

B) Jijos de la crisis (1985) y su relación con la línea política del PMT:

Se podría decir que Jijos de la crisis es una sátira cinematográfica que además de mostrarnos minuciosamente gran parte de la anatomía de la formación social mexicana, nos entretiene, nos divierte y nos hace reflexionar en torno al posible crecimiento de las enfermedades que padece este país. Quizás Mendoza haya decidido el viaje fílmico de Jijos antes del año 2 000 con el fin de hacer pensar a sus perceptores que, si faltaban (en 1985) relativamente pocos años para 1993, sería necesario que el pueblo estuviera alerta y tomara prontas medidas que pudieran detener el camino ascendente de la crisis y la dependencia mexicana.

Además de sus ideas políticas personales, el director de esta película tomó algunos datos y puntos de vista del PMT para hacer este trabajo. Algunos de los cuales podemos ubicar en los siguientes documentos partidarios:

1.- En la Declaración de Principios del PMT se establece que:

A) "El pueblo mexicano tiene la potestad soberana de impedir que otras naciones más poderosas o desarrolladas exploten a sus trabajadores, aprovechen de sus riquezas o intervengan en sus asuntos internos". (1)

B) "El desarrollo económico del país debe fincarse en la obtención de recursos y no en el endeudamiento externo...". (2)

C) "Los recursos naturales, las industrias básicas, la banca, los medios de comunicación masiva, los transportes y los servicios públicos son fundamentalmente para el desarrollo económico del país, por tal razón no deben ser propiedad privada, sino pasar a ser propiedad de la nación y su usufructo debe ser en beneficio del pueblo". (3)

2.- En el Programa de Acción Político del mismo Partido se establecen como estrategias de lucha:

A) "Exigir el respeto a los preceptos constitucionales que garantizan los derechos (...) de expresión, de información y de petición". (4)

B) "Exigir la salida del país (...) de todos aquellos organismos e individuos extranjeros, que so pretexto de actividades culturales, científicas o de otra índole intervienen en los asuntos políticos de nuestra patria". (5)

C) "Luchar porque no se siga endeudando el país y se negocie una moratoria a la deuda pública". (6)

D) "Luchar por la nacionalización de la radio y la televisión para ponerlos al servicio del pueblo trabajador; dichas industrias deben dejar de ser medios de penetración de los intereses de las empresas transnacionales e instrumentos para manipular la conciencia del pueblo". (7)

3.- En la publicación Análisis la revolución, editada por

el PMT se hace referencia a:

A) Que con el apoyo del gobierno hacia los empresarios, la lucha de clases se da en forma muy desfavorable para los trabajadores. Se consigna además la necesidad de que el partido luche por defender el petróleo mexicano y nacionalizar la industria alimentaria. (8)

B) La demanda del Partido porque el gobierno gestione una moratoria de la deuda externa, lo que contribuiría, en parte, a resolver el desempleo. "Además, el endeudamiento del país está rebasando nuestra capacidad de pago y ya es hora de que se termine con esta política suicida que está hipotecando a la Nación". (9)

Se establecía la importancia por lograr aumento de salarios para el trabajador y la nacionalización de la banca. (10)

C) La denuncia de que "mientras el gobierno no obtenga sus recursos como los demás gobiernos capitalistas, esto es, de los impuestos a los productores de bienes, de los empresarios, tendrá que obtener esos recursos del crédito externo y, para garantizar esos préstamos, deberá aceptar exportar materias primas, en especial, hidrocarburos". (11)

D) La crítica a la política económica de Miguel de la Madrid, tendiente al sometimiento a los dictados del Fondo Monetario Internacional: contraer los salarios, abrir las puertas al capital

extranjero, dar estímulos a los empresarios; fomentar el desempleo, el hambre, la delincuencia; la salida de dólares al extranjero, para con ello establecer "una política destinada a cargar todo el peso de la crisis sobre los trabajadores" (12). Se proponía que México se uniera con otros países para llevar a cabo una suspensión de pagos de su deuda externa, en un "Frente Mundial". (13)

E) La reiteración de que "la política económica del régimen sigue las normas impuestas por el Fondo Monetario Internacional. Austeridad, libertad de precios y congelamiento de salarios. Por ello la situación económica no ha mejorado, al menos para las clases laborantes". (14)

Se expresaba el repudio hacia TELEVISA y la radio en México, por su simpatía ante el imperialismo estadounidense. (15)

Se repetía la demanda de una necesaria suspensión del pago de la deuda del país, junto con otras naciones subdesarrolladas. (16)

F) La inclinación de los medios de difusión masiva que contribuyen "a confundir y a propalar consignas contrarias a los intereses populares. La TV al servicio de las naciones capitalistas más industrializadas se convierte en el instrumento ideal para alentar las tendencias más proclives al neocolonialismo y para condenar todo intento de los pueblos oprimidos de romper sus

cadenas de dependencia". (17)

Algunas de las consignas que en esa Asamblea se mencionaban como parte de la lucha del Partido eran:

- "- BASTA DE CORRUPCIÓN.
- ALTO AL SAQUEO DE NUESTROS HIDROCARBUROS.
- SUSPENSIÓN DEL PAGO DE LA DEUDA Y DE SUS INTERESES.
- UNIDAD DE LOS PAÍSES DEL TERCER MUNDO.
- NO A LA POLÍTICA DE AUSTERIDAD CONTRA EL PUEBLO.
- NO A LA INTERVENCIÓN DEL FMI.
- IMPUESTOS A LOS EMPRESARIOS NO A LOS TRABAJADORES.
- NO A LOS DESNACIONALIZADORES QUE ENTREGAN EL PAÍS A LOS
EUA." (18)

G) La denuncia de que el gobierno del Presidente Miguel de la Madrid sigue la línea de su antinacional política económica al disminuir el gasto público, abrir las puertas al capital extranjero, congelar los salarios, liberar los precios, permitir el libre cambio disimulado y fomentar con ello la fuga masiva de capitales, continuar con el aumento del peso de la deuda externa y la devaluación del peso. Lo que hace evidente que "el gobierno de México, no ha podido sacar al país de la crisis en que nos hallamos". (19)

Así que "lucharemos desde todas las trincheras por hacer que el territorio, las costas, los medios de difusión, la univer

sidades y centros de educación superior no sigan cayendo en poder de los grandes inversionistas extranjeros, directa e indirectamente". (20)

5.- El Órgano Oficial de Prensa del PMT Insurgencia popular, que durante algún tiempo fue dirigido por Carlos Mendoza, publica algunos artículos que tocan ciertos puntos abordados en esta cinta, por ejemplo:

A) "Moratoria a la deuda externa", escrito por Ariel Rodríguez Kuri. En él se critica la política de austeridad de Miguel de la Madrid, consistente en aumentar la deuda externa y agudizar la crisis económica nacional, por lo que propone que los trabajadores y el Partido se aboquen a la lucha por la moratoria. (21)

B) "¿Quién está en el FMI?", en el que se explican las funciones y propósitos económico-políticos de este organismo en los países de América Latina. (22)

C) Posiblemente después de haberse terminado de realizar Jijos de la crisis e influido por ella, Carlos López Elorriaga escribió el artículo "El espíritu de Santa Anna", en el que se plantea que el espíritu del ex presidente mexicano ha generado hechos como: la influencia de Estados Unidos sobre el Partido Revolucionario Institucional (PRI) durante varios años; la constante búsqueda del gobierno por copiar modelos de desarrollo es-

tadounidense; la publicidad y programación extranjerizante de los medios masivos de información oficiales y privados en México; la pérdida de gran parte del territorio nacional desde el siglo XIX; el constante crecimiento de la deuda externa nacional; la venta de petróleo que no alcanza ni para pagar los intereses de ésta; en síntesis, el dominio de Estados Unidos sobre nuestra nación. Problemas ante los que los militantes pemetistas deben luchar. (23)

F) "Inflación, salarios y ganancias" en el que Javier Santiago Castillo se refiere a la inflación, el problema de la alimentación, la fuga de capitales y el apoyo del gobierno a los empresarios, comerciantes y al FMI durante el sexenio de Miguel de la Madrid. (24)

6.- En el folleto No al pago de la deuda externa publicado por el partido y realizado por Jorge Villamil y Gabriel Santos, se hace un pormenorizado análisis de los diversos aspectos de la deuda externa mexicana desde el sexenio de Gustavo Díaz Ordaz hasta una parte del de Miguel de la Madrid (1964). Se abordan los antecedentes históricos y las consecuencias del problema, para proponer la lucha partidaria por la suspensión del pago. (25)

7.- Finalmente, en el folleto ¿Por qué nace y lucha el PMT? se menciona entre otras cosas que "la crisis económica que mar-

ca agudamente el sexenio de Miguel de la Madrid, fue ocultada, soslayada o minimizada por Luis Echeverría y sobre todo por José López Portillo. En el informe que el Comité Nacional presentó en el Cuarto Pleno Nacional del PMT (marzo de 1982) anunció con mucha anticipación el hundimiento de la economía del país (...). En estos días (1985), de aquellos efectos de la política económica de Luis Echeverría y López Portillo, el endeudamiento del país de aproximadamente 6 mil millones de dólares pasó poco a poco a más de 83 mil millones de dólares y en tres años de gobierno de Miguel de la Madrid, se calcula una deuda aproximada de 100 mil millones de dólares. Los intereses y el servicio de esta estratosférica cantidad sangran cotidianamente al país y obligan a entregar recursos naturales como el petróleo, la fuerza de trabajo y prácticamente toda la economía nacional en manos de los usureros internacionales. El PMT, en estos días lucha enérgicamente porque se decrete la suspensión de pagos y se detenga la entrega del petróleo al extranjero". (26)

C) Jijos de la crisis (1985), testimonio biblio-hemerográfico:

"En las antípodas: 'Chapopote', documental realizado por Carlos Mendoza y Carlos Cruz, que expone, con lujo de detalles, un lenguaje sencillo y mucho humor, las falacias de la petrolización y a dónde nos lleva. Nominada al Ariel de su año, se dice que intereses de cúpula influyeron para boicotearla.

De cualquier forma este par de documentalistas siguió insistiendo y con 'Chahuistle' (contra la política en el agro) ganaron el premio al año siguiente, mismo que rechazaron en protesta por la arbitraria exhibición dada a sus trabajos. 'Curiosamente', los programan muy raramente y siempre en condiciones desastrosas (...).

De cualquier forma, al igual que 'Chapopote' ('Chahuistle' y 'Laguna de dos tiempos' de Eduardo Maldonado), son ejemplos de un cine que, precisamente por bueno, está ausente de nuestras pantallas. En 'Jijos de la crisis', para variar de Carlos Mendoza, ya él solo, el tema petrolero se aborda tangencialmente como parte del desastre económico, social y cultural de un México que se esfuma.

Se trata de una divertida crónica futurista de la fundación -con lo que quede- del estado de Santa Anita (sic) Corporation, asociado a E.U. Cuando hacia el final del relato entra de fondo la mexicana voz de Lucha Reyes y el locutor empieza un párrafo que dice algo así como: 'Hubo una vez un país al que no supimos

defender..., la piel se eriza.

Por algo Mendoza es considerado uno de los mejores documentalistas mexicanos". (27)

Eduardo Gallegos.

NOTAS

- (1) Partido Mexicano de los Trabajadores. Declaración de Principios: Art. 4, p. 7.
- (2) Ibid., Art. 17, p. 9.
- (3) Ibid., Art. 18, p. 10.
- (4) Partido Mexicano de los Trabajadores. Programa de Acción Político: Art. 4, p. 14.
- (5) Ibid., Art. 6, p. 14.
- (6) Ibid., Art. 43, p. 20.
- (7) Ibid., Art. 94, p. 28.
- (8) Cfr., Partido Mexicano de los Trabajadores. Análisis de la revolución. PMT. Informes a las Asambleas y Plenos Nacionales. 1986. Primera Asamblea Nacional Ordinaria. Noviembre de 1977. pp. 9-25.
- (9) Ibid., p. 37.
- (10) Para todo el inciso Cfr., Ibid. Segunda Asamblea Nacional Ordinaria. Del 5 al 8 de septiembre de 1980. pp. 35-48.
- (11) Ibid., Cuarto Pleno Nacional. Marzo de 1982. pp. 51-63. Cita p. 62.
- (12) Ibid., p. 67.
- (13) Para todo el inciso Cfr., Ibid. Tercera Asamblea Nacional Ordinaria. Septiembre de 1983. pp. 67-87.
- (14) Ibid., p. 102
- (15) Cfr., Ibid., p. 106

- (16) Cfr., Ibid., p. 108. Para todo el inciso Cfr., Ibid. Tercera Asamblea Nacional Extraordinaria. Del 7 al 9 de septiembre de 1984. pp. 91-111.
- (17) Ibid., p. 116.
- (18) Cfr., Ibid., p. 122. Además, para todo el inciso, Cfr., Ibid. Cuarta Asamblea Nacional Extraordinaria. Del 15 al 17 de febrero de 1985. pp. 115-123.
- (19) Cfr., Ibid. Primer Pleno Nacional Ordinario. 14 y 15 de septiembre de 1985. pp. 127-139. Cita p. 128.
- (20) Ibid., págs. 138 y 139.
- (21) Rodríguez Kuri, Ariel. "Moratoria de a deuda externa". Órgano Oficial de Prensa del Partido Mexicano de los Trabajadores. Insurgencia popular No. 110. págs, 10 y 11.
- (22) PMT. Insurgencia popular No. 111, págs. 24 y 25.
- (23) Cfr. Elorriga López Carlos. "El espíritu de Santa Anna". PMT. Insurgencia popular No. 114, págs. 20 y 21.
- (24) Cfr. Santiago, Javier. "Inflación, salarios y ganancias". PMT. Insurgencia popular No. 115-116, págs. 4 y 5.
- (25) Partido Mexicano de los Trabajadores. Folleto No al pago de la deuda externa.
- (26) Partido Mexicano de los Trabajadores. Folleto ¿Por qué nace y lucha el PMT?, págs. 38 y 39.
- (27) Gallegos, Eduardo. "¿Cómo era que se llamaba? El oro negro y el cine". Publicado en el suplemento "Revista de revistas"

del periódico Excélsior. 20 de marzo de 1987, p. 49.

CONCLUSIONES:

Carlos Mendoza Aupetit ha sido uno de los más destacados realizadores del cine militante nacional. Su compromiso político y su solidaridad con la clase dominada lo han llevado a tomar parte activa en la lucha de clases, manifestando cinematográficamente su descontento por la presencia de una formación social mexicana caracterizada por tener un Sistema de producción capitalista dependiente, basado en la explotación económica, en la manipulación ideológica de los medios masivos de información, entre ellos el cine, y la inexistencia de una auténtica democracia política.

La actividad fílmica de Mendoza Aupetit como militante del Partido Mexicano de los Trabajadores, entre 1980 y 1985, surgió y se desarrolló debido a que este director supo utilizar al cine como medio alternativo de comunicación. Este elaborador de mensajes realizó cinco películas que ofrecen un conjunto de testimonios, denuncias y análisis en torno a algunos de los más sobresalientes problemas socioeconómicos, políticos y culturales que han aquejado a las mayorías desprotegidas de México.

Los referentes o contenidos de las cintas se describen a continuación:

1) Chapopote (1980). A partir de la expropiación de la industria petrolera decretada por el Presidente Lázaro Cárdenas, el 18 de marzo de 1938, el filme hace una fuerte crítica a la po-

lítica económica Lópezportillista basada en el petróleo como único camino para sacar al país de la crisis.

2) Chahuistle (1981). Describe y analiza los diferentes factores socioeconómicos que han generado la dependencia alimentaria de México con respecto a Estados Unidos; las inconveniencias del Sistema Alimentario Mexicano (SAM) propuesto por el gobierno de José López Portillo para solucionar esta problemática; la invasión de los "alimentos chatarra" vendidos por las compañías transnacionales sobre el territorio de la República; y las desastrosas consecuencias de la desnutrición de los infantes mexicanos.

3) Charrotitlán (1982). Denuncia los antecedentes, causas y efectos del control estatal sobre los obreros mexicanos, como una forma de apoyo a las empresas nacionales y extranjeras. Fenómeno mejor conocido como "charrismo sindical", que en la cinta propone su eliminación por medio de la formación de un partido político integrado por todos los trabajadores del país.

4) Pascual, la guerra del pato (1983). Abarca una parte relevante de la lucha sindical, de mayo a diciembre de 1982, que llevó al triunfo a los asalariados de la embotelladora de refrescos "Pascual" frente a la empresa.

4) Jijos de la crisis (1985). Con información histórica, datos de actualidad y una atractiva variedad de recursos cinematográficos, la cinta advierte humorísticamente cuáles podrían ser

los devastadores resultados de la dependencia económica, política y cultural de México ante Estados Unidos, hasta sus últimas consecuencias.

Estos filmes fueron elaborados con muy pocos recursos y pese a que casi todos han sido financiados por el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos con material, equipo y servicios; a excepción de Pascual que fue costeadada por su realizador y los obreros en lucha; los referentes de las cinco cintas tienen una fuerte carga del ideario político del Partido Mexicano de los Trabajadores (Declaración de Principios, Programa de Acción Política y líneas de lucha concreta), lo que permite considerar a ambas instancias (CUEC y PMT) como emisores de esos mensajes. Pues el hecho de contar con una amplia libertad expresiva, dentro y fuera de la escuela, le permitió a Mendoza llevar a cabo una militancia popular-cinematográfica y volcar sus experiencias partidarias en las películas.

El participar unido a dicha organización; cuyos objetivos, línea política y acciones de lucha organizada se constituyeron como una propuesta de la Izquierda mexicana; ha llevado a este elaborador de mensajes a enriquecer coherentemente su actividad filmica con un mayor acercamiento hacia los sectores populares y con su propia militancia. Aunque, a decir verdad, sus cintas no tienden a hacer proselitismo partidario, sino a la descripción, testimonio, denuncia y análisis cinematográficos de la realidad nacional.

Ante la comunicación autoritaria del cine industrial como medio masivo de información; que justifica y refuerza al Sistema imperante, el mismo que difunde mensajes que apuntan hacia la venta de la película como mercancía, la imposición ideológica, la conformación de una falsa conciencia en la clase dominada encaminada a la dispersión y trivialización de la formación social mexicana, la aceptación del lugar que a ésta le corresponde en la estructura social y a una sumisión ante sus dominadores; el cine militante de Carlos Mendoza pretende, a través de los mensajes de sus cinco películas, que algunos sectores sociales más desprotegidos por el Sistema capitalista nacional comiencen a tomar conciencia sobre las circunstancias que determinan su opresión y participen políticamente en favor de una transformación que mejore sus condiciones de vida; lo cual hace evidente la intencionalidad educativa de sus mensajes.

Dicha intencionalidad es diametralmente opuesta a las, mercantil y propagandística, propias de los mensajes del cine mexicano como medio masivo de información, al que pertenecen las cintas extranjeras exhibidas en el país, las películas de la industria nacional y las del "cine independiente propagandístico".

Los principales efectos de este modelo de comunicación autoritaria han sido: la imposibilidad de un desarrollo autónomo de la cinematografía mexicana en su conjunto, a causa de la suje

ción económica, temática y narrativa ante el cine estadounidense, principalmente; un constante bombardeo ideológico sobrecargado de una fuerte influencia imperialista hacia las mayorías mexicanas; y la consecuente marginalización y censura de cualquier tipo de mensajes que se oponen a la clase dominante.

Debido a que la intencionalidad educativa, así como el proceso de elaboración, difusión y lectura de los mensajes fílmicos de Carlos Mendoza son contrarios a los intereses ideológicos del cine industrial mexicano; puesto que aquéllos pueden hacer peligrar al Sistema social imperante; los grupos de poder político y económico (Estado e iniciativa privada nacional y extranjera), vinculados directamente con el cine industrial, han aplicado sobre las películas de dicho realizador ciertos mecanismos de censura. Entre ellos destacan: la limitación de recursos materiales, técnicos y humanos para la producción de sus películas ("censura previa"); el cierre de canales de distribución y exhibición que imposibilita su amplia difusión, grupal y masiva, a causa esencialmente del monopolio estadounidense ("censura imperialista o del subdesarrollo"); así como la negación del Ariel que la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas le había otorgado a Chapopote en 1981. Aunque el año siguiente le es reconocida la obtención de un Ariel a Chahuistle, sus directores (Carlos Mendoza y Carlos Cruz) rechazan públicamente el premio como una forma de pro-

testa ante la falta de difusión de su cine, en particular, y del independiente, en general.

La preocupación de Mendoza por lograr que se interese en sus películas el público; acostumbrado a los temas, formas y contenidos del cine industrial; lo ha llevado hacia la búsqueda y conformación de un novedoso estilo (código) cinematográfico que al combinar los recursos del cine de argumento con los del documental, ha creado el género "documental-ficción". Ésto ha traído como consecuencia la formación de un lenguaje cinematográfico accesible que motiva la atención, emoción y diversión del espectador en función de la intencionalidad educativa.

Los perceptores a los que está destinado el cine militante de Mendoza, son los sectores que ven reflejada su problemática en la pantalla: los obreros, las comunidades urbanas y rurales, los campesinos, indígenas, estudiantes, técnicos, desempleados y pueblo en general.

La lectura de estos mensajes fílmicos, que ofrecen un discurso contestatario al dominante y que les interesa orientar la conciencia y la acción del pueblo, se lleva a cabo cuando algunos grupos de la clase dominada asisten a la exhibición de las cintas de dicho elaborador. Se trata entonces de una práctica de comunicación intergrupala (intermedia) que se difunde en los llamados circuitos marginales o alternativos del cine independiente nacio-

nal.

Uno de los grandes obstáculos de este tipo de cine ha sido precisamente la falta de espacios de exhibición y la consecuente carencia de un amplio público al que lleguen sus mensajes. Lo cual no demerita su importancia dentro del cine mexicano, pues se trata de mensajes cuyas características y dinámica, en sus momentos de elaboración, difusión y lectura, son sólo dables en los procesos de comunicación alternativa.

La exhibición de este cine no ha sido hecha en función de una recuperación económica que le permitiera seguir subsistiendo. Así, la carencia de recursos para la reproducción de su cine militante, las posibilidades técnicas y el bajo costo del video, han motivado a Carlos Mendoza Aupetit a sustituir la producción de películas por la de videofilmes; con los que se vislumbran mayores perspectivas de una indispensable recuperación económica y, por lo tanto, la continuidad de su experiencia militante y de comunicación alternativa. Ascendiendo, de esa forma, hacia un novedoso camino de elaboración y difusión de mensajes con una intencionalidad educativa y con una clara posición política en favor de los sectores populares.

FILMOGRAFÍA BÁSICA

A M N I S T Í A

Producción (1978): Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC-UNAM), México.

Encargado de producción: Mario Helguera.

Fotografía en blanco y negro (16mm.): Carlos Mendoza Aupetit.

Sonido: Carlos Mendoza Aupetit.

Música: José Iván Santiago (Chiván) y Rodolfo Wratny.

Edición: Carlos Mendoza Aupetit y Carlos Cruz.

Dirección y Guión: Carlos Mendoza Aupetit.

Duración: 20 minutos.

C H A P O P O T E (HISTORIA DEL PETRÓLEO, DERROCHE Y MUGRE)

Producción (1980): Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC-UNAM), México.

Encargados de producción: Carlos Mendoza Aupetit, Carlos Cruz y Daniel Tourón.

Actuación: José Luis Guzmán, Estela Chacón, Teo Marín, Rebeca Morales y Pedro Damián.

Entrevistas: Ing. Heberto Castillo Martínez, Presidente del Consejo Nacional del PMT; Maestra en Ciencias, María Luisa Sevilla, IPN; Trabajadores Petroleros del Movimiento Lázaro Cárdenas.

Animación y Créditos: Carlos Mendoza Aupetit, Gabriela Rodríguez, Joan Sandra y Abel Sánchez.

Voz: Enrique Velasco.

Fotografía en blanco y negro (16 mm.): Carlos Cruz y Héctor "Fito" García.

Asistente de Fotografía: Marco Aurelio Sosa.

Caricaturas: Rogelio Karanjo y Eduardo del Río "Eius".

Sonido y Edición: Carlos Mendoza Aupetit.

Música: Marcial Alejandro.

Guión y Realización: Carlos Mendoza Aupetit y Carlos Cruz.

Duración: 48 minutos.

* Nominada en 1981 para un Ariel en la categoría de Documental Testimonial.

CHAHUISTLE

Producción (1981): Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC-UNAM), México.

Colaboración: Pierrot L. F., Jacinto Mendoza, Javier Velázquez, Ramón Aupart, José Iván Santiago (Chiván), Carmen Cabrera, Ricardo Ortiz, Carlos Aguilar, Alvino Álvarez, Antonio del Rivera, Manuel Martínez, Mario Helguera, Marcelino Aupart, Toni Álvarez, Javier Rivera, El Nórdico; Dr. Luis Gómez Oliver, experto de las Naciones Unidas en Economía Agrícola.

Voz: Enrique Velasco.

Regabación: Carlos Aguilar.

Entrevistas y fotografía: Jack Lanch.

Sonido: José Iván Santiago (Chiván).

Producción, Guión, Fotografía en color (16 mm.), Sonido, Animación, Edición y Realización: Carlos Mendoza Aupetit y Carlos Cruz

Duración: 47 minutos.

* Premiada en 1982 con un Ariel en la categoría de Documental Testimonial.

CHARROTITLÁN

Producción (1982): Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC-UNAM), México.

Encargados de producción: Rafaél Rebollar, Jorge Miramontes y José Iván Santiago (Chiván).

Escenas de archivo: Míri Valdéz, película Al descubierto. "Grupo Octubre".

Colaboración: Víctor Sánchez, Javier Castillo, Pedro Reynagas, José Rodríguez y Ricardo Ortiz.

Actuación: Francisco Ku-Kendal, Fernando Ramírez, Rubén Monterrubio, Hilario Mata, Alejandro Álvarez, José Iván Santiago (Chiván) y José Luis Guzmán.

Voces: Patricia Kelly, Enrique Velasco y Ricardo Ortiz.

Fotos: Hermanos Mena, Alberto Rentería, Jorge Acevedo y Alonso de la Huerta.

Música y Efectos: José Iván Santiago (Chiván).

Sonido: Carlos Mendoza Aupetit, Carlos Cruz, José Iván Santiago (Chiván) y Marco Aurelio Sosa.

Fotografía en color (16 mm.): Carlos Cruz, Marco Aurelio Sosa y Alfredo Sánchez A.

Corte de negativo: Lupita Mirino.

Letreros y Créditos: Manuel Martínez V.

Guión, Animación, Edición y Realización: Carlos Mendoza Aupetit.

Duración: 48 minutos.

P A S C U A L , L A G U E R R A D E L P A T O

Producción (1983): Carlos Mendoza Aupetit, México.

Colaboración: Carlos Aguilar, Luis Iglesias y Francisco de la Guerra.

Música: José Iván Santiago (Chiván)

Dibujos: Gabriela Rodríguez.

Voz: Rodolfo Torres.

Asistencia de dirección: Ricardo Ortiz.

Encargado de producción, Guión, Sonido, Fotografía en color (Super 8 mm), Edición y Dirección: Carlos Mendoza Aupetit.

J I J O S D E L A C R I S I S

Producción (1985): Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC-UNAM), Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA), México.

Encargado de producción: Rosa María Méndez, Irma Castillo, Ernesto Olivares y Fernando Montaña.

Actuación: Sergio Franco, Jorge Frausto, Jiorgina Landa, Gabriela Espinosa, Esperanza, Cristina, Nava, Navita, Dionisio y Javier.

Fotografía en color (16 mm): César Taboada, Emmanuel Tacamba y Sigfrido Barajas.

Animación: Laura Íñigo.

Asistencia: Gabriela Espinosa.

Sonido: Fernando Montaña.

Créditos: Adrian Arroyo.

Caricaturas: Rogelio Naranjo.

Transfer y Regrabación: Luis Schroeder.

Voces: Rodolfo Torres y Enrique Velasco.

Colaboración: José Iván Santiago (Chiván), Pedro González, Manuel Salazar, J.C. Hidalgo y Araceli Dorantes.

Asistente general: Fernando Montaña.

Guión, Animación, Fotomontajes, Edición y Dirección: Carlos Mendoza Aupetit.

* Nominada en 1986 para un Ariel en la categoría de Documental Testimonial.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE CINE

- Alsina Thevent, Homero. El libro de la censura cinematográfica. Ed. Lumen, Barcelona, España, 1977. 379 pp.
- Álvarez, Santiago, et. al. Cine y revolución en Cuba. Ed. Fontamara, Barcelona, España, 1975. 200 pp.
- Álvarez, Santiago, et. al. Nuestro Cine. Editado por la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños y el Centro de Información Cinematográfica (ICAIC); La Habana, Cuba, 1987. 269 pp.
- Amado G., Francisco y Echeverría M., Alicia. El cine en México. Estudio Sociológico. (Tesis profesional para la Licenciatura - en Ciencias Sociales), Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-UNAM, México, 1960. 219 pp.
- Anduiza Valdelamar Virgilio. Legislación cinematográfica mexicana. Editado por la Filmoteca de la UNAM (Colección "Documentos de Filmoteca" No. 6.), México, 1984. 358 pp.
- Ayala Blanco, Jorge. La búsqueda del cine mexicano. Ed. Posada, 3a. ed., México, 1986. 559 pp.
- Ayala Blanco, Jorge. La condición del cine mexicano. Ed. Posada, México, 1986. 663 pp.
- Barriga Chávez, Ezequiel. El cine independiente en México. (Tesis profesional para la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación). Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-UNAM, México,

1985. 172 pp.

- Careaga, Gabriel. Erectismo, violencia y política en el cine mexicano. Ed. Joaquín Mortíz, México, 1981. 154 pp.
- Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC-UNAM). Catálogo de ejercicios fílmicos escolares (1963 - 1985). Editado por el CUEC-UNAM, México, 1985. 124 pp.
- Galindo, Alejandro. El cine mexicano. Un punto de vista. Editores Mexicanos Asociados. (EDAMEX), 2ª ed., México, 1986. 154 pp.
- García Espinosa, Julio. Una imagen recorre el mundo. Editado por la Filmoteca-UNAM, México, 1982. 159 pp.
- Getino, Octavio. A diez años de "hacia un tercer cine". Editado por la Filmoteca-UNAM (Colección "Textos breves"), México, 1982. 71 pp.
- Getino, Octavio. Notas sobre el cine argentino y latinoamericano. Ed. Edimedios, México, 1984. 161 pp.
- Gómezjara, Francisco y Selene de Dios, Delia. Sociología del cine. Editado por la Secretaría de Educación Pública (Colección "SEP-Setentas" No. 110), México, 1973, 183 pp.
- Gumucio Dagron, Alfonso. Cine, censura y exilio en América Latina. Federación Editorial Mexicana, 2ª ed., México, 1984. 181 pp.
- Gutiérrez Alea, Tomás. Dialéctica del espectador. Federación -

- Editorial Mexicana (Serie "Arte, Ciencia y Sociedad" No. 2), México, 1983. 111 pp.
- León Frías, Isaac. Los años de la conmoción. Editado por la Dirección General de Difusión Cultural-UNAM (Colección "Cuadernos de cine" No. 28), México, 1979. 293 pp.
 - Martínez Sada, Laura Elena. El cine estudiantil en México. (Tesis profesional para la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación). Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-UNAM, México, 1985. 206 pp.
 - Michel, Manuel. Al pie de la imagen. Editado por la Dirección General de Difusión Cultural -UNAM, México, 1968. 325 pp.
 - Moreno Brizuela, Dora Eugenia y Vázquez Gómez, Rosa Adriana. Políticas cinematográficas de exhibición. 1970-1982. (Tesis profesional para la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación). Facultad de Ciencias Políticas y Sociales -UNAM, México, 1986. 472 pp.
 - Navarrete Maya, María Guadalupe y Mandujano Jacobo, Pilar. La participación del Estado en la industria cinematográfica mexicana. (Tesis profesional para la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación). Facultad de Ciencias Políticas y Sociales - UNAM, México, 1985. 257 pp.
 - Pichardo Muñoz, Eva. El cine documental en México. 1963 - 1976. (Tesis profesional para la Licenciatura en Ciencias de la Comu-

- nicación). Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-UNAM, México, 1985. 156 pp. (varía págs.).
- Poloniato, Alicia. Cine y comunicación. Ed. Trillas-ANUIES, México, 1985. 66 pp.
 - Reyes Névarés, Beatriz. Trece directores del cine mexicano. Editado por la Secretaría de Educación Pública (Colección "SEP-Sesentas" No. 154), México, 1974. 191 pp.
 - Ruy Sánchez, Alberto. Mitología de un cine en crisis. Premiá Editora, México, 1981. 108 pp.
 - Sadoul, Georges. Historia del cine mundial. Siglo XXI Editores, México, 1980. 828 pp.
 - Sanjinés, Jorge y Grupo Ukamau. Teoría y práctica de un cine junto al pueblo. Siglo XXI Editores, 2a. ed., México 1980. 250 pp.
 - Shojjet Weltman, Celia y Ashcentrupp Toledo, Roberto. Cine y poder: la política del gobierno en la industria cinematográfica mexicana. 1970-1976 y 1976-1982. (Tesis profesional para la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación). Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-UNAM, México, 1983. 223 pp.
 - Solanas, Fernando E. y Getino, Octavio. Cine, cultura y descolonización. Siglo XXI Editores, 3a ed., México, 1979, 204 pp.
 - Valleggia, Susana. Cine: entre el espectáculo y la realidad. Ed. Claves Latinoamericanas, México, 1986. 181 pp.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Althusser, Louis. La filosofía como arma de la revolución. Ed. Cuadernos Pasado y Presente, 2a ed., México, 1982. 126 pp.
- Baena Paz, Guillermina. Instrumentos de investigación. Editores Unidos Mexicanos, 13a ed., México, 1986. 134 pp.
- Baena Paz, Guillermina y Montero, Sergio. Tesis en 30 días. - Editores Unidos Mexicanos, 2a ed., México, 1986. 100 pp.
- Castillo, Heberto y Naranjo, Rogelio. Cuando el petróleo se acaba. Ediciones Océano, 3a ed., México, 1986. 279 pp.
- Castillo, Heberto. Si te agarran te van a matar. Ediciones - Océano, 5a ed., México, 1985. 150 pp.
- González Casanova, Pablo. El estado y los Partidos Políticos en México. Ediciones Era (Colección "Problemas de México"), 5a ed., México, 1986. 257 pp.
- González Casanova, Pablo. La democracia en México. Ediciones - ERA, 10a ed., México, 1977. 333 pp.
- Lajous, Alejandra. Los partidos políticos en México. Premiá - Editora (Colección "La red de Jonás" No. 13), 2a ed., México, 1986. 185 pp.
- Marx, Carlos y Engels, Federico. La ideología alemana. Edicio nes de Cultura Popular, México, 1974. 746 pp.
- Partido Mexicano de los Trabajadores (PMT). Analizar la revolu- ción. PMT. Informes de las Asambleas y Plenos Nacionales. Edita

- do por el Comité Nacional del Partido Mexicano de los Trabajadores, México, 1986. 139 pp.
- Partido Mexicano de los Trabajadores (PMT). Declaración de Principios. Programa de Acción - Estatutos. Editado por el Comité Nacional del Partido Mexicano de los Trabajadores, México, 1974 (a estos documentos le fueron hechas algunas modificaciones en 1980 y 1984, aquí registradas) 51 pp.
 - Prieto Castillo, Daniel. Discurso autoritario y comunicación alternativa. Premiá Editora (Colección "La red de Jonás" No. 9), 2a ed., México, 1986. 181 pp.
 - Prieto Castillo, Daniel. Retórica y manipulación masiva Premiá Editora (Colección "La red de Jonás" No. 5), 2a ed., México, 1985. 131. pp.
 - Rojas Soriano, Raúl. Guía para realizar investigaciones sociales. Editado por la Dirección General de Publicaciones-UNAM (colección "Textos Universitarios"), 7a ed., México, 1982. 274 pp.
 - Santiago, Javier. PMT: la difícil historia. Ed. Posada, México, 1987. 319 pp.
 - Silva, Ludovico. Teoría y práctica de la ideología. Ed. Nuestro Tiempo (Colección "La Cultura del Pueblo"), 15a ed., México, 1985. 222 pp.
 - Simpson Grimberg, Máximo. et. al. Comunicación alternativa y cambio social. Premiá Editora (Colección "La red de Jonás" No. 7), México, 1986. 373 pp.

HEMEROGRAFÍA SOBRE CINE

- Aguilar, Fermín. "Sus realizadores rechazan el Ariel al mejor cortometraje". Periódico El Sol de México. México, 10 de noviembre de 1982.
- Álvarez, Carlos. "Sobre la censura". Revista Octubre No. 4. - México, diciembre de 1975. pp. 3-14.
- Ayala Blanco, Jorge. "Cine militante. El caso del petróleo que llegó para endeudarse". Revista Siempre, suplemento "La cultura en México". México, mayo-junio de 1980.
- Ayala Blanco, Jorge. "Chahuistle ¡No es una política cinematográfica del Estado! ¡No es una política de nutrientes! ¡Es sólo una película". Revista Siempre No. 1480, suplemento "La cultura en México". México, 4 de noviembre de 1981.
- Ayala Blanco, Jorge "Charrotitlán. de CUEC' titlán el mariachi, y de Fidel los sonos". Revista Siempre No. 1548, suplemento - "La cultura en México". México, 23 de febrero de 1983.
- Castillo, Heberto. "Censura oficial". Periódico El Universal. México, 2 de febrero de 1986.
- Cazés, Daniel. "Nuevamente, La fuerza de la razón". Periódico - La Jornada. México, 17 de octubre de 1987.
- Cine clubistas de la Facultad de Psicología Ciclo "EL DOCUMENTAL MEXICANO DE DENUNCIA". Folletos impresos por el Cine Club de la Facultad de Psicología de la UNAM (en colaboración con el Depar

- tamento de Actividades Cinematográficas y el CUEC). México, 29 de mayo ("Chapopote"), 12 de junio ("El Chahuistle") y 26 de junio de 1984 ("Charrotitlán").
- De la Vega Alfaro, Eduardo. "El cine independiente mexicano - 1942-1965". Revista Filmoteca No. 1, noviembre de 1978, pp. - 16-25.
 - De la Vega Alfaro, Eduardo. "Un cine contrainformativo". Periódico Uno más uno, columna cinematográfica "Butaca". México, 23 de Octubre de 1981.
 - Díaz Sánchez, Salvador. "Opina Carlos Mendoza. El cine militante debe entenderse como apoyo al quehacer político; de lo contrario, resulta estéril" II. Periódico Uno más uno. México, 16 de abril de 1984.
 - Dirección General de Difusión Cultural. "CINE. Cómo caerá - - EL CHAHUISTLE". Suplemento Cultural Universitarios No. 191. - Publicado por la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM. México, noviembre de 1981.
 - El Gráfico. "Eduardo Valle dice: Frívola censura". Periódico El Gráfico. México, 15 de febrero de 1986.
 - El Universal. "En México ha prevalecido en los últimos 35 años el espíritu de vendepatrias, acusa Carlos Mendoza". Periódico El Universal. México, 12 de septiembre de 1984, p. 8.
 - El Universal. "Insólita renuncia a un Ariel". Periódico El - -

Universal, sección "El fabricante de estrellas" (Espectáculos). México, 10 de noviembre de 1982.

- Espinosa, Martha Aurora. "Chapopote (Historia del Petróleo, - derroche y mugre), película del CUEC". Periódico Uno más uno. México, 5 de octubre de 1980.
- Fernández de Ramírez, Patricia. (Nota informativa recopilada sin encabezado). Periódico El Día. México, 8 de enero de 1981. (Recorte periodístico recabado del archivo informativo de Carlos Mendoza Aupetit).
- Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. Hojas de cine (Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano). Editado por la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, el Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud (CREA) y la Universidad Autónoma de Puebla. México, 1986. Argentina pp. 1-10 y Brasil pp. 1-17.
- Gallegos, Eduardo "¿Cómo era que se llamaba? El oro negro y el cine". Periódico Excélsior, suplemento "Revista de revistas". México, 20 de marzo de 1987. p. 49.
- García Espinosa, Julio. "Por un cine imperfecto". Revista Octubre No. 4. México, diciembre de 1975. pp. 23-28.
- García, Gustavo. "Cine. Los senderos que se bifurcan". Periódico Uno más uno, suplemento "Sabado". México, 31 de octubre de 1981.
- García, Gustavo. "Cine. 30 años en el hoyo". Periódico Uno más -

- uno, suplemento "Sábado". México, 25 de julio de 1981.
- García, Gustavo. "El cine en México en 1980". Periódico Uno más uno, suplemento "Sábado". México, 3 de enero de 1980.
 - García, Gustavo. "Retrato del cineasta adolescente". Revista Intolerancia No. 4, México, agosto de 1987. pp. 2-10.
 - García, Gustavo. "Un fantasma recorre Churubusco... y no es del PSUM". Periódico Uno más uno, suplemento "Sábado" (Recorte periodístico obtenido del archivo informativo de Carlos Mendoza Aupetit).
 - García Riera, Emilio. "El cine independiente" I-XIII. Periódico Uno más uno, columna cinematográfica "Cine y uno". México, del 8 al 24 de marzo de 1983.
 - García Riera, Emilio. "Más de cine independiente" I y II. Periódico Uno más uno, columna cinematográfica "Cine y uno". - México, 11 y 12 de julio de 1983.
 - González Morantes, Carlos. "Cine independiente. Un compromiso con la realidad". Revista Pantalla. No. 2. México, agosto, septiembre y octubre de 1985. págs. 19 y 20.
 - Hernández, Rosalío. "El Congreso del Trabajo". Insurgencia popular No. 115-116. Órgano Oficial de Prensa del Partido Mexicano de los Trabajadores. México, agosto-septiembre de 1985, - - págs. 28 y 29.
 - Híjar, Alberto. "Imágenes del petróleo". México, marzo de 1986

(Recorte periodístico obtenido del archivo de información de Carlos Mendoza Aupetit).

- Ibarra, Rosario "Cine y luchas campesinas". Periódico El Universal, primera sección. México. 13 de septiembre de 1983.
- Jacob, Mario. "Cine para los latinoamericanos". Revista Cine Club No. 2. México, enero de 1971. pp 32-37.
- Jiménez Patiño, Juan. "Eduardo Maldonado y el Grupo de Cine - Testimonio". Revista Filmoteca No. 1, México, noviembre de 1978. pp. 2-15.
- La Prensa. "Exigen difusión, no Arieles". Periódico La Prensa. México, 10 de noviembre de 1982.
- Lawson, Howard. "El papel del cine en una sociedad de clases". Revista Octubre No. 1. México, agosto de 1974. pp. 12-16.
- Lazo, Armando. "Política del cine y cine político en México". Revista Octubre No. 6. México, septiembre de 1979. pp. 3-10.
- Mendoza, Carlos y Cruz, Carlos. "Notas sobre el Otro Cine". Revista Octubre No. 7. México, julio de 1980. pp. 39-41.
- Montoya, Agustín. "Y 'Ora sí tenemos que ganar' obtuvo el Ariel de Oro". Periódico El Universal. México, 5 de noviembre de 1982.
- Monsiváis, Carlos. "La propaganda y la sociedad abierta". Periódico La Jornada. México, 13 de septiembre de 1988, págs. 1 y 12.
- Morales, Sonia. "Para que no se exhiba, Díaz Serrano quiso comprar el cortometraje 'Chapopote', que denunció su política pe-

- trolera". Revista Proceso No. 354. México, 15 de agosto de - 1983.
- Muñoz de León, Alfredo. "Los cineastas Carlos Mendoza y Carlos Cruz rechazaron el Ariel al mejor documental en protesta a los mecanismos políticos". Periódico Novedades. México, 10 de noviembre de 1982, p. 4.
 - Navarro, Víctor M. "La militancia Política es vital para el cine". Periódico Novedades, sección "La guía de espectáculos, diversiones, libros, arte". México, 3 de enero de 1981, p. 14.
 - Navarro, Víctor M. (crítica cinematográfica recabada sin título, del archivo informativo de Carlos Mendoza A.) Periódico Novedades, sección "La guía, espectáculos, diversiones, libros, arte". México, 3 de enero de 1981.
 - Navarro, Víctor M. "¡Ya nos cayó el Chahuistle!" Periódico Novedades, sección "La guía, espectáculos, diversiones, libros, arte". México, 25 de octubre de 1981.
 - Moyola, Antonio. "Retrospectiva del cine no industrial" Revista Otro cine No. 6. México, abril-junio de 1976. pp. 49-57.
 - Octubre-Taller de Cine. "El cine brasileño y la experiencia del Cinema Novo-Entrevista con Ray Guerra". Revista Octubre No. 2 y 3. México, enero de 1975. pp. 46-55.
 - Ovaciones. "¿Para qué trofeos si nos congelan? Protesta el CUEC y rechaza el Ariel". Periódico Ovaciones, sección B (espectácu

los). México, 10 de noviembre de 1982.

- Partido Mexicano de los Trabajadores. Insurgencia popular. Órgano Oficial de Prensa del PMT. México, abril, (No. 111, págs. 24 y 25), julio (No. 114, págs 20 y 21), agosto y septiembre (No. 115-116, págs. 4 y 5) y noviembre de 1985 (No. 118 p. 34).
- Partido Mexicano de los Trabajadores No al pago de la deuda. Folleto editado por el Partido Mexicano de los Trabajadores, - responsables: Gabriel M. Santos Villarreal y Jorge A. Villamil Rivas. México. 30 pp.
- Partido Mexicano de los Trabajadores ¿Por qué nace y lucha el PMT?. Folleto editado por el Partido Mexicano de los Trabajadores. México, 1985. 44 pp.
- Peralta, Braulio. "Se entregaron los Arieles; la mayoría de los premiados no se presentó a recogerlos". Periódico Uno más uno. México, 5 de noviembre de 1982.
- Proceso. "Gobernación instala el Comité Asesor de Radio y TV. y veta un programa del PMT" Revista Proceso No. 483. México, 3 - de febrero de 1986.
- Rodríguez, José, et. al. "Notas sobre el Otro cine". Revista Octubre No. 6. México, septiembre de 1978. pp. 25-27.
- Rodríguez Kuri, Ariel. "Moratoria de la deuda". Insurgencia popular No. 110. Órgano Oficial de Prensa de Partido Mexicano de los Trabajadores. México, marzo de 1985, págs. 10 y 11.

- Rosi, Eduardo. "Veinte años de cine argentino". Revista Otro cine No. 4. México, octubre de 1975. pp. 44-52.
- Serceau, Daniel. "¿ Es reaccionaria la impresión de belleza ?" Revista Octubre No. 6. México, septiembre de 1979. pp. 22-24.
- Tello A., Jaime. "Notas sobre la política económica del 'nuevo cine' mexicano". Revista Octubre No. 7. México, julio de 1980. pp. 15-20.
- Terranco, Mario. "La venganza del charro sindical". Periódico Novedades, sección "La guía...". México, 6 de agosto de 1982.
- Torres, Rubén. "Fría entrega de Arieles ante 200 personas 'Ora sí tenemos que ganar', el film triunfador". Periódico El Heraldo, sección "El Heraldo en los espectáculos". México, 5 de noviembre de 1982.
- Torres, Rubén. "Los realizadores de 'El Chahuistle' explican su rechazo al Ariel que ganaron". Periódico El Heraldo. México, 10 de noviembre de 1982.
- Trejo Delabre, Raúl. "Géneros, corrientes, personalidades... 'El sexenio echeverrista y el cine". Revista Pantalla No. 3. - México, noviembre, diciembre y enero 1985-86. pp. 10-14.
- Uno más uno. "Acercamiento a una conflictiva social en tres - filmes del ciclo Jovenes cineastas mexicanos". Periódico Uno más uno. México, 4 de abril de 1979.
- Vega, Patricia. "Argumentos: es 'pirata' e insulta al Presiden

- te. Niegan en RTC el registro del video Cfónica de un fraude". Periódico La Jornada. México, 5 de enero de 1989, p. 17.
- Vega, Patricia "La figura del Presidente, en manos de los mejores cineastas de México". I y II. Periódico La Jornada. México, 26 (p. 17) y 27 (p. 25) de noviembre de 1988.
 - Villamil Rivas, Jorge A. "Censura al PMT. El plenipotenciario Genovevo Aguayón". Periódico Uno más uno. México, 16 de febrero de 1986.
 - Zimmer, Christian. "Todos los filmes son políticos". Revista Octubre No. 1. México, agosto de 1974. pp. 17-31.

A N E X O I

Entrevista con: Carlos Mendoza Aupetit (primera parte).

Realizada por: José Antonio Ruiz Ochoa.

En el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC - UNAM), ubicado en Adolfo Prieto No. 721, colonia del Valle, en México, Distrito Federal; en marzo de 1985 (documento inédito).

-¿Dentro de qué género consideras tus películas?

"Yo no las considero dentro de un género específico porque muchas de ellas tienen diversos elementos. Tienen documental, puestas en escena y dibujos animados, pero por lo general se les considera documental y dentro del mismo documental, se les concibe bajo la etiqueta del cine militante".

-¿Para qué tipo de público haces tus películas?

"Para el público en general, de preferencia la mayoría en México, los trabajadores, en fin, gente con instrucción muy poco elevada".

-¿Cuál es el objetivo de tus películas?

"Llamar la atención acerca de los problemas que les afectan y que desconocen. Darles algunos elementos para empezar a entender problemas políticos, sociales y económicos que les afectan, crearles esa inquietud para empezar a conocerlos. Son películas contrainformativas. A nosotros nos preocupa

rescatar aquellos aspectos de los problemas que tradicionalmente son ocultos por los medios de comunicación, inclusive la prensa, nosotros los damos a conocer y buscamos incorporarlos en los análisis que en las denuncias que se nos dé acerca de las cosas".

-¿ Tomas alguna posición política específica al hacer tus películas?

"Todo el mundo toma una posición en sus películas. Sí se toma muy claramente una posición, porque generalmente las críticas que se hacen, los puntos de vista que se expresan en las películas, e incluso, las opciones que se ofrecen como salida a los problemas que se tratan, son consecuencia de un trabajo, no personal sino de todo un movimiento de la Izquierda en México. Todo ese movimiento que comprende a diversos tipos de organizaciones y grupos. Y particularmente, uno al que yo pertenezco (el PMT).

Con las películas se está buscando contribuir hacia la toma del poder (...). El cine ayuda a crear conciencia, a inquietar a la gente sobre ciertos problemas, da algunos elementos (...). Con toda comparación guardada, es como leerse un libro en un ratito; con otro tipo de elementos le das muchos datos e información, y puedes motivar al espectador para buscar más por su lado.

Claro, si la película le llega a un grupo político y luego

de pasárselas los invitamos a participar, se convierte en un instrumento organizativo.

En el caso de Amnistía (1978), por ejemplo, supe de una proyección que se hizo en París a un grupo de mexicanos y después se formó un comité de apoyo de México en defensa de los presos, perseguidos y desaparecidos.

Sé de trabajos políticos en el Partido Mexicano de los Trabajadores; que después de haber visto una película, han hecho las veces de una asamblea popular y la gente acaba afiliándose al Partido (...). Además se van creando corrientes de simpatía, no exactamente por el PMT sino por el movimiento, por las ideas que ahí se expresan".

-¿ Has tenido algún problema con la censura ?

"Sí ha habido problemas. Violentos muy pocos, algunos poco significativos, cosas de palabras, fricciones e incidentes relativamente poco importantes. Pero lo que sí es más importante es el quedar fuera de los canales de distribución del Estado. Las películas nuestras nunca han pasado en la Cineteca, excepto ; Los encontraremos ! (1982) porque le dieron un Ariel, el compañero lo aceptó y como parte de éste, le pasaron la película ahí, aunque no es lo que nos interesa (...).

Las películas han tenido problemas en entrar a la Comisión de Premiación de Arieles; año con año, han tenido problemas.

Sabemos de buena fuente que Chapopote (1980) ganó el Ariel en 1981. Intervinieron funcionarios de ahí, incluso sabemos que de la misma presidencia, y violaron el voto. Dijeron 'no ganaron' (...). Hubo una ocasión en que a Chahuistle (1981) no la dejaron salir de México, iba a un festival de escuelas de cine en Moscú y le prohibieron la salida del país. En suma, es una censura muy indirecta, no por métodos violentos".

-¿ La censura ha llegado al corte de tus cintas ?

"No porque no necesitan llegar a eso, ésto hay que tenerlo claro, la censura que ejerce el gobierno en materia de cine se da a través de la marginación. Tu puedes hacer lo que quieras, pero lo va a ver muy poca gente porque la distribución está - garantizada para los móviles de TELEVISA, para la gente que - está en la industria y que acepta las reglas del juego, que es postergar tus ideas, ceder y autocensurarte para que no se moleste nadie por lo que digas. Entonces si tu cumples todo eso, tienes suerte y un amigo funcionario y todo lo demás, primero filmas y segundo, tus películas se distribuyen (...).

Entonces, puedes ser todo lo crítico que quieras, pero ya - sabes que el público al que va a tener acceso tu material es mínimo, es el público marginal, el de los cine clubes, el de las escuelitas, de las Prepas, de los sindicatos, en fin. A pesar de ello, nosotros sí vemos que las ve mucha gente, pero

no al nivel que nosotros quisiéramos.

Por ejemplo, la gente que ha visto Chapopote en los cuatro o cinco años que tiene de vida, en un solo día de exhibición en quince cines comerciales, lo vería ese mismo número de gentes, esa es la trampa (...).

En México, no hay una sociedad democrática porque no hay de mocracia para expresar las ideas disidentes. Yo me quedo con mis cadenas de distribución y si tu no dices lo que yo quiero - que digas, no paso tus películas y a ver quién las ve. Eso - es un principio poco democrático, por ello el cine pierde sus posibilidades, por eso está en desventaja y más ahora con toda esa revolución tecnológica que lo está empezando a desplazar - muy seriamente".

-¿ De dónde ha surgido el financiamiento para tus películas ?

"Casi todas son ejercicios universitarios como estudiante de cine en el CUEC. Casi todas excepto, ; Los encontraremos ! en - la que participé con un alumno cuando ya era maestro y Pascual, la guerra del pato (1983), que es una película independiente y por eso está hecha en Super 8 mm".

-¿ Has utilizado algún tipo de técnicas o lenguaje cinematográfico, en especial ?

"La preocupación ha sido utilizar un lenguaje accesible, aun que no siempre lo hemos logrado. En general, la gente entiende

lo que le estás diciendo. También, hemos tratado de utilizar el humor en forma de ironía, de sarcasmo; una forma que identificamos como muy del pueblo, que asocia el acto de ir al cine como un acto de diversión. Pero, al mismo tiempo, tratamos de utilizar el humor y buscamos que no sea un humor hueco, sino que tenga contenido y críticas que den elementos al espectador.

Por otro lado, intentamos crear elementos 'espectaculares' en la medida en que nosotros podemos hacerlos espectaculares al suplir la espectacularidad de Hollywood, que cuesta muchos millones, con espectacularidad imaginativa: con dibujitos animados, puestas en escena más o menos chistosas, que hagan que el público asocie lo que está viendo con un espectáculo o una diversión.

Esa idea en la que insistía mucho Bertold Brecht acerca del distanciamiento, de hacer ver al espectador que está viendo una película y recordarle todo el tiempo que esa película está hecha por gentes que piensan lo que dice la película y que eso no es la verdad absoluta.

El romper la ilusión de realidad en el espectador, que es precisamente la trampa de todo el cine hollywoodense, del cine más comercial, que lo que busca es crear una ilusión de realidad que le permite a ellos lograr que simpatice, casi inconscientemente, con personas e ideas con las que tu no tendrías por

qué coincidir o simpatizar, aquellos que quieren hacerte ver la película como la realidad.

En cambio nosotros siempre tratamos de que el discurso esté interrumpido de alguna forma, que haga reflexionar al espectador acerca de lo que está viendo. Esto es, un producto cinematográfico que está hecho por gentes que piensan de determinada forma y que no está obligado a coincidir con lo que ellos piensan o dicen.

Pero sí está obligado a reflexionar sobre lo que la película presenta (...). Porque, generalmente, el espectador tenía que asistir a ver las películas militantes como una parte de su compromiso revolucionario y no iba a divertirse sino que iba a un acto solemne, a presenciar un rollo muy pesado que no importaba que fuera pesado porque era revolucionario. Un poco la idea del 'cine imperfecto' de los cubanos. Eso ha sido rebasado, finalmente la gente prefiere divertirse en el cine, aunque a veces no le esté dejando nada, desde el punto de vista cultural, esa diversión.

Nuestra preocupación es divertir a la gente y decirle algo. Para que aparte de tener esparcimiento, sienta que está aprendiendo cosas, que sabe un poquito más sobre sí mismo, sobre un problema que le afecta, sobre la historia de su país".

-¿ Crees que exista una corriente de cine militante ?

"Ha habido gente que se preocupa por los mismos temas, pero si te pones a analizar, caso por caso, hay diferencias (...). Ahora, de que hay corrientes sí las hay. Por ejemplo, el - - "Grupo Octubre" y nosotros, Carlos Cruz y yo, tenemos más o me nos la misma preocupación, con temas afines, pero la forma de hacerlo es muy diferente. Entonces sí hay coincidencias, pero no las tenemos en cuanto a cómo tiénen que ser las películas - (...). Se trata de un tipo de cine cuyo auge se da en los - sesentas, con el cine de Carlos de Alba, el mismo "Octubre" y Amnistía (...). Todo ese fenómeno del cine marginal en Super 8 mm. De ahí, algunas gentes quedan muy inquietas por tratar cinematográficamente problemas que no se habían llevado al - cine. Creo que eso es muy legítimo, pero lo que pasa es que se copia a sí mismo y muere muy rápido, comienza a caer en - crisis".

Entrevista con: Carlos Mendoza Aupetit (segunda parte).

Llevada a cabo por: José Antonio Ruiz Ochoa.

En el Parque "Hundido", ubicado en la avenida Insurgentes Sur y calle Porfirio Díaz, en la colonia Insurgentes Extremadura, en México, Distrito Federal; 8 de enero de 1987 (documento - - inédito).

-¿ Tu trabajo cinematográfico ha estado directamente vinculado al PMT ?

"El trabajo mío, sí ha tenido una vinculación muy directa; los temas de casi todas las películas se han desprendido siempre de las luchas que está dando el Partido. Incluso han estado basados en la experiencia partidaria; por ejemplo, en el aspecto de la lucha en defensa de los recursos naturales se da Chapopote (1980); hay una veta de donde se nutrió la película, de experiencias reales, de experiencias vivas. Lo mismo en el caso de Chahuistle (1981); sobre, una experiencia que entonces había, de los obreros de "Marinela". Lo mismo en Charrotitlán (1982), hay varias experiencias de militantes, de trabajos obreros que se conjuntan.

El caso de Pascual (1983) también, es la crónica de una etapa de una lucha obrera. Así como con Jijos de la crisis - - (1985), la idea parte de una posición que estaba planteando

públicamente el Partido (...).

De los más importantes estímulos para hacer el trabajo era el traducir al lenguaje audio visual (del cine o la televisión), lo que en política era una innovación del PMT, la simplificación del lenguaje. El PMT nace a la vida política intentando romper una vieja tradición de la Izquierda, de un lenguaje muy dogmático, acartonado, que cada tres párrafos tenía que citar a Marx, a Engels y a Lenin, de pérdida. Y el Partido hace un esfuerzo muy serio por refrescar el lenguaje, entonces su discurso político tiene otras características, desde su nacimiento.

Parte del reto; lo que se propone como un objetivo de nuestro trabajo y que además se va dando de una manera natural; es la búsqueda de un lenguaje dentro del cine político o militante; que también pecaba de ser sumamente acartonado, rígido y denso; de hacer un lenguaje fluido que al mismo tiempo que le estás dando elementos a la gente no la sacrificas como espectador.

Este fue un ejercicio muy importante que nos obligaba a ser ágiles, si nosotros llegábamos al PMT con una película como Chapopote; que fue la primera; en forma de ladrillo, hubiéramos fracasado. Entonces, ahí se comenzó a dar una interacción. Las películas funcionaron siempre, los militantes del Partido

las utilizaban en las colonias y en los barrios. Tenían aceptación porque eran parte del mismo discurso".

-¿ Existió algún proyecto cinematográfico dentro del PMT ?

"Sí, llegó un momento en que se hizo un buen equipo. Durante un tiempo estuvimos; cuando el Partido no tenía registro ni esperanzas de tenerlo; impulsando algo que fracasó, era la producción de materiales en Super 8 mm. En esto logramos avanzar y crear un equipo, incluso hay varios cortitos que sí produjimos. No fue una experiencia totalmente estéril, se hicieron tres o cuatro cortitos en Super 8 mm., aparte de Pascual, la guerra del pato, que fue el que mejor funcionó y mejores resultados tuvo.

Existía un proyecto que creo, francamente, ningún partido avanzó tanto como en el PMT. Se podía decir, que el PMT tenía su cine y parte de la actividad de los militantes, sobre todo en el tiempo en que la militancia en él era verdaderamente activa y constante. Una parte bastante habitual y arraigada en trabajo, eran las proyecciones de películas. Entonces sí se estaba creando una especie de red, un pequeño sistema de cine.

No se producía mucho, llegó un momento en que había cinco - gentes consistentes que filmaban. Con cualquier evento del Partido, ya ni siquiera hacía falta reunirse, sino que siempre se sabía que alguien lo iba a cubrir, aunque fuera con una cámara

de Super 8 mm.

Se hicieron cosas como De la entraña del pueblo (1984)(...), Asamblea popular (1984 - 1985) (...), otra que no se terminó y que se llamaba La Semilla (...), está lo de Pascual (...) y ahí se quedó un material, que se puede editar, sobre la formación de la UGOCEP, esta nueva Central campesina que se acaba de formar (...).

El proyecto decayó porque decayó el Partido. Yo ubico la crisis del Partido desde que ingresan nuestros compañeros a la cámara de diputados (julio - 1985), ahí empezó a haber un cambio en la línea, una serie de fricciones internas, un desalién to entre la base. Y entonces muchos proyectos que eran de base, que estaban impulsados por la militancia, al haber descenso en la misma se empiezan a caer.

Ahí es donde empezamos a desarrollar un proyecto de televisión. Hubo una experiencia bastante desordenada, pero una serie de experimentos importantes; ahí ya se incorpora otro compañero, Eduardo Gallegos. Contamos con el apoyo de actores bastante conocidos como Carlos Bracho, Martha Ofelia Galindo, Lupe Vázquez, Héctor Bonilla. Hacíamos algunas puestas en escena, algunas cosas tomadas de lo que habíamos hecho en las películas y otras no. Produjimos como unos 12 o 15 programas vistos en red nacional, había cosas muy interesantes. Hacíamos

muestreos a nuestro alcance, poníamos teléfonos al público - (aunque los programas eran grabados previamente), pero en la transmisión pedíamos opiniones a los teléfonos del Partido y hubo varios programas en los que habló mucha gente felicitándonos por los programas. Era gente que te daba toda la muestra de haber entendido perfectamente el mensaje del programa. Lo que no sucedió cuando otra persona toma este proyecto, luego de que abandonamos el Partido por las diferencias internas".

-Volviendo un poco al cine. ¿No crees que haya la posibilidad de que se pueda generar un proyecto serio de producción conjunta de los diferentes cineastas militantes, olvidando los matices políticos que pudiera haber en torno al trabajo fílmico?

"Sería deseable, pero hasta ahora no ha sido posible. Hay un divorcio entre toda la gente que se dedica a esto. Yo pensaría que todos los instrumentos existen, que están a la mano; hay una distribuidora que es Zafra, que tiene la posibilidad de hacer circular el material, de recuperar la inversión, de darle difusión; hay gente que tiene equipo, que ha conseguido financiamientos o financia sus propios ejercicios. Pero hay una división tal que es como un reflejo de la propia división de la Izquierda que hace que esto sea imposible (...). Lo que pasa es que, la crisis de la Izquierda se refleja en el cine que está a su alrededor. Además, se hace realidad un importan

tísimo cambio tecnológico que deja al cine al borde del abismo y que abre terreno al video. Y toda esta generación de cineastas, la anterior y la que viene, está ahora adecuándose al cambio. El Super 8 mm., que desaparece virtualmente; los costos del cine son cada vez más prohibitivos y los obstáculos de distribución siguen siendo sensibles. Por otro lado, entra el video, absorbe muchos de estos cuadros y hay todo un reacomodo.

No es nada más la situación política o interna de estos grupos, sino la propia evolución de los medios de comunicación".

Entrevista con: Carlos Mendoza Aupetit (tercera parte).

Recabada por: José Antonio Ruiz Ochoa.

En el que fuera el domicilio particular del cineasta, ubicado en Natier No. 20 Depto. 309; en la colonia Insurgentes Extremadura, México, Distrito Federal; 22 de enero de 1987 (documento inédito).

-¿ Hasta qué punto, cada una de tus películas son producto del -
PMT a nivel de financiamiento y militancia política ?

"De financiamiento no. A nivel político sí, no sólo del PMT sino del conjunto de la Izquierda mexicana. Ahora, el PMT influye un poco más en lo que se refiere al lenguaje, el Partido nace con una preocupación por renovar el lenguaje de la Izquierda, por restarle solemnidad al discurso político de la Izquierda y creo que en esa medida hay influencia, hay relación".

-¿ Habrá documentos del Partido que se relacionen con tus filmes ?

"Cuando hice Amnistía (1978), yo todavía no había entrado al PMT, estaba colaborando con la señora Ibarra, con su Comité; - sobre todo a partir de la película (...). Entonces ahí acordamos que el entrevistado explicara el problema de la represión, le diera cierto tratamiento político y que fuera Eduardo Valle, el "Búo", que sí era ya del PMT. Incluso el conocerlo influyó para que yo entrara al Partido.

Sobre todo Chapopote (1989), sí fue una película hecha muy -

cercanamente con el PMT, no tanto con Heberto, él no participo, aunque dicen por ahí que Heberto escribió el guión (...). En realidad lo que hubo fue un gran apoyo en sus planteamientos, denuncias y en lo que él había trabajado, que era mucho y muy bueno, sobre la cuestión del petróleo, planteamientos - muy claros.

Había otro libro que sirvió bastante que se llamó Huele a - gas (1977) de 'Ríus' y de Heberto, y también todo lo que escribió Heberto en Proceso, tenía además un par de libritos, de - ensayos. Desde luego, en Chapopote el apoyo fue muy grande".
 - Pero. ¿ Hay documentos en la prensa o investigación del Partido, además de los artículos de Heberto Castillo, que pudieron servir de base a tus películas ?

"Sí, como no. Mira, por ejemplo, en el Chahuistle (1981) - hay una cosa que funciona muy bien que es el estudio de la - pérdida del poder adquisitivo del salario, que está en pantalla. De muchas maneras las películas se nutren de trabajos políticos, de denuncias, de estudios del Partido. Por ejemplo, cada año se hacía el estudio del salario mínimo constitucional; cada que había un asunto importante como las cuestiones del petróleo había estudios, había una posición pública frente a eso y durante todo ese tiempo creo que el Partido actuaba correctamente. Era fácil apoyarse en las posiciones del Partido.

En Charrotitlán (1982), la experiencia del trabajo obrero daba mucha tela de dónde cortar, porque sí había muchísima - relación con diferentes movimientos. Había muchos obreros politizados en el Partido, casos muy recientes de denuncias como lo de Juan Vante (...). Eso se sacaba a la prensa y además se investigaba. Había, que por ejemplo, algún ensayo jurídico sobre el problema de Vante, que era un caso muy claro de cómo el poder policial, el sistema jurídico de este país, estaba en contra de los trabajadores.

En Pascual, la guerra del pato (1983), fue un seguimiento, lo que hice fue pegarme a la lucha y estar siguiendo cada uno de los pasos que se iban dando en un período de la misma (mayo a diciembre de 1982). Ya después de culminada esa etapa del movimiento, que era la que nos interesaba, entonces le dimos coherencia platicando con los dirigentes; con los que se expresaban más claramente, 'con los que tenían más clara la pelícu la vamos a decir', y con ellos filmamos puentes. Yo ya había contabilizado qué clase de puentes necesitábamos para relacionar una escena con otra, para explicar una escena y que el público entendiera qué estaba pasando. Evaluamos el material desde el punto de vista del montaje, nos reunimos con ellos, les pedimos que se refirieran a determinada etapa. Entonces, el estudio ahí fue un estudio de campo, estar todos los días

con ellos, conviviendo con los trabajadores y estar paso a paso siguiendo el problema un poco en la prensa, otro poco lo que se escribía en alguna revista, pero básicamente la cercanía con ellos.

Jijos de la crisis (1985) mucho más, porque ésto fue una preocupación que empezó a desarrollarse en el Partido a partir de los años 1982 - 1983. Se empezó a trabajar muy intensamente la cuestión de la deuda y la desnacionalización, refiriéndose; sobre todo; a la agresión cultural de que es objeto el pueblo de México por parte de los medios masivos, de las grandes transnacionales, del modo de vida norteamericano, tanto en lo cultural como en lo económico.

Todo eso de apropiación, de colonización silenciosa, sin violencia, sin desembarco de marines. Entonces el PMT insistió mucho en ésto. En esa época yo estaba en la secretaría de Prensa y Propaganda, y preparando el cartel de Reagan diciendo 'Tu estás endrogado' (...). Estaba muy presente toda esta preocupación, sin embargo, creo que el PMT limitó mucho esta línea a dos o tres lugares comunes, dos o tres denuncias y no se metió a profundizar en el problema, en la película profundizamos un poquito más, pero tampoco es ... bueno yo creo que si hay denuncias importantes".

-¿ Y a la hora de la exhibición ?

"De las películas, el PMT tenía varias copias y las exhibía a sus militantes, en el mismo local del Partido, al caerse el edificio de Balderas, se perdieron algunas cosas, mucho material.

El PMT las hizo circular y también el CUEC, prácticamente no hay semana que no salgan por lo menos una vez. Entonces, tanto a nivel de la militancia del PMT como a nivel de la distribución universitaria, que es limitada, las películas han terminado por tener bastante circulación dentro de las limitaciones que generalmente les impone su condición".

-¿ Existió oficialmente algún proyecto cinematográfico del PMT en términos legales o de su estructura orgánica ?

"Organizativo, sí hubo un proyecto (...). Oficialmente había reconocimiento, sobre todo hubo muchos reconocimientos que se intentaron hacer y nosotros tratábamos de impedir que se hicieran, nos parecía un poco inadecuado.

Reconocimientos en los informes, por ejemplo, que son documentos oficiales, '¡a la gran capacidad!' y no se qué (...). Se establecían lineamientos, por ejemplo, hay que trabajar en la elaboración de materiales cinematográficos y televisivos, había planteamientos a muy grandes razgos.

Y ya, en lo particular, nosotros empezamos a desarrollar cosas, incluso algunos escritos. Lo que pasa es que siempre ésto fue -

un poco desordenado, el aparato del Partido es un aparatito, una maquinaria muy elemental, entonces la cosa del cine jalaba a ratos con cierto sistema, con cierto método y a ratos - jalaba a la mexicana".

-¿ Se planeó el proyecto de cine ?

"Por supuesto que sí y con fines muy concretos y muy específicos. Con todas las limitaciones que un partido de esas características tiene, pero hay un proyecto, claro".

-¿ Se podría hablar de la mancuerna Carlos Mendoza, director y - Carlos Cruz, camarógrafo ?

"Yo diría que no, para nada, porque sería tanto como pretender trazar una línea que separara la forma del contenido, la forma del fondo, y creo que no sería posible esto. Aparte que, sobre todo en los dos primeros, Chapopote y Chahuistle, trabajamos mucho todas las ideas. Él (Carlos Cruz), aportaba un poco menos a toda la cuestión conceptual pero muchas secuencias -- afortunadísimas él las resolvió. Eso de los salarios mínimos, que creo que es de lo mejor en cuanto a lo didáctico y de denuncia, eso fue idea de él y muchísimas otras. Además había otra cosa, por cuestiones de trabajo, yo a veces no podía salir: a Poza Rica y a la Sonda de Campeche y él se fue a filmar solo. Entonces ya no hay la idea esta de que está el -- director con la silla de lona, acá, diciéndole 'a ver dame un full

shot'. Sino que él compartía la idea de lo que necesitábamos, se iba con la cámara y pescaba las cosas. Entonces yo no creo que se limite a una simple interpretación del ojo del director (...). Bueno él trabajaba menos en el guión en cuanto a la escritura (...), había una complementación, yo creo que sí nos complementábamos. Ya en Charrotitlán fue diferente porque él empezó a estar en menos posibilidades de participar (...), había una tendencia mayor a conceptualizar, a plantear las ideas para el guión; nosotros sí trabajamos con guión, no como otra gente que hace documental; esa parte me tocaba a mí también el montaje, mucho más preponderantemente a mí. Pero aparte de que había bastante discusión sobre el guión, con una gran aportación de ideas de mi tocayo, estaba el trabajo de la cámara que no estaba supeditado a mí (...), ideas, ritmo, de montaje que son contenidos también".

-¿ Qué importancia política tienen tus películas?

"La importancia política que tienen es que le dejan dos o tres ideas más o menos claras al espectador (...), en general, son más o menos convincentes, que yo no diría que son objetivas, desde la posición que toman las trato de argumentar lo más posible y creo que terminan por crearle una inquietud política y una inquietud por saber más de aquél asunto.

Las películas no hacen revoluciones ni crean conciencia revo

lucionaria en el espectador. Pueden crear la inquietud, como decía algún cineasta colombiano que 'las películas son el detonante para la discusión'. Yo diría que aparte de la discusión, que a veces se da en los cine-debates y estas cosas, son el detonante para que la gente 'se ponga las pilas' de qué está pasando en el país, de qué está pasando con el petróleo, con el problema de la deuda, de la alimentación, de la represión y hasta qué punto le está afectando ese problema. Hasta qué punto no es un problema lejano, de su lenguaje, oscuro y oscu^rrantista de los noticieros, que nunca te dicen exactamente qué pasa; o de la prensa, un ensayo, una revista. La gente, es más fácil que vea una película que le saque tres sonrisas y que al mismo tiempo le permita entender un problema, que leerse un ensayo magistral de ocho páginas en una revista de análisis como puede ser Mexos o Proceso, el pueblo de México no es, por excelencia, un pueblo lector en su gran mayoría".

-¿A nivel cinematográfico, que tan importante es el aporte?

"Creo que es bastante modesto. Encontramos una fórmula para conjuntar información con diversión, o más bien información con diversión y denuncia, un intento de cierto didactismo en el discurso cinematográfico y sí avanzamos un poco en la cuestión del ámbito del cine documental que solía ser demasiado solemne, sobre todo en el documental político. Las películas

tienen algunos aciertos y muchísimos errores. En realidad, nosotros no esperábamos mucho de las películas".

- Pero eso que ustedes hicieron en un documental, no se había -
hecho antes ¿ o sí ?

"Pues no, la verdad nunca lo he visto. He visto algunas -
cosas después, que siguen un poco esta línea, pero antes no. Creo que sí son más o menos originales, hay cosas más o menos imaginativas y como decía Jorge Ayala, que nos ha hecho críticas favorables, 'generalmente las películas sirven', son útiles modestamente; pero yo no pienso que el día que se pase en veinte salas Chahuistle, la gente va a salir a tomar el poder, nunca he pensado semejante barbaridad".

Entrevista con: Carlos Mendoza Aupetit (cuarta parte).

Realizada por: José Antonio Ruiz Ochoa.

En la Compañía "Redes Cine - Video", ubicada en la calle Melchor Ocampo No. 660, Fraccionamiento Pedregal de San Francisco, México, Distrito Federal; el 6 de diciembre de 1988 (documento inédito).

- Vamos a platicar sobre la información total; que he recopilado en las entrevistas, el libro del PMT y otras fuentes; acerca de tus películas y de tu militancia, pero sobre todo de tu vida.

"Te voy a cantar la de Vicente Fernández esa de 'un montón de recuerdos ingratos, una carta que no se ha leído ... eso es todo lo que hay en mi vida'".

- Me decías que naciste el 20 de septiembre de 1951.

"Así es, el día de San Eustaquio".

-¿ En dónde ?

"Aquí en el Distrito Federal".

- El nombre de tus padres.

"María Teresa Aupetit Olvera y Francisco Mendoza Feijó".

-¿ De dónde son originarios ellos ?

"Mi madre es del estado de Hidalgo; mi padre era refugiado español, nacionalizado mexicano, combatiente, antifascista. Llegó creo que en 1940 o 1941".

- Y ¿la lucha política lo trajo como exiliado ?

"Sí, como exiliado radical, él era del Partido Comunista".

-¿ Hubo alguna formación en ese sentido hacia tí ?

"No una formación, hubo una influencia, varias opiniones, una forma de ver la vida. Bueno, era una gente que como todos siempre tuvo sus contradicciones, pero que siempre defendió ideas progresistas, desde unas posiciones muy radicales hasta otras no tanto. Conforme iba envejeciendo iba cambiando de posición, pero murió conservando sus ideas, yo le tengo un gran respeto. Murió este año (1988), precisamente, en junio. Mi mamá vive. Él iba a cumplir ochenta, ella tiene setenta y cinco".

-¿ Te queda algo muy marcado de esa formación de tu padre ?

"Sí determinante (...). Primero la autoridad que yo le reconozco es la de haber sido una gente que luchó contra el fascismo, por sus ideas. Él, en la guerra civil española, fue un combatiente".

-¿ A qué se dedicaba ?

"Él era un hombre con muy poca escuela (...). Él es de una región, Galicia, en la que la emigración es muy alta por la pobreza que hay ahí. Entonces a los trece o catorce años emigra; termina en Buenos Aires, donde tenía unos familiares y ahí transcurre toda su adolescencia hasta su juventud. Regresa a España a hacer su servicio militar, lo reclutan en el

cuerpo de policía que se llamaba 'Guardia de Asalto'. Estando ahí, lo sorprende la guerra. Él tomó partido, combate dentro de las filas del Partido Comunista Español (...). Viene aquí y participa en la resistencia unos años, dentro del Partido Comunista, hasta el '42-'43 (...). Él pudo volver a su país, que eso fue para él muy importante. Pudo hacerlo en el marco de la apertura democrática, más o menos en 1978-1979, tuvo 40 años de exilio (...)"

-¿ A qué edad se casó con tu mamá ?

"Como por el '45".

-¿ Cuantos hermanos tienes ?

"Dos".

-¿ Dónde nacieron ?

"Aquí en México, todos 'chilanguitos' (...)"

- Y el origen de tus abuelos, ¿ambos nacieron en Galicia?

"Sí los dos".

-¿ Por el lado de tu mamá ?

"Bueno mi abuela era una gente de Zimapan, Hidalgo, tuvo a mi madre muy joven, como a los 15 años, era una gente con una conciencia social bastante desarrollada, es fundadora del 'Sindicato de Meseros, Empleados, de Bares y Cantinas' (...)"

-¿ De qué parte del Distrito Federal eres ?

"Yo nací en la colonia Guerrero, salí a los cuatro o cinco

años, casi toda mi vida la he vivido en la colonia Mixcoac (...).".

-¿ En que años y dónde hiciste tus estudios ?

"De 1958 a 1964, más o menos, la primaria. Todo lo que hice de escuela, lo hice en el Madrid. Precisamente porque mi padre era refugiado y él quería que nosotros compartiéramos eso con él (...). La prepa no la terminé, soy muy mal estudiante, pésimo estudiante (...).".

-¿ De dónde te nació la inquietud por el cine ?

"Mira, fue una decisión precipitada, impulsiva, no te podría decir que hubiera mucha motivación. Yo había trabajado en cine como 'staff' en producciones de comerciales (...).".

-¿ A qué te dedicabas antes ?

"Me dediqué a mil cosas, era vaguísimo. Anduve vendiendo camas y sillones de agua, trabajé en una miscelánea por las épocas de la secundaria (...), muchos trabajos ocasionales (...).".

-¿ Cuándo saliste de la prepa ?

"A los dieciocho o diecinueve. A mí me molestaba mucho la escuela (...). Al año de salir de la prepa, me fuí de la casa (...). Cuando este amigo (Enrique García Crespo), un amigo de toda la vida (...), tenía producciones, tenía que llevar gente de 'staff' y me metía ahí (...). En ese año (1976), decidí entrar al CUEC. No me preguntes exactamente por qué, como que

yo sentía que estaba muy estancado (...)".

-¿ Ibas, mucho al cine?

"Sí, desde finales de la prepa, empecé a tener la inquietud de ver cosas (...), me llamaba mucho la atención (...) el documental, El fascismo corriente, algunas cosas que ví de los cubanos (...). Sí vi bastante cine (...)".

-¿ En qué movimientos políticos participaste?

"En lo de la Tendencia Democrática, principalmente. Ahí llegué por mi cuenta (...). Se empezó a hacer un documentalito que nunca se acabó (...). Antes tuve otras relaciones (...) con gente que se quería meter en la lucha armada (...), de la 'Liga 23 de septiembre' (...). Hice contacto con la gente del Partido Comunista (1976 - 1977) (...)".

-¿ Y en el CUEC, qué trabajos fílmicos hiciste?

"Mi primer cine-minuto (1976) (...), era como una parábola del control sindical, de la demagogía de los charros (...). Algunos de los estudiantes tenían inquietudes hacia cine de autor (...) y al cine militante (...). Me tocaron algunos maestros como Humberto Ríos (...) y Armando Laso (...). (Luego hice) La barca (1977) era un documentalito en Super 8mm. (...), trataba de ser una especie de parodia del aspecto obrero del discurso de López Portillo de 1977 (...). Con Amnistía (1978), empecé a buscar el contacto a partir de unos carteles que ví y

conocí a Rosario Ibarra (...).

(En 1979) entré al PMT, porque ya estaba medio cansado de andar de arrimado en todos los movimientos (...). Lo natural era buscar la participación en un partido político, en una organización política. Me metí al PMT porque era el que estaba a mi alcance y el Partido cuyo discurso yo entendía (...). Fui me afilié, me mandaron a donde me tenían que mandar (...). Luego empecé particularmente en el trabajo obrero, ahí llegamos a hacer trabajos más importantes (...), trabajo sindical muy empírico (...).

- Vino entonces 1980 ¿habrá habido algún tipo de trabajo en el Partido que te creara la inquietud de hacer Chapopote ?

"Era una movilización general en el PMT, la de la defensa de los recursos naturales, fundamentalmente del petróleo. Además, creo que esa fue la etapa más brillante del PMT, que logró movilizar a la opinión nacional".

- Tu, ¿cómo trabajaste en el PMT, en ese sentido ?

"Entre otras cosas, haciendo Chapopote y en todas las tareas que se hicieron, que fueron muchas y ahí sí más o menos varias. Mucho trabajo de denuncia, de información (...). (El del Petróleo) en ese momento era un problema fundamental, que necesitaba difusión, que la gente lo conociera, desde nuestro punto de vista, de Carlos Cruz y mío, por eso optamos por ese

tema (...). Y cuando se termina la película hay bastante aceptación (...). Los comités organizaban eventos, una plática, invitaban a los afiliados, a los simpatizantes y a la gente que estaba cerca. Entonces, proyectaban la película y luego explicaban la causa del petróleo; se hacían proyecciones en la vía pública (...). Y se exhibió en varios cine clubes de la UNAM (...).

Antes de '81, en '80, terminando Chapopote hay una invitación a dos alumnos del CUEC para que vayan a tomar un curso de 'Cine directo' a París con Jean Rouch, una beca. Se hace una elección, tomando en cuenta a la gente que había hecho algo de documental, que tenía esa inquietud y nos eligen a "Chívan" (José Iván Santiago) y a mí (...).

- En 1981 'nos cayó el Chahuistle', ¿de dónde salió el Chahuistle?

"Llegamos a la conclusión de que era un problema muy importante el problema alimentario. Ya se estaban haciendo muchas denuncias acerca de la insuficiencia alimentaria en el país, que es un problema gravísimo (...). Por esas fechas López Portillo lanza su famoso SAM y le quisimos dar respuesta a eso (...). La insuficiencia alimentaria en México, la dependencia alimentaria de los norteamericanos, es un problema con repercusiones muy graves para toda una generación de niños que ya nacen con problemas de subalimentación y que quedan en inferio-

ridad y que su cerebro no se desarrolla lo suficiente, por la falta de alimentación (...)"

-¿ Sientes que también Chahuistle formaba parte de tu militancia en el Partido ?

"Sí, pero ya en un sentido más amplio. Ya la militancia en tendida como el trabajar más en las cosas de comunicación, de divulgación (...). Simplemente trataba de no limitarme a lo que estaba viendo, a lo que tenía a mi alrededor. El hecho de no vivir en el campo, no tenía por qué cerrarme la posibilidad de hacer cosas sobre el campo (...)"

- En Charrotitlán (1982), ¿que pasó con Carlos Cruz, realizó la película contigo ?

"Empezamos a trabajar juntos y creo que él tuvo que entrar a trabajar, empezó a tener limitaciones de tiempo. Entonces, empezamos juntos pero ya no terminamos juntos".

-¿ De dónde surgió la idea de la película ?

"De que es otro problema también muy grande que era fundamental, el charrismo (...). A mí siempre me ha parecido un problema fundamental (...)"

-¿ Tenía qué ver también, este tema, con el Partido ?

"Claro, el Partido estaba dando una lucha contra el charrismo, como toda la Izquierda (...). (Y el PMT lo daba) con los métodos que tenía ya establecidos, que no eran muy eficaces,

pero sí tenían mucho trabajo, mucha presencia en varios lugares (...). Había muchas experiencias vivas cercanas, como la de los electricistas (...)"

- Me gustaría que me hablaras de las fuentes de información que utilizaste para esta cinta.

"Mira en general, sí tienen detrás muchas investigaciones. Generalmente no es información muy especializada, es información que está al acceso del público en general. Puede que haya algunos datos que sean muy especializados, pero fundamentalmente es información que viene en revistas, en periódicos, que están ahí a la mano. El trabajo es buscarla, recopilarla y organizarla (...). Pero no es tanto que te vayas con los super-especialistas porque, además, con esa gente sueles perderte (...), es gente que no queda satisfecha con las películas, porque creen que tiene que haber un análisis mucho más sofisticado y no, pues las películas están hechas para que le llamen la atención a cualquier gente, cualquier ser humano común y corriente (...). En algunos casos, informes (del PMT) tenían muy buena información (...) y algunos libros (...)"

- A partir de estas tres cintas ya se deja notar un estilo distinto, si las comparamos con Amnistía, ¿no crees?

"Es muy diferente Amnistía de Chapopote, hay muchos cambios ya: hay otra intención en la 'voz en off'; hay un mayor contras

te entre imagen y banda sonora; en muchos casos, ahí es donde a veces reside el chiste, el atractivo, el interés; está la aportación del dibujo animado (...). Lo que hemos buscado es que el ver un documental, y luego un documental con tema político, no suponga para el espectador un sacrificio (...). Yo más que hablar de estilo, de lo que te hablaría es de una preocupación por dar una forma a esa información, atractiva para el público, no necesariamente humorística; porque no siempre se puede ni siempre se debe, sino la información presentada de tal forma que el espectador no se sulte (...)"

-¿ Cómo se dio el trabajo en ¡Los encontraremos! ?

"Mira ¡Los encontraremos! es una película de Salvador Díaz, que era alumno del CUEC, era su material, nada más él tenía - derecho a hacer esa película; yo era profesor ya, le ayudé mucho, lo suficiente como para que esa película yo la considere también mía, yo no digo que mía sí y de él no, digo que también es mía (...)"

Entrevista con: Carlos Mendoza Aupetit (quinta y última parte).

Llevada a cabo por: José Antonio Ruiz Ochoa.

En el restaurante "La Veiga", ubicado en la avenida Insurgentes Sur No. 127, en la colonia Insurgentes Extremadura, México, Distrito Federal; 4 de enero de 1989 (documento inédito).

-¿ De dónde surgió la idea de Pascual, la guerra del pato (1983), tuvo que ver con el PMT ?

"Sí, era una cosa en la que estaba directamente metido el - PMT. Fue un movimiento importante, sigue siendo un símbolo. La participación en el PMT me dio mucha cercanía con el movimiento, una experiencia muy interesante de producción (...)"

-¿ De quién surgió la propuesta de que se hiciera esta cinta ?

"De la gente que estaba en el PMT trabajando directamente en ese movimiento, a mí también se me había ocurrido y salió muy fácil. (...). Cuando se terminó, paradójicamente había surgido el conflicto del PMT, de Vallejo, entonces quedó la película por un lado y el movimiento por otro (...). Se le sacó una sola copia muy buena, era del PMT, la pagó el PMT (...). Un día llegó un cuate enviado por 'Pascual', la alquiló y nunca la regresó y me parece bien, finalmente ellos son los protagonistas y está en las mejores manos (...). La película respetó el material que yo tenía y la edité libremente

sin censurar a nadie, sin suprimir a nadie. Ahí están todos, del material que yo tengo (...)"

- Y en 1985 se hace Jijos de la crisis, ¿qué piensas sobre ella ?

"Jijos de la crisis (1985) yo creo que es fallida, que tenga aciertos, tiene elementos interesantes pero en suma es un trabajo fallido. Surge de un análisis, una visión, creo que sí acertada de que el problema de la deuda, ligado a otros problemas era el que estaba en primer lugar del orden del día. Entonces había que referirse a toda esa agresión a la nación, en un sentido amplio, que eso estaba bien. Incluso hay partes del proyecto que son interesantes. Eso de usar los foto-montajes y esta especie de ciencia ficción o ficción política, yo creo que eso funciona (...). En términos de experiencia y de ensayo para mí tiene interés, tiene importancia (...)"

-¿ Qué sucedió entonces con el PMT en esos años ?

"Como pasé a formar parte de la dirección nacional, empecé a tener la posibilidad de ver las cosas de otro modo. Ingresé al PMT en 1979, en 1983 me eligen en la Secretaría de Relaciones Exteriores. Nunca entendí que eso fuera una comparsa de nadie. Entonces empecé a adoptar iniciativas, a tener más información, a enterarme, y cuando empezaron a haber problemas manifestamos nuestras discrepancias, otros compañeros y yo; fundamentalmente se trataba de manejos extremadamente antidemocráticos por parte

de un sector de la dirección encabezado por Heberto Castillo (...). Empezó el problema en septiembre-octubre de 1985 y acabó en mayo de 1986, cuando nosotros renunciábamos al Comité Nacional (...)".

-¿ Cómo concebías tu militancia dentro del Partido y la relación que ésta pudiera tener con tu producción cinematográfica ?

"Creo que la militancia contribuyó mucho a trabajar en torno a una preocupación que es el que el discurso sea ágil, digerible y atractivo. Uno de los mayores aciertos, de Heberto y de Vallejo, es que el PMT se preocupa por utilizar un lenguaje accesible o romper esos dogmas de la Izquierda tradicional de usar un lenguaje ampuloso y doctrinario (...)".

-¿ Y tú la llevaste al cine ?

"Bueno, yo hice esfuerzos porque el cine que hiciéramos no fuera como el que habían hecho otros grupos u otras gentes que hacían cine militante; que era muy parecido al discurso de los partidos tradicionales (...). Me parece que es una contribución modesta a difundir hechos o situaciones que la gente no conoce, nada más".

-¿ Y qué límites y alcances crees que ha tenido tu trabajo ?

"Un alcance muy modesto, porque la marginalidad es dura y yo no creo que el trabajo sea tan eficaz. Dentro de esa escala, que es pequeña, creo que es satisfactorio. Me ha parecido que

mucha gente se interesa por las cosas, recibe información que le es útil para entender problemas nacionales o para tener una información que no tiene (...). Si hubiéramos tenido la posibilidad de que ésto se difundiera con más amplitud, hubiera sido más útil (...)"

- Tú me hablabas de que el proyecto cinematográfico que tenía el PMT podría ser como el de ningún otro partido de la Izquierda; antes de la Corriente Democrática; ¿cómo definirías ese proyecto?

"La misma inquietud que siempre tuvo el PMT de utilizar un lenguaje accesible hacía que se entendiera, con sus más y sus menos, un poquito más la utilidad del cine, en el sentido de que era un medio más útil para difundir ideas y propagandizar - - (...)"

- ¿ Qué implica para tí el rechazar un premio como el Ariel ?

"Es una forma de rechazo a lo que consideramos nosotros que era una especie de 'atole con el dedo'. Nosotros impedimos que tu trabajo se difundiera. Lo impedimos como Universidad, como RTC, como sistema de distribución, etc. (...). La Universidad tiene un departamento de cine. no sé cuántos CCH'S, prepas y facultades donde hay proyectores, tiene salas de exhibición, - por lo menos tiene cuatro si no es que más. Entonces, parte del olvido, la indiferencia que hay hacia un conjunto de - - trabajos de la producción del CUEC, en general, con algunas -

excepciones. Estos trabajos que han tenido repercusiones porque han sido premiados, reconocidos o porque muchos han tenido crítica.

Al principio fueron exhibidos algunos; Chapopote (1980) y Chahuistle (1981) fueron exhibidos en el Museo Universitario del Chopo, se abren las salas "José Revueltas" y "Julio Bracho", en el Centro Cultural Universitario, y ahí nunca son exhibidas estas películas. Al principio el Departamento de Actividades Cinematográficas organiza unos ciclos en los CCH'S, en donde nos invitan a participar, se proyectan las películas, platicamos con los estudiantes y posteriormente, por lo que a la Universidad toca, son eniatadas.

Jijos de la crisis (1985) no ha sido proyectada una sola vez por la Universidad, excepto el día que se estrenó en Radio UNAM; para cubrir el requisito de que se había hecho el Programa de Superación del Personal Académico (PSPA). Fuera de éso, no la han exhibido en ningún lado. Incluso uno tiene problemas para mandarla a algún certamen, a ver si pega por ahí. Bueno, sí puedes pero hay mucha dificultad.

Eso por un lado, por otro lado existe el sistema de exhibición que margina, el sistema de producción en 16 mm. y toda la producción universitaria, a cambio te dan un premio. Es como si a un cantante le dicen: 'te damos un premio por tu canción

tal que nadie va a ver o a oír, no vamos a tocarla en ninguna estación de radio, no te vamos a dejar que la interpretes ante ningún auditorio ni nada, pero te vamos a dar un premio porque es muy buena! ; Eso es una incoherencia ! Uno hace películas para que se vean, y el cantante hace canciones y canta para que lo escuchen no para que no lo escuchen. Y así, el pintor pinta para que se vea su trabajo, para que se exhiba, se exponga".

- ¿ Crees que eso conlleva una posición gobiernista dentro de la UNAM ?

"Sí, desde luego les incomoda. La burocracia de la UNAM siempre ha estado ligada al gobierno, les molesta que en el CUEC se hagan películas criticando al gobierno, criticando actos de gobierno, políticos del gobierno; sí les molesta".

- Como estudiante y profesor del CUEC ¿te ha limitado de alguna forma el hecho de participar en un partido político?

"Sí te limita, porque te ponen una etiqueta. Entonces creen en que, hasta cuando te tomas un café con leche lo estás haciendo en función de que tu Partido gane posiciones y que todo lo haces por eso. Es que 'él león cree que todos son de su condición' (...).

Creo que en algunos casos fue erróneo identificar las películas con un Partido. No porque me identificaran a mí, sino porque las excluía de mucha gente. Ya las estás presentando como

el producto de una tendencia, de una corriente determinada y corres el riesgo de ser excluyente o de auto excluirte".

- La producción del video UNAM: la fuerza de la razón (1987), -
¿ como se da ?

"Es una producción de 'Redes' que tiene una trayectoria muy larga de intentar la comunicación vía video (antes cine) alternativo independiente (...). Me invitaron y fue para mí una experiencia muy buena. El video tiene fallas, problemas, tiene limitaciones, pero para ser un trabajo de ese tipo, mi primer videofilme, cumplió el objetivo para lo que fue hecho".

- ¿ Por qué lo llamas videofilme ?

"Porque eso es lo que es, no es un programa de televisión, ni está pensado como un programa de televisión. Es un género, el videofilme (...). Es un trabajo no pensado para ajustarse a los tiempos de las programaciones televisivas, hecho en video y tratando de considerar algunas características del lenguaje de video y de televisión. Considerando que es una pantalla de televisión donde se va a ver y no en una pantalla de cine (...)"

- ¿ A partir de qué inquietudes se da tu ingreso a la Corriente Democrática cardenista y después cómo llega El Tiempo de la esperanza (1988) ?

"Yo le veía una perspectiva muy grande al Movimiento. Em-

pecé a tratar de acercarme, de ver qué posibilidades había de hacer algo prácticamente desde que empezó la campaña de Cárdenas, en noviembre de 1987 (...). Posteriormente a raíz del - trabajo del CEU, hubo conocimiento por parte de ellos del trabajo, hubo conocimiento de que teníamos interés, ellos también tenían interés (...). Empezaron a darse cuenta que nadie estaba cubriendo la imagen de la campaña, coincidió que nosotros teníamos el interés; con confianza de ambas partes, ellos ofrecieron lo que podían dar para apoyarnos y nosotros le entramos (...). 'Redes' fue la que arriesgó absolutamente todo, como un interés muy determinado de cubrir eso, en parte como un apoyo y en parte viendo que eso podía ser un paso importante para el desarrollo de ese proyecto de comunicación alternativa o comunicación independiente (...). Yo hablé con Cárdenas, con - Francis García (directora de 'Redes') (...), fue muy informal, fue muy padre (...). Hablé con Cárdenas una mañana y esa misma tarde salió un equipo a filmar (...).

Empezamos en febrero y terminamos en mayo del '88 (...), terminamos El tiempo de la esperanza. (...). Se estrena en 'El Juglar' y empieza poco a poco a caminar (...)"

- En ese entonces, ¿ Tu qué pensabas de ese Movimiento ?

"A mí me sorprendió. Lo veía como una mezcla de cuestiones políticas y culturales que se dan en México. Era sorprendente

ver las movilizaciones que propiciaba este hombre ante un pueblo que hacía meses parecía no reaccionar ante nada - (...).

Yo intuía que era un Movimiento muy importante, por eso me interesaba filmarlo (...). (Se veía) una politización, una esperanza en la gente, una convicción de que se iba a dar el cambio (...). Y por otro lado, a mí siempre me pareció claro el discurso de Cárdenas, yo creo que desde el momento en que rompe con el PRI, las dudas tuvieron que haberse aclarado. En mi caso era muy consonante con mis antecedentes en el PMT - - (...)"

- Vino entonces Crónica de un fraude (1988) (de mayo a septiembre).

"Ahí ya no nos limitamos a seguir la campaña. Ahí ya nos preocupábamos por registrar sucesos o cosas que pasaban en otro lado (...), (imágenes) de Clouthier, Salinas (...), del proceso electoral (...). Y a entender que el problema del proceso electoral, del fraude que se tenía preparado, era un problema mucho más complejo que seguir a Cárdenas por donde anduviera (...). Logramos recopilar mucho material y logramos armar Crónica (...)"

- Su exhibición se convirtió en todo un acto político, en un momento histórico muy importante para el país ¿no crees?

"Lo que sucedió fue que convergieron muchas cosas, yo creo que logramos un trabajo atractivo que tenía mucha información que la gente quería ver, luego, después de la designación de Salinas como Presidente electo, es la primera aparición pública de Cuauhtémoc; era un punto muy alto del ascenso del Movimiento. Invitamos a Monsiváis a presentarlo, sin esperarnos que fuera tan favorable su apoyo (...). Fue una cosa que rebasó, con mucho, lo que nosotros esperábamos (...). Había mucha presencia (...), mucha gente (...), al grado de que tuvimos que dar otra exhibición que no estaba contemplada (...). Era una cosa sin precedentes en la historia de los trabajos independientes (...)"

- Se abre entonces una amplia perspectiva de difusión de tu trabajo y de la comunicación alternativa ¿no?

"Más que la difusión de mi trabajo, convergen circunstancias que va a ser difícil que se repitan en lo inmediato, pero que sí abren caminos muy novedosos. La gran sorpresa para nosotros es que; mientras la gente que está agrupada en la Fundación de Cineastas Mexicanos (1987) y que está pugnando porque se abran espacios en las salas de cine, están dando una lucha yo creo que muy difícil y con muy pocas posibilidades de éxito; nosotros descubrimos que las principales salas de exhibición son las salas de la casa de la gente (...).

Es un camino que descubrimos (...).

Estamos en una sociedad en la que los medios de comunicación están estrictamente controlados, son manejados como un problema de seguridad nacional, por el gobierno y los financieros. Entonces, en la medida en que nosotros seamos capaces de contrainformar efectivamente, creo que hay una perspectiva amplísima (...)"

-¿ Qué piensas acerca de tu militancia cinematográfica con respecto a tu trabajo actual con los videos ?

"Hay muchas diferencias. Antes nos interesaba mucho que si la expresión oficial del Partido, ahora eso no me interesa. Ahora creemos que más que difundir planteamientos programáticos, declaraciones de dirigentes, o nuestras propias visiones de lo que pasó, aquí o allá, ahora lo que interesa es tener información. Porque hay una demanda de la gente, por lo agudo del momento, de saber qué pasa (...). La estrategia de comunicación del gobierno y de la televisión privada fracasa (...), la gente adquiere conciencia plena de que le están ocultando información, que la están manipulando, cosa que antes no sucedía. Entonces, la gente empieza a tener avidez de saber realmente qué pasa (...) y si tú le das la otra parte, la gente la busca, la paga, la protege, la promueve, en fin (...)"

-¿ Aquí existe la censura?

"Lo que pasa es que no pueden censurar porque el medio, que ha proliferado, es un medio que permite una circulación absolutamente fuera de su control. Lo que decía Monsiviáis el día de la presentación de Crónica (...) 'que en las videocaseteras el gobierno no puede interrumpir la transmisión' (...). (Pero también es censura) la negativa del registro legal de Crónica de un fraude, por parte de RTC. Nos niega el registro que permite su comercialización, entonces nos sitúa como piratas (...). Además ellos están censurando y no aceptan que censuran (...)"

-¿ Qué perspectivas de trabajo tienes?

"EL CANAL 6 DE JULIO. La idea es darle periodicidad a esto, darle cuerpo. Que la gente identifique que es un proyecto que cada mes te va a decir lo más importante de lo que no te han dicho en los noticieros, en la televisión. Por la misma vía (el videofilme) (...), tratando de asegurar un mínimo de distribución y recuperación económica (...)"

ANEXO II

Entrevista con: Ramón Aupart Cisneros.

Realizada por: José Antonio Ruiz Ochoa.

En el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), ubicado en la calle Adolfo Prieto No. 721, colonia del Valle, en México, Distrito Federal; marzo de 1985 (documento inédito).

-¿ Dentro de qué género o subgénero clasificaría las películas que ha dirigido ?

"Recuperación en términos antropológicos".

-¿ A qué tipo de público están dirigidas ?

"Prácticamente al público rural, a los mestizos pobres, a los indígenas que no tienen la tierra y están luchando".

-¿Cuál es el objetivo que tienen sus películas ?

"Para mí, lo importante (ideal) sería hacer una película de cada uno de los estados de la República mexicana en los que existen problemas de tierra y para que todo el pueblo mexicano se dé cuenta de que el problema de la tierra no está resuelto. Es un problema añejo, y es un partido el que maneja el dar y quitar la tierra. Es un partido que no representa a la Revolución Mexicana y mucho menos a los campesinos pobres".

-¿ Qué problemas de circulación tienen estos filmes ?

"El problema es total, porque se necesitaría una estructura que yo no poseo, una organización que posiblemente está nacien

do, de exhibición de las películas. La intención de esto es que las películas se vean, que otros pueblos que están en lucha se den cuenta de que no sólo ellos están en lucha, sino que hay una lucha generalizada por la tenencia de la tierra (...). Hay una exhibidora, se llama Zafra, que programa nuestras películas. A quienes se las solicitan algunas veces les cobra, otras son exhibiciones de solidaridad en las que no se cobra, pero el material se va destruyendo, entonces se agota la posibilidad de sacar copias de esas producciones y dinero para seguir haciendo películas (...). Las han visto algunos campesinos, la aspiración sería que las vieran la mayor parte de los campesinos en México, pero es una labor muy dura, y yo, o hago cine o me pongo a exhibir cine".

- Pero ¿el Estado no apoya este tipo de cine ?

"No, porque generalmente queda mal por la miseria en la que tiene a los campesinos; en las regiones en donde yo he estado es total, dolorosa (...). Porque no se puede inclinar la balanza en su favor, en el sentido de que si manda reprimir a un grupo de campesinos porque se le 'está saliendo del huacal', porque ha tomado la tierra, eso no deja ver más, que el Estado es un Estado autoritario que (...), con 55 años de gobierno, - no ha resuelto el problema de la tierra y hay compañeros campesinos que tienen 50 o 40 años solicitando la tierra, que desde

entonces les debió haber sido dada".

-¿ Las suyas son películas educativas ?

"Sí lo son (...), si yo puedo hacer, por ejemplo, que un campesino se salve de una emboscada ya estoy más que bien servido. Entonces sí enseñan, sí pretenden ser didácticas, 'compañero - campesino no te vayas por aquí porque te pueden balear'. En cuanto a la posición política (...), no le vas a dar espacio al opositor, al enemigo no le vas a dar la palabra, porque es más importante contar la problemática de este grupo campesino, que cederle la palabra a un cacique; aunque, es también conveniente saber el punto de vista del cacique, qué dice, qué piensa y cómo es (...)".

-¿ Ofrece o propone algún tipo de motivación ?

"Sí, para el cambio".

-¿ En algunas de sus películas ha hecho propaganda a alguna organización ?

"Desde luego que sí, en Viva la vida (1982) es la recuperación de cómo se gestó la Coordinación Nacional Plan de Ayala (CNPA), ésto también es antropología. Y no veo por qué no se deba hacer propaganda a una unión independiente de campesinos pobres".

-¿ De dónde ha surgido el financiamiento que ha utilizado para sus películas ?

"De propio peculio, he recibido ayuda, en su época, de algunos compañeros que me regalaban un rollo (...), pero sale de mi peculio principalmente".

-¿ Alguna de sus películas ha sido total o parcialmente censurada?

"No, la única censura puede ser por la falta de capacidad de uno. Además yo no le voy a mostrar a la Dirección General de Cinematografía mi película para que me la censure, no porque sí la censuraría toda (...). En cuanto a la libertad, tengo libertad total, es mi material, es mi dinero el que se está jugando y me gusta explicar algo que es difícil de comprender (...). Naturalmente que hay una libertad de expresión, pero esa libertad se tiene que ganar, cada día hay que estar luchando por ella, no es algo que dé generosamente el Estado (...). Aquél que se considere artista de su tiempo, cada uno en su campo (cineasta, fotógrafo, pintor, escultor), tendrá que luchar por la libertad de expresión".

-¿ Este tipo de cine aburre al público o lo cansa ?

"Yo creo que es también un problema de la forma cinematográfica. No hemos llegado a crear un lenguaje que comunique fuertemente al espectador y que, por tanto, lo lleve a ver este tipo de películas. Pero hay ejemplos de películas, como las de Eduardo Maldonado y de Paul Leduc, que de manera independiente están exhibiéndose y están siendo vistas por tantos especta-

res como las de una película comercial cualquiera".

Entrevista con: Salvador Díaz Sánchez.

Recabada por: José Antonio Ruiz Ochoa.

En la Escuela Nacional de Educación Profesional (ENEP),
campus Aragón, en México, Distrito Federal;

22 de marzo de 1985 (documento inédito).

-¿ Dentro de qué género situarías las películas que has realizado ?

"Del cine político militante".

-¿ Es ésta una corriente cinematográfica ?

"Crec que tanto las películas de Mendoza y Cruz como las -
mías y algunas otras, como los del 'Grupo de Cine Octubre', con
ciertas reservas, porque nosotros aparte de que hacemos cine es
tamos incorporados a un partido político. Ésto implica un com
promiso directo con un Programa de Acción, con una Declaración
de Principios, con unos Estatutos y con unos objetivos bien -
claros (los del PMT) (...). El cine político militante debe -
estar adherido a alguna organización, ya no solamente partido
sino una organización o un movimiento amplio o un frente, pero
debe haber compromiso".

-¿ A partir de qué años y a raíz de qué comenzó a darse este tipo
de cine ?

"Está la película de El grito (1968-1969) de '68 y de la
conjuntura política (...), luego hay un cine muy tímido, - -

El grito es la única película que tendría una consecuencia directamente con ¡Los encontraremos! (1982), de crítica directa - al Sistema (...)"

-¿ Qué tipo de discurso utilizas en tus películas ?

"El cinematográfico, en una primera instancia, luego un discurso político (...). Utilizo propaganda contestaria en favor del Partido, no panfleto".

-¿ Para qué tipo de público haces tus películas ?

"Para la gente que no llega a definirse radicalmente (...), para que lo entienda el obrero, la secretaria, el intelectual, el campesino, etc."

-¿Cuál es el objetivo de tus cintas ?

"Organizar políticamente, concientizar, moverlos, sacudirlos para generarles una reflexión, sin convertirse en panfleto".

-¿ De dónde ha surgido el financiamiento de tus películas ?

"Del CUEC, de la UNAM".

-¿ Qué límites de circulación tienen tus películas ?

"Muy escaso, un circuito de universidades, sindicatos, fábricas, colonias populares, asambleas populares, ejidos, reuniones pequeñas, etc. Pero que sí sirve como reafirmador de una conducta revolucionaria y como motivador; a esa gente creo que le deja algo, por lo menos se da cuenta, lo mueve".

-¿ Alguna de tus películas ha sido total o parcialmente censurada ?

"Todas. Que no se entienda la censura como que meten la película a un cuarto y la cortan, sino en la exhibición; - - ¡Los encontraremos! ganó un Ariel y la pasaron una semana en la Cineteca y luego, todavía al pasarla en la Cineteca, se dan formas sutiles de censura, como ponerle graves, cortarla a la mitad, que se trabe a la mitad y luego proyectarla sin sonido; cuando estaba lo de la tortura, por ejemplo.. Lo otro es este sistema que no se nota, el enlatamiento, la marginación y que solamente las organizaciones pueden rescatar del encierro y la desaparición de las películas".

-¿Cuál es tu posición política y por qué estás en ella ?

"Porque estoy contra el Sistema, es una convicción. A partir de un darme cuenta de la realidad y de no soportar este estado de cosas. Que la crisis tiene nombres y apellidos, tiene causas".

-¿ Dentro de qué nivel consideras al cine como concientizador ?

"En primerísimo orden es mucho más efectivo porque se identifica más la gente con esas sombras, con ese juego de luces, por la oscuridad, por la pantalla, por lo que implica ir al cine. La televisión te vulgariza, la prensa te vulgariza y el cine te mete en una fábrica de sueños. Ya Lenin lo decía 'el cine es agitador' y el pueblo cubano lo refrenda también (...).

El cine es una representación de la realidad y esa representación tiene que adquirir una posición política necesariamente".

Entrevista con: Alfredo Joskowics.

Realizada por: José Antonio Ruiz Ochoa.

En el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), ubicado en Adolfo Prieto No. 721, colonia del Valle, en México, Distrito Federal; 28 de junio de 1988 (documento inédito).

-¿ Crees que exista una corriente de cine militante ?

"Si la militancia es un cine cuyas características están afiliadas a alguna causa o a algún partido (...), obviamente hay quienes se han acercado a eso. Pero militancia ya en un contexto muy amplio sería un cine cuyas características estuvieran afiliadas a un movimiento en particular. Movimientos políticos, a veces, no necesariamente de partido declarado; militas en un partido o militas en una tendencia política. Si haces un cine de características sociales, documentales o de protesta, puedes no hacer cine militante aunque tu cine sea de alguna manera un cine documental y vinculado con aspectos sociales y políticos. pero no necesariamente que milite en cierta tendencia (...). Si hablamos de cine militante el término obliga a relacionarlo con la militancia política".

-¿ El grito (1968-1969) no es una película militante ?

"Es un cine de características documentales fundamental-

mente, aliado a un Movimiento espontáneo surgido del estudiantado. Ahora si a eso se le pone el título de cine militante, tendría que haber tenido algún propósito de servicio a algún partido o a alguna tendencia ideológica concreta, cosa que yo pienso; por mi conocimiento de la elaboración del trabajo desde adentro, como asistente de Leobardo López; que no lo tenía. El grito es una película cuyas características registran los acontecimientos de 1968 dentro de una fidelidad a los acontecimientos, lo más cercano posible en términos cronológicos y con una tendencia que evidentemente surgía del Movimiento en sí".

- Entonces ¿Cómo se dio la vinculación de la película con el Movimiento mismo, ustedes militaban en ese Movimiento, no es así ?

"Leobardo López sí, Ramón Aupart y algunos de los camarógrafos de la película sí. Leobardo fue nombrado representante del CUEC en el Consejo Nacional de Huelga (CNH), y Leobardo era militante del Movimiento. Espontáneamente se tomó la escuela, se tomó la bodega, el material y las cámaras y salimos alrededor de veinte estudiantes a filmar a la calle el Movimiento, a lo largo de las manifestaciones, los consejos de huelga, etcétera.

Quando vino la represión habían filmados aproximadamente ocho horas de material en 16 mm; ese material estaba en manos

de la Universidad, filmado y no revelado. Era entonces director del CUEC, Manuel González Casanova, él pensó que la película era un testimonio muy importante y decidió mandarla a revelar y armarla, no impuso criterio alguno y pidió a algunos de los alumnos, que habíamos participado, nos ocupáramos de hacer el montaje de la película. Nadie dirigió en ese momento, puesto que todo mundo iba a filmar. Los camarógrafos más activos fueron, en efecto, Leobardo López y Roberto Sánchez, los que más trabajo de fotografía útil hicieron, y yo que estaba haciendo algo de fotografía, con menos militancia prácticamente dentro del Movimiento en sí.

A la hora de tratar de darle forma, de editar ese material, González Casanova nos llamó a Roberto Sánchez, a Leobardo López y a mí para que editáramos ese material. Yo dije que no había participado suficiente en el Movimiento y que consideraba que la dirección le correspondía o a Roberto o a Leobardo, que habían estado inmersos en ello, Leobardo incluso en la cárcel. Los dos hicieron proposiciones y como eran proposiciones irreconciliables, González Casanova pensó en un momento determinado que podían los dos hacer, cada uno, una visión distinta - incluso copiando dos veces el material de la película, porque con las ocho horas podía darse la oportunidad de hacer cualquiera de las dos versiones.

Yo que estaba desde luego, por amistad, por generación, por cercanía y por posición más cerca de Leobardo, decidí ser asistente de Leobardo y ayudarlo. Leobardo, se puso a trabajar en la edición de ese material y le pidió a Ramón Aupart; que era un asistente de edición sincrónica en la industria, en los Laboratorios México; a que le diera una mano para sistematizar todo el material. Prácticamente estuvieron trabajando durante un año de edición y yo fui aportándole a Leobardo distintos materiales que hacían falta y ayudándolo en el criterio del montaje y sobre el resultado final. Conseguí materiales (...).

El sentido final de la película es la voluntad de Leobardo, en ese sentido sí es alguien que dirigió la película. Si tu has visto la película, su connotación fundamental es realmente respetar, e incluso el nombre de El grito es un respeto a lo que realmente fue un acto de protesta del alumnado en contra de una situación cuyas características eran realmente represivas, por parte de las autoridades. ¿Dónde está la militancia partidista?"

-¿Cómo se dió esta posibilidad de estar filmando mientras el Movimiento se iba generando ?, ¿ cómo se integraron los estudiantes del CUEC y en concreto Leobardo y Roberto ?

"Era muy sencillo, es decir, todo mundo que en ese momento dentro del CUEC, tenía ganas de participar y entendía por -

qué y de que se trataba; el entusiasmo de salir a filmar era un entusiasmo de participación del Movimiento. El Movimiento si tu te acuerdas cómo se desarrollaron políticamente las cosas, surgió de una manera muy amorfa y se fue polarizando y polarizando en la medida en que se fueron desarrollando las cosas. Pero yo creo que sólo grupos que tenían muy clara conciencia dentro del Movimiento de que podían capitalizar eso para un movimiento de características políticas específicas sabían lo que querían desde un punto de vista ideológico. Y eso era muy debatido, como buena democracia, y muy difícil de definir con muchas tendencias. Leobardo incluso, fue acusado de anarquista".

-¿ Se discutió el proyecto cinematográfico dentro del Movimiento ?

"Leobardo aportaba las ideas que podían servir para apoyar cinematográficamente al Movimiento y espontáneamente el Movimiento las recogía porque eran un registro, porque estábamos dentro del estudiantado, pero no había un proyecto definido. Te lo digo como testigo presencial de asunto (...).

El proceso era más complicado que simplemente un propósito claro de militancia. Era un propósito testimonial en principio, fundamentalmente un propósito testimonial; cuando el Movimiento fue reprimido; después de que Leobardo salió de la cárcel y se desarrolló la película; obviamente que la idea de Leobardo

fue ser lo más fiel tanto a lo que él había vivido como a lo que se había desarrollado dentro del Movimiento. Pero te puedo asegurar (...), que la militancia partidista no existía en ese momento y que Leobardo nunca fue un militante de ningún partido político específicamente".

- Sin embargo, estuvo activo dentro del Movimiento.

"Por supuesto que sí".

- Pero si partimos de la premisa de que un cine militante no necesariamente es aquél que se lleva a cabo bajo las líneas políticas de un partido político, sino aquél que se haga bajo líneas de diferentes organizaciones que van desde partidos políticos hasta pequeñas organizaciones populares, en este caso ya el Movimiento como tal, y que traten desde testimoniar, denunciar y mostrar ya un proceso social que se está dando para apoyar a la conciencia del pueblo en general.

"Suponte que eso de alguna manera surgió espontáneamente, no conscientemente. Puesto que estamos hablando, como tu dices, de los principios de ese tipo de trabajo en México, puede que se halla dado espontáneamente, no con el grado de conciencia con el que se puede hacer actualmente, en el que ya hay un desarrollo.

Hay quienes son muy conscientes, como el mismo Carlos Mendoza, de que su trabajo cinematográfico, en ciertas ocasiones es un trabajo al servicio de una posición política específica, lo

hace con ese propósito desde el principio, desde la construcción de la idea. Bueno suponte que entonces no era tan claro como ahora. Fue producto de la espontaneidad de participación del CUEC, como escuela de cine dentro del Movimiento (...)"

- El grito, ¿qué buscaba entonces?

"Crear conciencia, dejar testimonio de un hecho represivo".

- ¿Cuándo se terminó la película?

"Se terminó un año después de que Leobardo López salió de la cárcel, estamos hablando de fines de 1969. Es decir, Leobardo estuvo dos meses en la cárcel después del Movimiento y trabajó un año después de los dos meses de cárcel, hasta que terminó a finales de 1969. La película no fue inmediatamente exhibida. Fue exhibida gracias a la presión de Guillermo Díaz Palafox que obtuvo clandestinamente una copia de la película y la llevó a exhibir, dos años después (1971), al cine club del Politécnico. Es decir, la película no consiguió hacer impacto público hasta después de dos años.

La había visto un pequeño grupo de gentes a finales de 1969 en una exhibición que se había hecho en el piso nueve de la Torre de los Productores Cinematográficos (...). Ahí consiguió Leobardo un local y un proyector (...). Pero la película no tuvo incidencia inmediata sobre la opinión pública ni sobre el Movimiento, sino hasta dos años después (...)"

-¿ Y tus películas, son militantes ?

"La mayoría son de cine testimonial, con algunas posibilidades de expresión (...), pero realmente el esfuerzo es testimonial, sin hacer panfleto".

-¿ Qué entiendes por panfleto ?

"El panfleto político, que sería muy legítimo en caso de que lo hagas (...), tiene propósitos específicos, sostener una tesis en alto contraste, definiendo clarísimamente una posición con una línea ideológica absolutamente clara y tiene el propósito de conseguir adeptos. Es válido, es legítimo cinematográficamente (...). Ejemplos en el cine militante mexicano, algunas cosas que hizo el 'Grupo Octubre' al principio; era panfleto - Explotados y explotadores (1974), sería un panfleto político - cuyos propósitos son clarísimos; no me opongo a ellos, simplemente es un problema de definición; trata de divulgar una idea, una ideología y conseguir adeptos, que no es el propósito del cine testimonial.

El cine testimonial, aunque denuncie problemáticas de orden social y político, no necesariamente busca adeptos a una causa, quiere crear conciencia, pero no necesariamente buscar adeptos y en eso yo lo diferenciaría del cine militante".

- Pero, tus películas buscan crear conciencia, ¿o no?

"Sí, estoy de acuerdo; cuando hago cine documental, indudablemente. De eso no puedo eximirme, es una responsabilidad. Tomas la cámara, ves un acontecimiento y tratas de crear conciencia al respecto, porque sabes que tienes una herramienta de comunicación en las manos. Sí tratas de crear conciencia, sobre el estado de la educación obrera o el estado de la educación indígena, ¡por supuesto!, pero no buscas adeptos específicos a una ideología".

- ¿Todo cine militante sería panfletario?

"Generalmente tiende a eso, puede haber panfletos más inteligentes y menos inteligentes, panfletos más elaborados y panfletos más directos (...). Por ejemplo, Óscar Menéndez de pronto hace panfleto, Alejandra Islas (junto con Jorge Prior y José Luis González) hizo Iztacalco, campamento dos de Octubre (1978), eso puede ser un cine militante que no solamente hace panfleto, es decir, hay distintas formas de hacer militancia en el cine, puede crear conciencia pero su propósito último sí es conseguir adeptos a esa causa, el de crear conciencia no, es de otra manera, es un registro más amplio y de otra textura (...).

Sí hay una crítica que le tengo que hacer a este cine, que surgió en una época muy confusa del cine latinoamericano y muy criticada actualmente, incluso por los mismos militantes. Con-

fusa cinematográficamente hablando, surgió de una tesis del cubano Julio García Espinosa que decía que había que hacer un 'cine imperfecto'. Y de ese 'cine imperfecto' salieron una enorme cantidad de películas en donde difícilmente se veía y difícilmente se oía; es decir, de mala factura cinematográfica, de mala técnica cinematográfica y que eran elogiadas enormemente, tanto dentro de los festivales cinematográficos de tendencia ideológica como dentro de los grupos locales, en los que lo que importaba era el discurso ideológico y no la calidad del cine. Eso hizo un enorme daño al desarrollo cinematográfico independiente mexicano. Hizo creer que bastaba estar en una posición política correcta para hacer un cine de militancia, aunque hiciese mal cine desde el punto de vista de imágenes y sonido (...). Hizo que ese cine retrocediese o se detuviese muchos años para poder competir realmente en condiciones serias, en contra de mensajes ideológicos tan fuertes y tan armados como los de la televisión (...).

Empezó por la tesis de García Espinosa, pero fue fomentado por los festivales europeos de primera línea (...), donde se exalta este tipo de cine; donde hicieron crecer a cineastas de baja preparación técnica y artística, y fomentaron el desarrollo de este cine, que hizo que los cineastas de esa tendencia que

actualmente quieren desarrollarse en ese campo (...), no puedan configurar mensajes sólidos desde el punto de vista de la penetración audiovisual".

-¿ Realmente existió una influencia del cine latinoamericano sobre el militante mexicano ?

"Sí, desde luego que sí. Más o menos de 1972 a 1974, el cineasta colombiano Carlos Álvarez vino a este Centro (CUEC) con esa tendencia y en esa época (...), Jorge Sanjinés (cineasta boliviano) vino también (...), La hora de los hornos (1968-1969, Getino y Solanos) más tarde, y era la corriente del cine latinoamericano".

-¿ Cuáles han sido las condiciones de producción y exhibición del cine militante ?

"Lamentables, es decir, se hacen con lo que se puede, generalmente en condiciones precarias tanto de equipo, como de medios y recursos.

La distribución y la exhibición hay que hacerla personalmente, excepto que haya un aparato que ayude a divulgar. La UNAM hizo poco; aunque en los cine clubes universitarios se veía este cine, indudablemente, había otros pocos (...). Era cine de convencidos generalmente y casi sigue siendo. Hubo pocas personas que hicieron el esfuerzo de divulgar este tipo de cine, quizá el documental testimonial más que el militante.

Por ejemplo, Eduardo Maldonado que fue capaz de tomar su película, viajar con sus rollos a todas las comunidades en donde había hecho este cine y mostrarles la película; conseguir no sé si con Atencingo (1973) o con alguna otra película, un millón de espectadores, pero lo hizo a fuerza de sus propios recursos, llevando él su proyector y su película a exhibirla a los lugares donde pensaba que tenía posibilidad de tener contacto con la gente y despertar conciencia social".

-¿ Qué piensas del trabajo cinematográfico de Carlos Mendoza ?

"Yo pienso que es muy coherente con sus posiciones, es frontal, no esconde nada y eso es muy importante. Él ha tomado abierta y decididamente el cine como herramienta de proselitismo y concientización. Eso es legítimo, respeto eso cuando se hace de la manera en que Carlos lo hace, no esconde nada porque no trata de hacer una historia en la que, de pronto, vas descubriendo el verdadero sentido. Carlos va directamente a su idea y además es públicamente conocida su posición partidista. Es poco frecuente entre este cine militante.

Y es que hay gente que dice estar en movimientos que están en favor del pueblo y que lo que busca es una posición no tanto política, sino posible para hacer cine a conciencia. O que tiene vocación política y que utiliza al cine como trampolín para impulsarse dentro de la política partidista. Pero

hay grupos que en el fondo tienen propósitos verdaderamente de proselitismo y el cine, en el fondo, no les interesa mucho. Les interesa más la postura política (...). Y Carlos es muy coherente con lo que maneja".

-¿ Se puede hablar del cine militante con otra posición política diferente a la que hemos manejado hasta ahora ?

"Sí, la de la extrema derecha militante. A través de la cinematografía se hace indirectamente, es decir, se hace decodificando el discurso. La posición de derecha consistiría en manejar la estupidización del público. Eso sería un cine de extrema derecha, cine cuyas características buscan un espectador pasivo y estupidizado que se ría de todas las idioteces que le pongan en frente, lo entretiene ciertamente, y les deja dinero. Pero eso es un cine sin un propósito explícito de desmantelamiento proselitista, sino como acción indirecta".

Entrevista con: Armando Lazo.

Recabada por: Guillermina Obregón, (estudiante de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM) en el parque "Las Américas" ubicado en la avenida Cuauhtémoc, entre las calles Huatampo y San Antonio M. Anza, en la colonia Roma, México, Distrito Federal; marzo de 1985 (documento inédito).

-¿ Qué es para usted la censura y cómo ha influido ésta en sus películas ?

"La censura última, lo que una comisión dictamina si una película se hace o no, se exhibe o no, no tiene mucha necesidad de actuar, porque hay una censura previa a todos los niveles; económica porque no se tienen los medios para hacer cierto tipo de cine, que si a caso se llega a hacer ese cine no existen canales de distribución y exhibición. Entonces, existe una censura más imperceptible que es la censura económica, ideológica, comercial, etcétera; y la otra, realmente no necesita ejercer porque se produce sólo lo que corresponde a los intereses ya sea del Estado o de la iniciativa privada del cine. Cualquier otro intento, o no se puede producir por la censura económica, o si se produce no se puede distribuir o exhibir por la censura en la exhibición y en la distribución (...).

Así que no es propiamente una censura eso de que un grupo de gente vea una película y diga: 'no, ésta no, le quitamos esta parte' o ese tipo de cosas. Pero si se piensa bien, la censura es principalmente el que exista una imposibilidad de hacer ciertas cosas. Por ejemplo, en México cualquier gente puede hacer un periódico y distribuirlo por todo el país, es libre de hacerlo. Lo único que necesita son unos cuantos millones, bastantes, una serie de contactos, etcétera. Eso quiere decir que la mayoría de la población de hecho está censurada porque no puede expresar sus opiniones en un periódico aunque no le prohíban hacer tal cosa, porque no puede hacerlo; lo mismo pasa en el cine".

-¿ Cuáles son los caminos que usted ha tenido que recorrer para que sus películas lleguen al público ?

"Desde el intento individual por exhibir, el llevar la película a algún lugar para organizar la exhibición, lo que hemos hecho y seguimos haciendo. Después las posibilidades que da la distribución universitaria, en los cine clubes universitarios, y en otros lugares y, en los últimos años, aunque ésto a medias en el caso nuestro, las posibilidades de exhibición de las distribuidoras independientes que es un mercado ya más amplio. El problema fundamental es que no hay acceso a las salas comerciales, masivas. Aquí, para que una película entre tiene que es-

tar ligada a toda una estructura de producción y distribución industrial, al cual no tiene acceso el cine independiente, ni el universitario; todo un sector del cine joven mexicano, y ese es el caso de nosotros. Entonces la exhibición hay que ir la haciendo y tratando de que se extienda (...).

No tenemos acceso a otra exhibición (la masiva), y no sólo nosotros o la gente que hace un cine más político, de Izquierda, sino en general el cine independiente. Aun películas que desde un punto de vista político no representan ningún problema para el Sistema ni para el Estado, están igualmente marginadas. Yo creo que uno, al hacer el cine, se tiene que plantear cuáles - son las posibilidades reales de exhibición, dónde y ante quien, y hacer un cine que mejor corresponda a esas posibilidades (...)"

-¿ Dentro de qué genero o subgénero sitúa a sus películas ?

"La mayoría de las películas del 'Taller de Cine Octubre' son documentales, hay una que es ficción que se llama Te digo - que no es un animal (1981) y todas las demás son documentales (...). Hay alguna como Chihuahua: un pueblo en lucha (1974) en la que tiene un peso mayor el testimonio, esto es tomar la realidad en vivo. Otras, que quizá es lo más característico del cine de nosotros, el género sería más bien el de ensayo. Más que un testimonio de la realidad; tomar la realidad en directo; es un discurso de ideas, un discurso intelectual (...). El do

documental tiene una serie de líneas, quizá es la que más tenemos nosotros, esa del ensayo, ese sería el género. Otra característica u objetivo es que sean didácticas, que sean claras y que signifiquen una educación social y política".

-¿ Para qué tipo de público hace sus películas ?

"El interés es hacerlo, sobre todo, para sectores trabajadores, principalmente urbanos, porque no hemos hecho películas rurales. Para estudiantes, intelectuales y sobre todo obreros, para las mayorías urbanas".

-¿Cuál es el objetivo de sus películas ?

"Cada película tiene un objetivo muy diferente pero, en términos generales, el objetivo es tocar ciertos temas que afectan a las mayorías trabajadoras, planteados de tal forma que les ayude a comprender esos problemas y en esa medida buscar acciones para su solución (...). Tratando (...) que la película sea un elemento de clarificación para enfrentarse a sus problemas".

-¿ Maneja usted ideología o discurso político dentro de sus películas ?

"Todas las películas manejan ideología y en ese sentido política, porque cumplen alguna función política. En sentido amplio todo cine es político, todo cine expresa una ideología, expresa ciertos intereses y en esa medida defiende ciertas po-

siciones políticas también. Sin embargo, creo que hay una distinción o sea que, sí se puede hablar de un cine expresamente político y otro que, tiene esa función ideológica y política y no es específicamente político. En nuestro caso sí pretende ser específicamente político, no sé hasta qué punto lo sea, digamos un cine militante de Izquierda. Porque eso es difícil plantéarselo aisladamente. Yo entiendo por un cine militante el cine que está inscrito en un proyecto político más amplio, que responde a directrices y necesidades de ese proyecto político, lo cual implica que militante en sentido estricto quizá es sólo el cine ligado a organizaciones partidarias, revolucionarias. El otro es un cine con una intención crítica, social, política incluso, pero no propiamente militante en ese sentido. El nuestro quizá es un cine en búsqueda de la militancia, lo que depende tanto de nosotros como Taller y de la Izquierda mexicana (...). Lo que generalmente se hace en México es más bien un cine crítico, un cine con posiciones de Izquierda pero hecho más desde la individualidad de los realizadores, no tanto de un proyecto político amplio (...). El cine será realmente militante cuando esté inscrito en un proceso de lucha, directamente; cuando sea una necesidad de la lucha, responda a esa necesidad y sea utilizado por los sectores en lucha. Por ejemplo, un cine militante, militante, es el cine que se hace actualmente en El

Salvador, directamente ligado a la lucha y cumpliendo funciones muy específicas dentro de ese proceso. En cambio el nuestro es todavía un cine de educación política, siento que no es sólo un problema nuestro sino de la situación de la lucha de clases en el país. Es difícil ese cine militante, aunque existen intentos de un cine ligado a partidos que difunden ciertas posiciones y consignas de esos partidos, pero todavía no se articula bien en una militancia en un sentido amplio".

-¿Cuál es la posición política de su Grupo de cine ?

"Como Taller no pertenecemos a ningún partido, ni yo como persona. Una posición política sí tenemos (...), yo la resumiría en una posición antimperialista y antimonopolista (...). El objetivo último sería un cambio de clase en el poder y eso requiere la toma del poder para los trabajadores (...). Todo cine implica un punto de vista, ningún cine es la realidad, - implica el punto de vista de los realizadores y el nuestro también implica un punto de vista.

Existe una intención, quizá la más clara nuestra, sea la de hacer un cine comprensible por los sectores a los que nos interesa que llegue y que sea interesante, que capte la atención (...). En lo general hacemos un cine de enfrentamiento a la - ideología dominante, quizá eso sea lo fundamental de nuestro - cine (...). Es un cine que está hecho para ser exhibido y -

para cumplir una función distinta al cine de las grandes salas (...). Este cine nuestro es muy directo porque se exhibe en contextos en los que funciona como un instrumento de educación, información o de discusión (...)"

-¿ De dónde ha surgido el financiamiento para sus películas ?

"De la UNAM, todas las películas del 'Grupo Octubre'. Es un financiamiento incompleto el de la UNAM, uno tiene que pagar mucho: viajes, alojamiento y todo. Se da material, equipo, laboratorios, etcétera, pero no es una producción en el sentido profesional en que se paga a la gente que trabaja, los gastos de alojamiento, comida, transporte, todo. En cambio acá no. Todas son producidas por la UNAM (...), en el CUEC o en el Departamento de Cine de la UNAM (...)"

Entrevista con: Eduardo Maldonado.

Llevada a cabo por: José Antonio Ruiz Ochoa.

En el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), ubicado entre las avenidas Río Churubusco y Tlalpan, en la colonia Country Club, México, Distrito Federal; el 26 de mayo de 1988 (documento inédito).

-¿ Tu crees que exista una corriente de cine militante en México ?

"Si eliminamos al partido político y si el cine militante es simplemente una respuesta contestaria, entonces sí (...). En el cine militante hay una manera de criticar y de responder a la sociedad, de plantearle sus problemas y darlos a conocer. Se entiende como militante cuando está emparentado con una concepción ideológica de un grupo político específico, así es - como se conoce. Pero si tu la quieres sacar de ese contexto y dejarla simplemente como un cine contestario que no provenga de ningún tipo de ideología en específico, entonces podríamos - hablar de una serie de obras y sentirnos incluidos ahí (...).

Normalmente todo mundo entiende por cine militante aquél que defiende todas las concepciones y programa de un partido político. Lo que pasa es que hubo un pequeño período, de quizá diez años o menos, en el que no se necesitaba formar parte de un partido político para hacer cine militante porque todos

los que estábamos militando en contra de lo que es la estructura, el "establishment" y todo el esquematismo en el que había caído el país. Claro que visto panorámicamente, al ser contestatarios, quedamos automáticamente clasificados como cine militante de Izquierda.

De todos modos quedó bajo una cierta coloratura ideológica y de esto, finalmente, se fue viendo que muchas películas, de hecho, pertenecían y eran producidas o apoyadas directamente por determinados partidos políticos de Izquierda, como el Partido Comunista (PC) de entonces, el Partido Mexicano de los Trabajadores (PMT); entonces era obvio que el cine militante sí tenía conexiones con los partidos políticos. Yo pienso que esta definición que tu intentas dar es una definición muy interesante, casi te diría yo de carácter anarquista, en el mejor sentido de la palabra. Como corriente contestataria precisamente, como filosofía, que va a pugnar por una línea de justicia, de igualdad, de comunidad, de colectividad, de libertad, para el individuo, sin necesidad de estar atada a los partidos políticos y si es así, está bien, entonces es un cine militante hablando con un criterio mucho más amplio.

El término militante a mí no me gusta, yo creo que nosotros estamos haciendo un cine que procura tener una conciencia más profunda y clara de las problemáticas sociales, políticas y

económicas de nuestro país, bajo una perspectiva de conciencia histórica. Nosotros estamos haciendo historia y estamos colaborando al cambio a través de testimonios, de conciencia.

Yo desconozco la corriente de cine militante, lo que conozco son películas militantes de partidos políticos que son de -propaganda y ese no es el cine que estamos haciendo o que queremos hacer. Por ejemplo, el 'Grupo Octubre', que se supone proviene del Partido Comunista, las de Carlos Mendoza del PMT y las de propaganda del PRI (...). Entré en la militancia general de Izquierda pero no he pertenecido nunca a un partido político (...)"

-¿ Tú no haces cine militante ?

"Es que yo entiendo al cine militante como un cine de propaganda y yo no hago cine de propaganda".

-¿ Las películas que has dirigido se podrían considerar como un medio alternativo de comunicación ?

"Sí claro, porque son un medio que permite un acceso libre y abierto a quienes no tienen acceso a los medios de comunicación. Por lo tanto, es alternativo porque crea otro canal - para las gentes de las clases explotadas, tanto de las ciudades como del campo, que de otra manera no tienen acceso a los medios de comunicación. Y ésto funciona precisamente para su propia concientización, para su propio desarrollo y autodesarrollo,

para el apoyo entre unos y otros de su misma clase, eso sí".

-¿ Cuáles han sido los objetivos del "Grupo de Cine Testimonio" ?

"Los objetivos son dar a conocer la verdad de las cosas, - desarrollar el entendimiento y la comprensión profunda de los fenómenos, más allá de las apariencias y no servir a ninguna propaganda política de ninguna especie. No estar atados a - ningún tipo de propaganda tampoco comercial, de ninguna corriente; sino servir a la búsqueda de la verdad de las cosas y, por lo tanto, ahí estamos, tratando de arribar a la conciencia y a una conciencia histórica (...). Dar testimonio de la historia y de las luchas del hombre de nuestro tiempo, eso es lo que nosotros hacemos".

-¿ A qué género pertenecen las películas que has dirigido ?

"Al documental, todas".

-¿ Cómo se da la investigación de tus películas ?

"Tratamos de abrirnos mental y emocionalmente, lo más que se pueda, y de entrar con un espíritu de generosa observación de las cosas, largamente. Para que, si somos aceptados en el lugar, podamos inclusive participar con la gente de lo que - está viviendo y así finalmente llegar a tener un testimonio de lo que está viviendo; a través de lo que la gente quiere dejar plasmado".

-¿ Cómo se ha dado el financiamiento de las películas que ha

hecho el "Grupo de Cine Testimonio" ?

"Ha habido muchas formas de resolución de la cuestión financiera. En un principio, cuando nosotros trabajábamos en el Centro Nacional de Productividad (CENAPRO), al interior del programa campesino, que tenía su presupuesto, ahí hicimos los primeros testimonios: Testimonio de un grupo (1969-1970), Reflexiones - (1972), algunas películas educativas que se hicieron sobre el agua de riego, la siembra del maíz, la fertilización, etcétera. Luego, cuando ya no pudimos caminar más, porque la institución ya no daba más, ya no podía permitir otro nivel de cuestionamiento, organizamos el 'Grupo de Cine Testimonio' y entonces hicimos Atencingo (1973) con la aportación personal de los que lo integramos al principio: Francisco Bojórquez, Raúl Zaragoza, Enrique Rendón, Ramón Aupart, Fernando Bow y yo, más otras personas que dieron dinero para hacer posible la terminación de la película una vez que estuvo filmada (...).

En Una y otra vez (1972-1975), se hizo bajo el mismo esquema, las mismas gentes y algunos más; ahí no hubo dinero del Estado ni de ningún otro tipo, fue dinero particular reunido entre todos para hacer posible las dos películas (...).

En Jornaleros (1977) ya tuvimos el apoyo directo de la Secretaría de Educación Pública (SEP) y el National Filme Board o L'Office National Film, de Canadá, el lado francés; ahí no - -

tuvimos que poner dinero, por primera y última vez. Luego hicimos Laguna de dos tiempos (1982) y tuvimos que poner algo de dinero, la parte importante de ésta, la puso el Instituto Nacional Indigenista (INI), con un apoyo muy importante de la Universidad - - Veracruzana, el Instituto de Investigaciones de Artes Plásticas, FONAPAS y COPLAMAR.

En Xochimilco (1987) otra vez fue el INI el que puso la mayor parte del dinero, luego la Secretaría de Agricultura y Recursos Hidráulicos (SARH), la Organización de Estados Americanos - (OEA), la SEP, el 'Grupo de Cine Testimonio' y finalmente con el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), colaboró Estudios Churubusco (...).

Éstos son los datos, pero ¿cuál es el significado de todo - ésto? ¿cuál ha sido la manera de financiar realmente?, bueno un sentido de colaboración de permitir la múltiple participación de individuos o instituciones que, con diferentes aportaciones, han facilitado la producción de estas películas. El hecho de que se tengan financiamientos múltiples, por otra parte, ha generado un amplio margen de libertad de expresión. No hay ninguna que mande particularmente.

Ya no es el patrón que te mande hacer un trabajo sino es una colaboración de una serie de fuentes que hacen posible un proyecto. Es mucho más sano, más revolucionario, digamos".

-¿ Cómo se han distribuido y exhibido estas películas ?

"La distribución desde Atencingo, sobre todo con Jornaleros y luego con Laguna..., ha sido por vías paralelas, de una manera exitosísima. Cuando digo paralelas quiero decir, fuera del sistema comercial de exhibición, no pasar por los cines ni por la televisión; aunque ahora Laguna de dos tiempos ya pasó dos veces por televisión a nivel nacional, por IMEVISION (...), es el único caso. Todos los demás se han pasado por exhibiciones directas en el campo que ha sido lo más importante, lo más bello, lo más útil y lo más efectivo; miles de exhibiciones en el campo, desde Atencingo (...).

En cada momento ha habido diferentes instancias que lo hacen posible, en Atencingo íbamos nosotros personalmente; iba yo, con un aparato de proyección en la zona de Michoacán; con otro aparato, iba Renato Rabelo acá por los estados del sur; con otro, iba Jorge Sánchez, el de Zafra, por la zona de Veracruz. Luego ya se empezó a multiplicar el número de copias y tenía copias también Chapingo, la UNAM, etc. Pero por este conducto y a través de los militantes de los partidos políticos que hacían trabajo en las fábricas, en los pueblos, en las rancherías, - en los ejidos, las proyecciones de las películas se fueron multiplicando (...). Hubo miles de exhibiciones, nosotros detectamos que Atencingo, después de cinco años, la habían visto

más de 5 millones de gentes y Jornaleros, después del primer año, ya la habían visto más de tres millones de gentes, principalmente campesinos. Jornaleros ha sido, yo creo, la película que más se ha visto en el cine paralelo en México, ha sido - enorme su circulación (...). Hasta ahora no sé cuántos millones habrá hecho, quizá unos diez. Con Laguna de dos tiempos - cambió totalmente de estilo, ya no había partidos políticos - que se interesaran, Zafra iba para abajo porque ya nadie quería ver cine político ni cine de tipo revolucionario; ya había cambiado todo (...), la distribuyó el INI".

-¿ Cuáles han sido las limitaciones con las que se ha enfrentado el "Grupo de Testimonio" ?

"Limitaciones, primero de recursos para producir, salvo en Jornaleros; Jornaleros fue la bendición, de todas partes llovió, no faltó nada (...); pero normalmente se tienen muchas limitaciones de recursos, no hay dinero para comprar suficiente número de rollos, como para estar el suficiente número de días en el lugar, no hay tiempo, etcétera.

Eso se fue venciendo con el tiempo (...). Pero eso no ha limitado, por ejemplo, el margen de libertad de expresión, para nada. Precisamente, preferimos tener pocos recursos que tener que ceder a presiones o a proposiciones de otro tipo; de temas o de otras cosas que implicarían más el sostener una propaganda".

- Entonces ¿no han sido censuradas tus películas?

"No, ninguna. Ni a nivel de producción, ni distribución ni exhibición. Las películas pasan como se hicieron. Salvo en una película que hice con la Fundación Mexicana para el Desarrollo Rural (institución privada), que se llamó Un primer impulso. Era de una hora y se mutiló para quedar de 30 minutos".

-¿ Qué piensas de las películas de Carlos Mendoza ?

"Conozco Chapopote (1980) y Charrotitlán (1982) nada más. Es cine de propaganda con una ficción ironizada, que es en donde se alcanza a tocar en conciencia alguna cosa interesante, - de pronto: las caricaturas, la música, algunos textos interesantes que dan una información muchas veces desconocida para la gente, relacionando algunos aspectos que son desconocidos o que están tan aislados que la gente no alcanza a verlos. Por ejemplo, cómo amarra un aspecto de corrupción con otro, porque es una película (Chapopote) sobre la corrupción en el medio petrolero.

Ahí precisamente la visión de partido fue lo que la hechó a perder, en mi concepto. Precisamente el estar comprometido con un partido político es lo que acaba con la posibilidad de una objetividad mucho más interesante que podían haber tenido las dos películas. Ahí está exactamente, para mí el peligro.

Ahí está la película, el material, la información, pero al cabo de un rato, como dice el dicho: 'se le ve la cola al ratón'. - Cómo voy a saber dónde está la verdad, dónde está lo que no. Si la propaganda es lucha de ideologías, entonces cada quien pone lo que le conviene para tratar de ganar terreno. O bien, como dice aquel viejito de Laguna de los Tiempos, 'todos somos fanáticos' (...)"

Entrevista con: Óscar Menéndez.

Realizada por: José Antonio Ruiz Ochoa.

En el domicilio Particular del cineasta, ubicado en Presidente Carranza No. 52, casa 8, en la colonia Coyoacán, México, Distrito Federal; el 24 de mayo de 1988 (documento inédito).

-¿ Usted cree que exista una corriente de cine militante mexicano ?

"Sí existe, y existe por una necesidad de carácter político, de libertad de expresión. La primera gran película militante - totalmente, con una característica formal sobre lo que debe ser el cine en toda su potencialidad, políticamente, es La fórmula secreta (1965) que corresponde al Primer Concurso de Cine Experimental.

En 1964 nosotros habíamos hecho una película que se llamó - Todos somos hermanos (1964-1965), tuvo como marco una intención política totalmente, desde la primera escena hasta la última, y un texto militante. Esta película surgió de grupos independientes, no estábamos en el CUEC ni nada (...). En aquellos momentos estaba en su máxima expresión la Revolución Cubana, ésto influyó sobre nosotros; influyó la música de Carlos Puebla, una canción que llamó profundamente la atención en México, 'No sé por qué piensas tú', dedicada a los soldados. De ahí tomamos la - idea para Todos somos hermanos y hacer la película que tuviera

este contenido de, qué pasaba en ese momento político en México (...). Nosotros nos dedicamos a recuperar todos los movimientos que estaban cercanos (...). La película era una protesta básica contra la represión de aquel momento (...). La mandamos al Primer Concurso de Cine Latinoamericano, en Viña del Mar-1967, fue la única película mexicana que participó militante-mente, en esa línea política que tenían los sudamericanos (...) y la exhibición en México (...).

Nosotros pensamos que esa película fue la que marcó directamente un cine militante que hablaba directamente de la política (...). En el transcurso de los filmes se vuelven a repetir los nombres de los editores, musicalizadores y todo ésto. Fue un grupo, el 'Grupo Independiente de México', bastante compacto y lo sigue siendo. Esto es lo interesante, que seguimos haciendo películas más o menos con la misma gente durante más de veinte años.

La película de Rubén Gámez (La fórmula secreta), marca totalmente toda una concepción sobre el cine, más allá de la militancia como concepto cinematográfico. El resultado es que Gámez se queda sin hacer ninguna película después de ésto (...). Formalmente el gran cineasta independiente es Rubén Gámez y nosotros somos una especie de cineastas militantes con todas las fallas que provoca la militancia del discurso demagógico

de Izquierda que existe en algunos casos. El único que tomó la militancia con todo el bagaje cinematográfico fue Rubén Gámez en esa gran película. Que no se ve, pero que se dio el lujo de exhibirse durante dos años en el Club de Periodistas (...)"

- ¿Cuáles de sus películas considera que son militantes?

"Todos somos hermanos (...), Únete pueblo (1968) (...), 2 de octubre, aquí México (1968-1970) (...) y 1968, en memoria de José Revueltas (1968-1978)".

- ¿Por qué éstas y no incluye las otras?

"Porque esas están involucradas en el mismo proceso personal del momento político y la acción cinematográfica. No son películas hechas dentro de una reflexión posterior, son películas producidas exactamente en el momento político.

Es un momento en el que los realizadores y toda la gente están involucrados en la acción política y se filma esa acción política, no es la reflexión posterior a la acción política, es el momento exactamente; está militando, en ese momento, la acción cinematográfica junto con el acontecimiento (...). Para mí lo militante es cuando se acciona directamente en el momento político (...)"

- En su libro La búsqueda de cine mexicano, Jorge Ayala Blanco dice que 2 de octubre, aquí México es de autor anónimo y no

reconoce la dirección de ésta a Óscar Menéndez, ¿ qué piensa usted de esto ?

"Él, cuando vió la película Aquí Mexico, que no pudimos firmar por persecución política, escribió un artículo extensísimo en 'México en la Cultura', de la revista Siempre. Cuando escribe este artículo en 1969, cuando la película se presentó en la Universidad, escribe que es la mejor película que se ha hecho en el mundo (...) y ahí mismo niega que yo la podía haber hecho".

- Que era anónima.

"¡Pues si los trancasos no estaban para menos! Cuando hicimos la película podíamos dar todos al bote, que éramos muchos (...). Aparece sin créditos, simplemente por una situación política (...), cuando se estrenó la película aquí, yo tengo que salir corriendo a Europa, llevándome todos los negativos para poder hacer los 'transfers' del material de Super 8 a 16 mm. Cuando yo logro ésto, mando copias a México, desde Europa. Y comenzamos a militar con la película en Europa, para sacar recursos y denunciar la prisión de los presos políticos en toda Europa (...)"

-¿ Cómo se dio la relación de sus películas con el Movimiento Estudiantil de 1968 ?

"Todo comienza con el Movimiento, el 26 de julio del '68,

nosotros ya estábamos trabajando (...). Si se revizan las actas del Comité Nacional de Huelga, creado posteriormente, hay una asamblea donde se nombran a Leobardo López Areteche y a mí como representantes del Movimiento en la comunicación cinematográfica (...). Yo había salido del CUEC, en ese momento, había dado clases antes (...). Tanto el equipo de Leobardo, con más equipo que nosotros, se ponen a filmar. Ellos tenían cuatro cámaras y nosotros sólo una, que habitualmente manejaba yo.

Se comienza y se hace la primer película que es Únete pue-
blo, que circula; hacemos como cuarenta copias. Es el noticie
ro del Movimiento (...). Nosotros producimos Únete pueblo y
comienza a circular, se hacen cerca de cuarenta copias, se man
dan copias a Estados Unidos, Cuba y Europa. Circulan aquí co
mo treinta copias en México. Se mandan copias a universidades
de provincia y prácticamente, cada escuela tiene una copia, que
la pedían y la pagaban ellos, por cooperación. El resultado -
fue que gran parte de las copias las decomisa la policía en -
plena acción; copia que agarraba la policía, copia de la que
no se volvía a saber nada, porque intervino en las escuelas;
llegaban, les quitaban las copias y listo. Esa película se -
estrenó en la Universidad dentro del Movimiento, antes del 2
de octubre. Circuló de agosto a octubre. De los comunicados,

nunca ví uno.

Después de ésto, nosotros logramos meter la cámara en la cárcel, después del 2 de octubre. Pero ya teníamos la primera parte de la película hecha, todo lo que había pasado antes del 2 (...). Viene el 2 de octubre, la represión, y unos dos meses después logramos meter la cámara en la cárcel y enseñamos a filmar a los muchachos, nuestros amigos de siempre que estaban en el bote, los líderes (...).

Hablamos con José Revueltas, primero no nos creyó y después se comenzó a convencer de que sí era de veras (...).

Metimos los rollos, los sacamos, todo clandestino. Ahí sí hay clandestinaje totalmente. Se estrena la película en la Facultad de Ciencias (UNAM) y además se mandan mensajes de Pepe Revueltas, de Darío y todos ellos, para dar un sacudón, que fue lo que escribió Ayala Blanco. Me voy con todo el material a Europa, tengo que ir a Suecia, Inglaterra y finalmente, en París, consigo la colaboración de la Radio y Televisión francesa. Ahí me dicen 'lo más interesante que hemos visto en estos últimos años es cómo la gente que no se puede comunicar, se comunica a través del cine', este es el proyecto: 'queremos una película con todo su material que explique este fenómeno' y esa película es 1968, en memoria de José Revueltas (1968-1978). Aquí se explica por qué se hace una película en la

cárcel y qué consecuencias tiene eso (...).

Yo hago toda la gira en Europa, me encuentro con un asesor de Salvador Allende y ve la película (Aquí México); la vio en Francia, en una exhibición que hicimos un 2 de octubre.

Me dice 'yo necesito que usted vaya a Chile porque están sucediendo cosas muy importantes y necesitamos a un cineasta que nos haga algunas cosas allá'. Me invitan a Chile y voy allá con todo el material, llego a Chile en 1972.

Allá hago una exhibición y se enojan porque están en buenas relaciones con Echeverría, sin embargo, lo logro exhibir en varias partes. Y después regreso de Chile a México, en tiempo de Echeverría, y ya me incorporo al trabajo.

Se supo que yo estaba exhibiendo la película en Chile, pero ya venía con sus créditos, venimos acá la echamos a andar otra vez hasta que es el estreno formal de esta segunda versión en el Museo Universitario del Chopo, en 1978 (1968 en memoria de, José Revueltas, 1968-1978) diez años después de la historia está".

- ¿Cómo se dio la militancia de Óscar Menéndez hacia el Movimiento y la relación de ésta con el cine?

"La militancia estaba desde antes, no estaba dada en '68. Se dio a través de los trabajos como Todos somos hermanos, en donde ya Revueltas estaba involucrado con nosotros, estaba Juan de la Cabada, estaba involucrada mucha gente; había mucha

gente que nos conocía a nosotros como militantes del cine, desde antes. Pues si yo cuando llego al Movimiento dicen 'ahí - viene Óscar con su cámara' y perfecto. Se da la incorporación al Movimiento a través de que me conocían ya, porque no había otro grupo que estuviera trabajando políticamente en cine más que nosotros en ese momento. Estaba Armando Zallas, Óscar - Chávez y un bonche de gente (...). Únete pueblo, se exhibió dentro del Movimiento Estudiantil (...) Aquí México, fuera de él (...) (ambas), jugaron un papel de denuncia. Eso lo consideramos cine militante porque nos la estábamos jugando nosotros también, no lo estábamos viendo desde afuera y eso es el cine militante para mí. Estar dentro del Movimiento, registrando lo que está pasando".

- Y El grito (1968-1969), ¿ como se integró a éste ?

"No, El grito no se integró, era un proyecto del CUEC. Leobardo, que tenía esa inquietud también, se puso a filmar lo que pasaba en el Movimiento y tomó totalmente otra línea de montaje que nosotros. El discurso es totalmente diferente. Nosotros íbamos sobre un análisis político y él iba sobre el testimonio (...). No llega a militar, El grito, dentro del Movimiento Estudiantil".

- Aunque Leobardo sí lo hizo.

"Leobardo y todos ellos, militaron dentro del Movimiento

haciendo la película, pero no exhibieron (...). Fueron como treinta gentes las que trabajaron en El grito. Y nosotros forzadamente trabajamos menos gentes porque éramos un Grupo prácticamente clandestino. Es una película (2 de octubre) que la hacíamos entre cinco o seis gentes y que nadie supiera porque nos caían a garrotazos. A mí me estuvieron buscando, pero no me encontraron porque me tuve que ir, los demás cayeron a la cárcel (...). Según la versión de los compañeros, cuando se exhibió públicamente en la Facultad de Ciencias, voltearon la cárcel al revés, buscando la cámara, los negativos y todo eso. Porque era la gran burla. Aquí, el problema era que nosotros teníamos que demostrarles que podíamos más que ellos. Ellos habían encerrado a la gente, decían que no había presos políticos y nosotros lo sacamos en una función pública, aquí están los presos políticos y ahí están. Era una acción política - totalmente, militancia de veras (...). El cine en '68 expone una realidad política, una realidad social a través del cine y esa realidad social se continúa en otros eventos, en otros hechos y se hace testimonio a través del cine, esa es la continuidad. Desde entonces, de una forma u otra, se comienzan a registrar todas estas cosas. Entonces se comienza a registrar, por ejemplo, todo el Movimiento del CEU (Consejo Estudiantil - Universitario) está registrado, el bloque de películas de - -

Carlos Mendoza cuando comienza a militar en el PMT, se registra y se ironiza, como parte de una crítica social de un hecho social. Entonces sí hay continuidad en esto".

-¿ Estaría de acuerdo en que el '68 se vuelve una frontera que viene a marcar el nacimiento del cine militante ?

"Claro, es fundamental el hecho del '68 para que se produzca ese fenómeno. Aquí está registrado, a través del cine, el evento y además con una opinión. Lo importante de esto, es que no está visto desde un punto de vista apolítico, es político. Esa es la diferencia entre ver el cine documental como un hecho distanciado a estar involucrado en el fenómeno".

-¿ Y sólo se han hecho películas a partir de conflictos sociales como el del '68 o '71 ?

"En primer lugar, yo pienso que la gran herencia del cine mexicano es precisamente el cine social, porque todo el cine que se hace dentro de la Revolución es un cine militante, con las diferentes facciones (...). Entonces nosotros no estamos inventando el cine militante, el cine militante comienza con la Revolución Mexicana (...), simplemente es una continuación del cine de la Revolución (...)".

-¿ Existió alguna influencia cinematográfica internacional sobre el cine de 1968; el cine militante latinoamericano, por ejemplo ?

"No, todo nos llegó después del '68 (...). El cine latinoamericano comienza a llegar aquí por los setentas (...).

Probablemente habíamos visto algo de cine cubano, quizá Memorias del subdesarrollo (1968-Tomás Guitérrez Alea) y cosas de estas, antes del '68, pero en ciclos universitarios (...); ya en los setentas, yo creo que la mayor influencia fueron los trancasos que nos habían dado en '68, la realidad superaba cualquier situación cinematográfica. Era más fuerte toda la realidad de ese evento que cualquier película que pudiéramos ver. El hecho social, porque lo habíamos enfrentado viviéndolo (...)"

- ¿Qué película impactó más como cine militante en los setentas aquí en México?

"Como cine militante impactó realmente La batalla de Argel del italiano Gillo Pontecorbo (...). Que trata sobre la liberación de Argelia del colonialismo francés (...), la película no sólo fue militante en México, sino en todo el mundo".

- ¿Cómo se da la producción de las películas del cine militante?

"En primer lugar, la forma de producción es quién pone el dinero para hacer la película, es a partir de un presupuesto económico, de financiamiento, esa es la base de cualquier cine. Resulta que aquellas películas que se hacen con los recursos de los mismos autores o del grupo de producción, que no corres

ponde a ninguna institución, ni la UNAM, SEP, ni ningún grupo particular, empresarios del cine; o sea, que es dinero de los autores con un proyecto político, autofinanciamiento. Esas son películas independientes (militantes) fuera de control de cualquier especie, porque los negativos pertenecen al grupo - productor, para reproducir las copias. En ese momento las películas tienen la libertad total de circulación en sus espacios limitados.

Son películas que van a circular en los espacios universitarios, sindicales, en el país y en el mundo. Luego tiene la característica de que no tiene ninguna censura previa, más de la que los autores se quieran poner, no tienen censura. Son las películas independientes (militantes); a lo que entendemos por independientes, es poder mover la película como se le dé la gana a uno, hacerla como se le dé la gana y eso solamente lo hace uno con recursos aportados por una entidad. La condición para el cine militante sería estar fuera de censura de - institución, empresa, sindicatos y partidos políticos. Es lo que yo entiendo, yo someto el trabajo de algunos compañeros y el mío mismo a esa confrontación, hicimos cine que no correspondía al Consejo Nacional de Huelga, porque ellos jamás nos dijeron si teníamos que meter algo o no, nosotros lo que teníamos que decir lo decíamos y lo aceptó el Movimiento (...)"

-¿ Cuál sería el contenido de este tipo de películas ?

"Es militante, militante abierto. Tiene un discurso en - que está dentro una corriente mayoritaria de la expresión polí - tica. Si no por qué el fenómeno este de que estas películas - estén circulando todavía después de veinte años, y conserven su vigencia (...)., Vendedores ambulantes (1973- Colectivo Univer - sidad de Puebla), la limitación que tendría es que el negativo es de la Universidad de Puebla, pero es militante por su con - tenido (...). Es lo mismo que Chapopote (1980).

Las películas de Carlos Mendoza son del CUEC, todas la pe - lículas, no son de él. Ahora claro, la gran habilidad de pro - ducir esas películas con dinero de la Universidad (UNAM), que bueno. Eso también tiene su razón de ser. Si una escuela per - mite a sus (estudiantes,) maestros o a su grupo de trabajo pro - ducir películas militantes, adelante, es una gran ventaja, la única desventaja es que no son películas de los autores. O sea si el PMT quisiera las películas ahorita, no se las dan".

-¿ Se han ejercido sobre estas películas algunas formas de censu - ra y cuáles serían ?

"Sí, hay unas formas de censura muy básicas, que se suspen - den las proyecciones, no llegó la película, no prestaron la -

sala, etc".

-¿ En su momento (68), se censuraron los canales de exhibición ?

"No es que estuvieran censurados sino que nos caía la poli
cía y eso no es censura, eso es represión (...). Este tipo de
cine no le gusta al Estado que se haga. Entonces no tiene ni
por qué financiarlo ni nada".

-¿ Hay censura a la hora de la producción ?

"Cuál censura, si nosotros lo estamos haciendo, no le esta
mos pidiendo permiso a nadie".

-¿ A la hora de la distribución y exhibición hay censura ?

"Claro, no se programa (...). La víspera (1982), por ejem
plo; que no dice prácticamente nada, un problema leve, de carác
ter clasemediero; se ha recuperado económicamente por medio de
la SEP. (Pero) en el caso del cine militante político, la SEP
jamás lo ha programado, esa es una forma de censurar, no progra
mar, no se ve".

-¿ Cuál ha sido el público de este cine militante ?

"El público básicamente joven, estudiantes y trabajadores,
básicamente, urbanos y rurales".

- Y sus objetivos ¿cuáles han sido ?

"Siempre se provoca una reflexión, provoca un efecto de co-
rage o choque emocional y busca tomar conciencia, como un hecho
histórico muy doloroso (...). Las dos películas sobre el 68 -

tienen un epílogo optimista que vamos a seguir peleando, la de 2 de octubre, aquí México dice al final 'Y seguiremos hasta - tirar este sistema' y en 1968, en memoria de José Revueltas el final es 'Y seguiremos luchando por la democracia'".

-¿ Seguir luchando, indica invitar a militar ?

"Sí claro, absolutamente. Los dos finales son totalmente militantes; y en Únete pueblo son totalmente militantes, hacia la movilización política, el crédito final es 'Hasta la victoria siempre'. Toda la parte final es una referencia a la Constitución que hay que hacerla respetar: 'el pueblo tiene derecho a cambiar su sistema de gobierno', eso es militancia".

-¿Cuál ha sido el género más utilizado en el cine militante ?

"En lo general, el material de muchos autores es el cine documental (...). Hay muy pocos ejemplos de cine de ficción podríamos remitirlo en un 90% al género documental".

-¿ Este cine tendría una tendencia política específica ?

"Fundamentalmente es un llamado a la militancia política, en lo general. Pero con una tendencia de Izquierda (...). Una tendencia progresista, por la democracia en este país, ya dejemos el término Izquierda, derecha o centro. Entendiendo por democracia la libertad económica del país, el cumplimiento de la Constitución y esas cosas".

- En términos generales, ¿ existen diferencias con respecto a es

tas posiciones ?

"En terminos generales sí es posible, pero por ejemplo, poniendo dos ejemplos de posiciones políticas: Aquí México tiene una posición diferente a Atencingo (1969-1970, Eduardo Maldonado), no son iguales.

Son dos momentos diferentes. Atencingo es una reflexión sobre determinado núcleo, nada más. Una y otra vez (1972-1975, Eduardo Maldonado) señala un problema específico que es el - - Sindicato de los petroleros, pero es un grupo específico de la comunidad y Atencingo también.

El caso del '68, es un Movimiento nacional, es la diferencia. El problema determinado a cierto grupo humano o social, a una cosa tan general como fue el Movimiento del '68, en él participaron los estudiantes y trabajadores en toda la República (...), la diferencia es enorme (...). (Y) en el '68 los cineastas militamos en el Movimiento, no nos acercamos al Movimiento y a partir del '68 los cineastas se acercan a los movimientos. ¿Qué sucede con el cine de Carlos Mendoza? Mendoza se acerca al problema del PMT, él se mete en una de las líneas del Partido, (...) para reflejarla, a través del cine, ahí hay una diferencia. Como los compañeros que entraron con (Rafael) Galván a colaborar con el Sindicato (...). Con Mendoza, la diferencia está de entrar a un

partido y hacer las cosas de un partido, a estar en el Movimiento. Lo del '68 es muy especial, porque si yo soy maestro de la Universidad a mí me da mucho coraje que pateen a mi gente y ya estoy ahí yo".

- Hay gente que escucha cine militante y piensa en el PRI o el PAN y no sólo en los partidos de Izquierda.

"Bueno ahora lo están haciendo. En la concepción de su partido, el PAN está haciendo cine y televisión (...). El cine militante puede ser de derecha también, como el del PAN. Ese, es cine militante ¿Por qué va a hacer cine militante nada más la Izquierda? Está el de derecha y el del Estado también, cuando empuja a una acción con una idea de su ideología. No se puede encajonar el cine militante en una sola tendencia".

- ¿ Es indispensable ejercer una actividad partidaria para hacer cine militante ?

"Es una condición para hacer cine militante, estar de acuerdo una ideología".

- No forzosamente de partido ¿verdad?, porque no había partido en el '68.

"No, no había partido político; había una acción, un Movimiento de masas".

- ¿ Se puede hablar de cine militante como medio alternativo de comunicación ?

"Sí, es un medio alternativo definitivamente, porque se da en determinados espacios nada más, no se da en todos. Serían los espacios, por ejemplo, en la crítica a ciertos sistemas, - en los espacios universitarios, de sindicatos, de organizaciones populares, que son los espacios del cine militante".

-¿ Cuáles han sido los aportes del cine militante en México ?

"Lo fundamental del cine militante, en los conceptos que hemos manejado, es el testimonio de imagen de los hechos sociales y políticos que han pasado en México, eso, es lo más importante, que está testimoniado; eso existió y está representado dentro de una técnica cinematográfica (...). Las repercusiones sociales que ha tenido es el conocimiento que se adquiere a través de estas imágenes; que, podríamos decir, algunos millones de gentes han visto estas películas".

-¿ Y realmente ha llevado a la acción política ?

"Es un error pensar que una película modifica una condición y hace la revolución. No, yo creo que no ha llevado a ninguna acción, ha llevado a la reflexión, pero ninguna película hace la revolución. Quizá haga la reflexión y dé conciencia de ciertos hechos que se presenten en los documentos fílmicos. Pero de ninguna manera es un elemento que movilice a la gente para hacer una acción, es parte de un proceso de conocimiento, de historia (...)"

-¿ En '68 movilizó, no ?

"Sí pero (...), sería parte de un proceso de información para conocer los hechos y movilizar más gente en su momento, y después es una representación de los hechos que pasaron. Quizá después ayude a movilizar".

-¿ Cuáles han sido las limitaciones del cine militante ?

"Que circulan limitadamente porque los aparatos para que circule este tipo de cine son de una pobreza vital, tiene una circulación muy limitada, (aunque) quizá haya crecido su circulación en los últimos años, lo ve más gente".

-¿ Cuáles serán los mecanismos para lograr un mejor desarrollo del cine militante ?

"Primero, es que los cineastas tengan muy clara su ideología, mientras no la tengan clara, no sé para qué están trabajando. Ya podrán trabajar para el PRI, podrán trabajar con los cubanos o con quien quieran, o con los soviéticos, o con los 'gringos'. Tienen que estar muy claros los objetivos de un cine militante mexicano, de un cine militante mexicano con problemas básicos de los mexicanos. Por eso es afortunada la tesis de manejar a un cineasta, que está en una línea muy clara, como en el caso de Carlos Mendoza. Él está trabajando en este momento con una línea nacionalista que es la de Cárdenas. Carlos, si bien consigue materiales para hacer eso del CEU, por ejemplo,

él no está nutriéndose económicamente de esto. El tiene un ni vel de sobrevivencia económica, él no está cobrando diez millones por hacer lo de Cárdenas, ni cobró ocho millones por hacer lo del CLU, por eso es importante Carlos. La condición de un cineasta independiente es que no está trabajando por un proyecto económico, está trabajando por un proyecto ideológico. Está muy claro lo que está haciendo. El aporte de Mendoza sería su conducta lineal, una conducta ideológica clara y consecuente (...). A nivel de lenguaje, es un recurso técnico, es acer tado emplear todo tipo de animación. Todo lo que ayuda a comprender mejor al espectador un lenguaje fílmico, es correcto."

- Las películas con la línea del PMT: Chapopote (1980), Chahuistle (1981), Charrotitlán (1982), Pascual (1983) y Jijos de la crisis (1985), ¿tienen algunos límites?

"Tienen la limitación del tiempo. ¿Era correcto?. De Pas cu al, obviamente el haber sacado el registro de la lucha del sindicato, creo que sostiene la línea del PMT. Está a prueba del tiempo, está muy cerca todavía, yo creo que fue correcto".

- ¿Será un límite el hecho de que no pueda circular fuera de la UNAM?

"Claro, es una limitante tremenda, que más limitación que la falta de circulación y la falta de copias, también es una limitante. Pero el problema de este cine, una limitante de este cine es que lo ve la gente convencida, o sea la gente de la misma

tendencia. Es exhibido a gente que ya está convencida de eso o llegan poco. Eso sería tan grave como la falta de circulación de las películas."

Entrevista con: Paco Ignacio Taibo II.

Realizada por: José Antonio Ruiz Ochoa

En el domicilio particular del cineasta ubicado en Benjamín Gil No. 242 Depto. 4, colonia Condesa, en México, Distrito Federal 27 de mayo de 1988 (documento inédito).

- ¿Paco, crees que exista una corriente de cine militante mexicano?

"No, creo que ha habido a lo largo del tiempo una serie de experiencias sueltas, cortadas entre sí. De las que yo tengo memoria, una serie de cine documental entre las que se podrían contar las experiencias de Óscar Menéndez a fines de los cincuentas y principios de los sesentas; luego la corriente universitaria cuya expresión sería El grito (1968-1969), de Leobardo López, en torno al Movimiento del '68 y luego la experiencia de la 'Cooperativa de Cine Marginal' a principios de los setentas.

Son experiencias sueltas de los que podrías llamar un cine militante, o sea, un cine militante vinculado a los objetivos políticos, de difusión y de debate en el seno del movimiento popular. Pero no hay un proceso de continuidad que rescate estas experiencias, sino más bien son momentos en los que se produce".

- ¿Cómo podrías definir, con mayor precisión, al cine militante?

"Como un cine muy funcional cuyo objetivo inmediato es ope-

rar sobre la propia lucha que está narrando cinematográficamente. Operar en términos de 'espejo', difusión, propaganda, promoción del debate".

- ¿A partir de qué surge la "Cooperativa de Cine Marginal" y cuáles de sus películas consideras dentro del cine militante?

"La Cooperativa tuvo dos momentos de producción: un primer momento en la que despegaba del Encuentro de Cine Independiente en Super 8 mm. (1971), en el cual hubo algunas realizaciones de cine marginal, que es otra cosa; a partir de diciembre de 1971, se desata concentrando sus fuerzas en un proyecto de cine militante, ligada al resurgimiento del movimiento electricista, ferrocarrilero y las luchas, en el bajío, de los trabajadores del FAT (Frente Auténtico del Trabajo) y luego las luchas en el valle de México. En esta segunda fase todo lo que se produjo; no dirigido por mí porque no había directores en la estructura de la Cooperativa; fue cine militante, no sólo por su producción sino por su distribución. Yo creo que el cine militante tiene una doble clave, que es una relación producción-distribución-movimiento".

- ¿Cómo es la producción y distribución?

"En la etapa de la Cooperativa, la producción se hacía a partir de un financiamiento basado en el propio movimiento, o sea, exhibiendo las películas financiabas las siguientes. La

producción se hacía íntimamente ligada a las luchas, la inmediatez del material, las decisiones se tomaban muchas veces discutiendo con los trabajadores en conflicto. Algunas de las películas que la Cooperativa produjo, se hicieron con trabajo de los propios grupos obreros involucrados en el movimiento y sus redes de distribución tenían que ver directamente con estos propios grupos. Entonces, la Cooperativa era una gran red de distribución de cine obrero, vinculada a las luchas obreras, que simultáneamente lo estaba produciendo y cuya proyección significaba un debate, un refinanciamiento y nuevas proposiciones para nuevos temas".

¿Hay alguna diferencia entre cine independiente, marginal y militante?

"Yo creo que sí hay una diferencia. El cine independiente sería todo aquello producido al margen de las grandes estructuras industriales o gubernamentales. A partir de los esfuerzos de los propios creadores, combinando financiamientos aislados, etcétera (...). Se caracteriza un poco por su mayor riesgo experimental, su búsqueda formal y temática. No tiene nada que ver con un proyecto de cine marginal.

El cine marginal se había condenado a sí mismo a vivir en las catacumbas de la sociedad mexicana. Era un cine que operaba en la extralegalidad, primero había elegido formatos no comerciales como el Super 8 mm.; segundo, operaba con un concepto de cargar la película, llevarla hasta el público, o sea, el cine ir

hasta el público, no el público ir al cine. Muchas veces hicimos proyecciones 'sorpresa', proyecciones 'relámpago'. Financieramente era un cine no lucrativo, las mecánicas de lucro del cine marginal implicaban que las ganancias, producto de la exhibición, se destinaban a otras producciones (...).

Y el cine militante conceptualmente es otra cosa, es un cine directamente de uso político. Con ésto no quiero hacer ningún tipo de jerarquización (...). Yo creo que en el universo en el que nos movemos, los tres tienen sus funciones y sus utilidades".

- ¿Cuáles fueron los temas que filmó la Cooperativa?

"La lucha obrera era el principal tema. Nunca fuimos más allá de eso, nunca fuimos capaces de podernos plantear temas de la vida cotidiana o de trabajo. En general, estábamos cercados por la velocidad del movimiento (...), hubo muy poca capacidad de descanso para pensar en producir cosas diferentes, había gran presión por registrar documentalmente el desarrollo del movimiento. Hubo momentos en los cuales una película se hizo en diez días, y esta película hecha en diez días se proyectó al doceavo día, por lo tanto, tenías ecos casi instantáneos. Y hubo una película en particular, que fue la represión a la marcha campesina que se hizo en dos días, es una película que dura nueve minutos. En dos días se registro, se filmó, se editó, se sonorizó, se montó, se copió y se distribuyó".

- ¿Las películas que ustedes filmaron tienen una posición política específica?

"Las nuestras sí, nosotros partíamos de la experiencia de muchos años, de una Izquierda mexicana muy tonta y habíamos tratado de reelaborar las metidas de pata de los demás. Entonces, partíamos de un cine que conceptualmente no pretendía tirar rollo, ni imponer proposiciones, ni designar caminos, sino operar como reflejo, un 'cine espejo'. Mostraba a los trabajadores sus propias luchas para que ellos las pudieran ver y pudieran sacar sus conclusiones. El concepto de la 'Cooperativa de Cine Marginal' no terminaba cuando la luz (del proyector) se encendía, sino que ahí empezaba de nuevo.

Había un proceso que era producción en el seno del movimiento, distribución en el seno del movimiento y debate. Que yo recuerde, debo haber hecho ochocientas o mil proyecciones en aquellos años, de esas no recuerdo una sola en la que no haya habido debate al final, con el público. Se discutía lo que se había visto, se reflexionaba en voz alta sobre ello (...).

La 'Cooperativa de Cine Marginal' produjo, entre 1971 y finales de 1972, treinta o treinta y cinco películas, de variada duración; la más larga debía tener cuarenta y cinco minutos (...). (Pero) lo importante no es lo que produjo sino lo que distribuyó (...).

Yo calculaba que la Cooperativa había realizado a lo largo del año más difícil de su vida, que sería el '72 y parte del '73, dos mil o tres mil proyecciones, con un mínimo de cincuenta o cien personas por proyección. Por lo menos había llegado en esta etapa a ciento cincuenta mil".

- En tu opinión, ¿es indispensable ejercer una actividad partidaria para hacer cine militante?

"Para nada, para hacer cine militante hay que tener una actitud militante. Los partidos suelen ser las cárceles de la militancia. En algunas condiciones y en determinados momentos, la militancia tradicional en el cuadro del partido limita las posibilidades de relación abierta con el movimiento. Ahora, no creo que sea condición. En la Cooperativa había miembros del PC (Partido Comunista) y gentes del que luego sería el PMT (Partido Mexicano de los Trabajadores), había troskistas, no era condición".

- Incluso Jorge Ayala Blanco afirma que después del '68, ustedes marcan el arranque del cine marginal o militante, ¿qué piensas de ello?

"Lo que pasa es que daba arranque a la segunda fase, ya no era un cine sobre estudiantes en el Movimiento Estudiantil. Después del Movimiento del '68, un sector de la militancia estudiantil se desplegó hacia el movimiento obrero. Muchos fueron a dar al movimiento capesino, al movimiento urbano-popular, que es el

caso nuestro, nosotros llegamos por el cine militante".

- ¿Hay algunas experiencias de esta índole que pudieras recordar?

"Conocí luego los trabajos de gentes que hicieron cosas, desprendidas de la Cooperativa, en El Salvador y Nicaragua, se fueron al filmar después. Habíamos conocido el trabajo de los argentinos, vimos algunos comunicados políticos del cine militante de Godard. Algunos años después pudimos reflexionar sobre el cine más militante de los primeros tiempos de la Revolución Cubana".

- ¿Pero tuvieron alguna influencia externa?

"Para nada, uno vivía en un hoyo, tuvimos que inventar el cine".

- Se habla mucho de que el cine militante latinoamericano influyó sobre el militante mexicano.

"Ah, 'la mano del muerto'. Nuestra experiencia surge de cero. Yo recuerdo muy bien a Paco Abardía la primera vez que tomó una cámara de Super 8 mm., dijo: '¿cómo se dispara?'. Ni siquiera veníamos de escuelas de cine. El camarógrafo de mi primera película era economista (...). Lo único que queríamos era registrar y nos parecía que el Super 8 mm. tenía las posibilidades del registro (...). Más que influencia cinematográfica fue una influencia política, pues veníamos del Movimiento Estudiantil".

- ¿Se podría hablar de estos filmes, que ustedes hicieron, como medios alternativos de comunicación?

"Sí, sin duda crearon una red alternativa de comunicación; porque existía una red alternativa, la tele podía decir lo que se le diera la gana, pero los Comunicados de Insurgencia Obrera, de la Cooperativa, contaban otra versión y circulaban ampliamente por todo el país".

-¿Cuáles serían los aportes en ese sentido, ofrecer una mayor información como la que no daban los medios masivos?

"Y la posibilidad de ofrecer cine inmediato que plantea como transfondo la reflexión y el debate casi sobre el propio movimiento".

- ¿Y cuáles han sido sus límites?

"La necesidad de contar con una gran infraestructura militante que pueda resolver los problemas de las redes.

En aquella época, las redes éramos nosotros. La Cooperativa llegó a tener treinta miembros que operaban como la 'auto-red'. Esto significaba un nivel de desgaste muy alto, porque de qué vive todo el mundo. En aquella época la sociedad mexicana te permitía sobrevivir más fácilmente, con pequeños trabajitos la ibas haciendo. Entonces podías dedicarte a la militancia en este espacio cinematográfico, era más barato viajar por el país.

La Cooperativa fue, desde su nacimiento, una organización nacional, (aunque era) del Distrito Federal. Debemos haber exhi-

bido mucho más fuera del Distrito Federal que en el mismo D.F., en proporción de cuatro a uno o de una a cinco. Ésto es sorprendente para una organización nacida en el Distrito Federal (...).

La experiencia de la Cooperativa fue válida, demostró las posibilidades de crear redes marginales en este país y demostró que estas redes marginales podían ser usadas por el cine militante o por formas de información militante que fueron útiles a un movimiento en ascenso".

- ¿Fueron censuradas las películas que produjo la Cooperativa?

"Solamente había dos posibilidades: o la censurábamos nosotros o la censuraba el público".

- Pero, ¿hubo represión?

"Hubo represión, sí muchas veces la Cooperativa estuvo al borde o en la represión. En muchos casos hubo miembros de la Cooperativa detenidos, golpeados y películas destruídas; en momentos de producción y exhibición, algunas veces. Una vez hubo una exhibición en la sección cinco de los ferrocarrileros, en Chihuahua, cuando entró la policía disparando y el compañero tuvo que saltar por la ventana cargando el proyector y con la película, la latita en Super 8 mm., en los dientes. Y ésta fue una de muchas veces. Otra vez fuimos detenidos por el ejército, filmando una marcha campesina. Un compañero de la Cooperativa, francés Pierre, fue detenido, deportado y torturado. Miguel Lance,

que también estaba trabajando en la Cooperativa, fue detenido y golpeado por la (Policía) Judicial de Durango. Debe haber habido veinte o veinticinco casos. Rosa Martha Fernández fue encarcelada, Elvia de los Ángeles fue detenida y enviada a San Luis Potosí en un camión, etcétera".

-¿Qué piensas del cine de Carlos Mendoza?

"Que juega un papel militante de reflexión muy inmediato sobre el movimiento y es muy útil".

- ¿Crees que el hecho de haber pertenecido a un partido político, el PMT, lo haya limitado?

"No, creo que contó las historias que quería contar dentro de las perspectivas de la militancia que tenía entonces y ligado al movimiento, que eso es lo importante".

- Desde tu punto de vista, ¿ha muerto el cine militante?

"No, creo que el desarrollo tecnológico lo va a impulsar en el futuro. Hace poco, por ejemplo, la lucha de los maestros oaxaqueños había estado registrándose en videotape y que el videotape circulaba de comunidad en comunidad.

Las grandes acciones de los maestros oaxaqueños circulaban en videotape; en videotape porque en todas las comunidades magisteriales oaxaqueñas tenían su videocasetera. Entonces ha habido un fenómeno de renarración a los actores de la propia lucha a través del vídeo.

Estas perspectivas están abiertas y los ascensos del movimiento las irán desarrollando con mayor amplitud".

Entrevista con: Javier Tellez García

Recabada por: José Antonio Ruiz Ochoa

En el domicilio particular del cineasta, ubicado en Teotihuacán No. 14-interior 13, colonia Hipódromo, en México, Distrito Federal; el 27 de mayo de 1989 (documento inédito).

-¿ Cuáles son las películas que has realizado ?

"Tenemos nosotros, por un lado, la experiencia que desarrollamos en el CUEC (...), como 'Taller de Cine Octubre". Especialmente creo que fuimos los pioneros en la producción de cine militante en el CUEC, fueron los trabajos más importantes que realizamos ahí (...).

Después me incorporé a trabajar en la Universidad de Chapingo. Había un proyecto para dar continuidad a la experiencia - que había tenido Eduardo Maldonado por allá; de hecho, yo llegué a suplir a Maldonado en el departamento donde trabajaba ahí en Chapingo (en 1980) (...).

Sin tener planeado en aquel momento, logramos conseguir - apoyos de inmediato para empezar a producir cine. Realizamos un proyecto muy ambicioso en lo personal y para la institución. Un documental; sobre la experiencia de lucha que vivía en aquel período la comunidad indígena de San José de la Laguna, en el estado de Michoacán; que se llama Juchari Uinapecua (1982)- -

(que en purépecha significa 'nuestra fuerza') (...). Es una película larga, dura dos horas, Nos costó dos años hacerla, de estar conviviendo con la comunidad y fue una experiencia - interesante (...).

Cuando terminamos la película para nosotros fue una sorpresa, confrontar los resultados de la nuestra, con los anteriores que se habían hecho sobre el campo mexicano (pues ya habíamos exhibido algunas de ellas en esta comunidad). Y realmente que damos mucho muy satisfechos de los resultados (...).

Cuando empezamos a hacer esta película la hicimos con las pretenciones con las que inicia un cineasta; en primer lugar, te planteas el realizar una película con un cierto compromiso solidario hacia la comunidad para la que haces esta película y otro poco, no puedes dejar a un lado la intención artística. Nosotros, sobre la marcha, fuimos dejando la intención artística y nos comprometimos con la comunidad con la que estábamos trabajando. Al final, decidimos hacer una película que fuera de utilidad, especialmente, para los campesinos con los que - estábamos trabajando.

(Posteriormente), logramos hacer una película que se llamó Dame una C (1982); que fue sobre otro encuentro de la CENPA - (Coordinadora Nacional Plan de Ayala) en Juchitán, Oaxaca. Me parece que fue el siguiente encuentro campesino después del de

Santa Fe de la Laguna (registrado en la cinta Juchari Uinapecua). Es un documental que dura cuarenta minutos, que lo filmamos en dos o tres días que duró el encuentro campesino, lo editamos inmediatamente y curiosamente, después de la edición, vino la crisis y no pudimos volver a filmar (...).

La idea era también que este material se difundiera, especialmente, entre las organizaciones campesinas que pertenecían a la CNPA.

(De ahí en adelante ya no hubo posibilidad de producir). Hubo un proceso yo creo que nos pasó lo que le pasó a todo mundo que estaba haciendo cine documental en aquel momento, todo mundo nos cruzamos de brazos (por la grave situación económica)".

-¿En algún momento fueron reprimidos por su actividad fílmica militante?

"En Juchari Uinapecua (...), el primer problema que enfrentamos fue el que la comunidad indígena nos aceptara, que fue muy difícil de salvar. Tuvimos que empezar a desarrollar un trabajo con ellos, a convivir con ellos, a estar muy cerca de ellos y a participar de su lucha para que nos aceptaran. Después de que nos habían aceptado, como parte de ellos, obviamente teníamos que asumir una posición también frente al problema que tenían ellos y enfrentar también al enemigo. En un

momento dado, nos identificaron los enemigos (terratenientes, mestizos si no ricos más solventes que los indígenas pobres) como parte de la comunidad (...). Entonces una ocasión nos agredieron, nosotros no estábamos seguros si fue gente de los afectados por este problema de disputa de la tierra, los enemigos, los acaparadores de la tierra, o gente del gobierno.

Un día, saliendo nosotros de la comunidad nos sale al paso un tipo con una metralleta y 'pap-pap-pap-pap'...".

-¿ Ustedes iban a filmar en ese momento?

"Curiosamente fue el último día de filmación, estábamos terminando la filmación".

-¿ No murió nadie?

"No, yo creo que más que nada trataron de intimidarnos, de asustarnos. Seguramente nos ubicaron como los asesores políticos de los indígenas".

-¿ A quiénes identificaron como agresores?

"A un mestizo casado con una indígena de la comunidad, pero que estaba del lado de los otros, de los acaparadores de tierra. Lo identificamos, llevamos la denuncia a Morelia, entonces estaba de gobernador Cuauhtémoc Cárdenas. Nos hizo caso curiosamente, había buena relación a partir de la Universidad de Chapingo con él, y parece ser que al tipo lo arrestaron.

Pero ésto yo creo que no es muy importante, es una pequeñísima parte insignificante de la problemática que vive la comunidad; a cada rato había enfrentamientos. De hecho, fue casi un incidente que, además políticamente lo aprovecharon muy bien ellos para tener más argumentos en favor de su demanda de tierra en Morelia".

-¿ Crees que exista una corriente de cine militante ?

"Yo creo que no existe. Salvo estas raras excepciones de personas que están involucradas en algunos proyectos políticos (...). Hubo algunos ejemplos interesantes que, inclusive, se retomaron. Parte de lo que retomó el 'Taller de Cine Octubre', aquella experiencia que tuvieron con Vendedores ambulantes - (Colectivo de la Universidad de Puebla, 1973) en Puebla, fue un antecedente interesante; fue un cine comprometido que se dio por aquella época.

Después de la experiencia del 'Taller de Cine Octubre' que yo creo que no tenía un compromiso con nadie; analizando ya a distancia, era un compromiso así en abstracto. En parte interesaba el desarrollo cinematográfico de los integrantes del Taller, pero no había un compromiso político real, fuera de utilizar la cámara y registrar ciertos hechos.

Un cine militante, un cine comprometido, es aquel que se podría hacer directamente con una comunidad indígena, con un -

sindicato, que participaran directamente de los problemas del cineasta, como parte de ese problema que estaría abordando en su película".

-¿ Y no ha habido películas o realizadores que tengan este nivel de compromiso ?

"Lo que pasa es que encontramos películas pero no cineastas comprometidos. Y de ahí podemos revisar la obra de Eduardo Maldonado, por ejemplo; es un cineasta, muy buen documentalista, pero no tiene ningún compromiso profesional como cineasta; que abordaba ciertos temas, que los podía abordar muy bien, pero que no se involucraba en la problemática que estaba abordando en un momento dado. 'Yo ya cumplí con ésto, adiós, ya me voy. Me olvido de los petroleros, me olvido de los campesinos', - etcétera (...).

El mejor ejemplo de cineasta comprometido es el de Carlos Mendoza, alguien que sí participa de un proyecto y que el cine lo utiliza como un instrumento para hacer política también, a partir de ese compromiso que tiene él (...). Sus películas se caracterizan por la sencillez con que están realizadas y especialmente toma en cuenta al público a quien van dirigidas. (Su cine), a mí me parece que funciona para el tipo de público - para el que él lo realiza".

-¿ Tiene algunos límites el cine de Mendoza o el hecho de perte-

necer al Partido lo limita ?

"La única limitante que podría yo encontrarle a su cine - sería en función del desarrollo artístico profesional, si es que como intención lo tuviera, pero a mí me parece que no. Me parece que él no pretende crear obras artísticas con sus películas. Simplemente son un instrumento, un vehículo, de comunicación con el que él se acerca a un cierto sector de la población y funcionan muy bien.

Hay un riesgo cuando se utiliza este tipo de cine. Aunque se haga con una intención positiva, incurrimos en la manipulación de todos modos, para decir una verdad que nosotros manejamos. Estoy hablando aquí del cine como medio de comunicación, no como un medio artístico. Quizá sería una limitante que le vería a este tipo de cine, que de alguna manera se manipula un poco la realidad con los fines partidistas que se persigan. Y ésto lo vemos todos los días en la prensa, cómo se expresan los políticos sean de Izquierda, sean de derecha. El discurso especilamente responde a los intereses políticos partidarios".

-¿ Algo más acerca de Mendoza ?

"Creo que es el único cine militante honesto que quizá se realiza en México. El único cineasta que rescato.

Tenemos casos cercanos, Salvador Díaz, que en mucho está influido por Carlos. Pero el caso de Salvador Díaz es un poco,

a mí me parece patético. Porque Díaz es el fanatismo político, cómo lo podríamos catalogar ... es más fanático político que un cineasta conciente del tipo de cine que hace. A la vez que es demasiado ególatra, sobrevalora excesivamente sus películas. Los dos reconocimientos que ha tenido, dos Arieles que ha ganado, le han hecho más mal que bien. Por la actitud que tiene frente a todo, él está segurísimo de que es el mejor director de este tipo de películas y se la cree. Eso le ha perjudicado más que otras cosas, inclusive, tiene actitudes arrogantes que le pueden cerrar opciones para continuar desarrollando un trabajo como el que ha hecho antes, eso lo limita.

Con Carlos no sucede; políticamente, Carlos Mendoza ha sido muy coherente con las películas que hace y con su compromiso político. En momentos ha estado en contra de ciertas decisiones verticales que se dieron en el PMT en aquel momento y él, no solamente en sus películas expresaba su posición política, en lo personal también. En cambio Salvador es una especie de 'veleta política'; de pronto, lo que diga el camarada Hebero (Castillo) eso es lo definitivo, y en un momento le 'voltean la tortilla', se queda ahí y al último se 'apechuga' asumiendo todas las contradicciones muy en lo personal".

- Antes de estos cineastas surgen las experiencias en 1968, como

El grito (1968-1969), de Leobardo López o Únete Pueblo (1968) y 2 de octubre, aquí México (1968-1970), de Óscar Menéndez.

"Hay una característica del cine militante, una contradicción que han enfrentado la mayoría de los cineastas; o de aquellos que originalmente han querido hacer cine con fines artísticos y que al final se han topado con la opción de realizar - un cine político y a mí me parece que ante la imposibilidad de hacer un cine artístico, han tratado de revalorar o reivindicar al político. En general, se han sobrevalorado cierto tipo de películas que se han hecho; El grito es una película valiosísima por lo que representa como el testimonio más importante del Movimiento del '68. Pero analiza la película como documental y está 'mal-hechísima'. Como película comprometida, francamente no te dice nada, no parece que haya ningún compromiso. Y ese es el mismo caso de Óscar Menéndez, es el cine mal hecho que no te explicas tu cómo se pudo haber hecho ese tipo de cine".

- Algo más de este cine militante como el Super 8 mm., desarrollado por la "Cooperativa de Cine Marginal", ¿qué piensas de ésta?

"La Cooperativa de Cine Marginal' y el 'Colectivo de la - Universidad de Puebla', de los Vendedores ambulantes, creo que son los antecedentes, son la base; este tipo de películas hicieron escuela. Yo especialmente creo que las raíces del 'Taller

de Cine Octubre' por ahí las podemos encontrar, en cuanto al tipo de cine que se hacía en aquella época.

No sé en qué medida esas personas estaban comprometidas con los problemas que abordaban, pero yo tengo la opinión de que no hay un compromiso real de las personas que realizaron estas películas, por las condiciones en que las realizaban. 'Yo convivo con esta problemática cierto tiempo, termino mi peliculita y ahí nos vemos, a cambiarle de canal'. Es lo que ha pasado siempre con toda la gente que hace cine actualmente, que antes han hecho cine militante".

-¿ Cuáles serían las características de estas películas ?

"Caray, de las características era lo mal hecho de la mayoría de las películas. Eso en parte se justificaba si tenía una intención no artística, simplemente se consideraba especialmente una supuesta utilidad que se les iba a dar".

-¿ Y los contenidos ?

"En cuanto a los contenidos, por ejemplo, Jornaleros (Eduardo Maldonado, 1977) yo creo que no es una película que la pudiésemos ubicar dentro de este tipo de cine, te plantea una problemática del campo mexicano, la de los jornaleros, pero no es un cine militante ni es un cine comprometido; es una película que aborda un tema con una investigación muy seria; pero no hay ningún compromiso ahí, porque de entrada no funciona entre los cam

pesinos. Es una película que no va a motivar a los jornaleros a emprender alguna forma de lucha para enfrentar el problema".

-¿ Debería ser característica esencial del cine militante el motivar hacia la lucha ?

"El compromiso, el compromiso político especialmente es - básico; por eso lo que distinguimos de Carlos Mendoza, indiscu- tiblemente, es que él tiene un compromiso político, lo asume, sabe cómo hacer cine y lo hace bien".

-¿ Cuáles son las películas que cumplen con ese compromiso, además de las de Mendoza ?

"Yo creo que no hay, ni las de Salvador Díaz, para qué hacerle al cuento. Díaz hace Juchitán, lugar de las flores (1983-1985) y terminando la película, en plena premier, se pelea con la comunidad de Juchitán, porque ya tiene una posición política (...). Entonces ahí ya no hay compromiso, se rompió el compromiso y ¿qué pasa con la película ? Sí tiene una utilidad, pero hay un divorcio del realizador con su compromiso político que lo motivó a realizar aquella película.

Hay películas que abordan una cierta problemática como ésta, que se pueden hacer muy bien a distancia. Los cineastas cuando no tienen este compromiso con el organismo político, realizan - una película, se comprometen mientras la hacen y después... Qui- zá sea positivo, quizá su película pueda ser utilizada después.

Lo que hicimos nosotros en la comunidad indígena de Santa Fe de la Laguna, más bien participamos y pudiera parecer que - aprovechamos la lucha de la comunidad para crear un producto - que nos interesaba a nosotros, pero no. Nosotros, inclusive, hablamos claro desde un principio : 'Queremos hacer esta película, nos comprometemos a trabajar con ustedes de aquí hasta aquí; cuando terminemos, ya no más'. No obstante, nosotros simpatizamos mucho con el movimiento de Santa Fe y cuando terminamos esta película, automáticamente, surgió la siguiente".

-¿ Cuáles son las características de producción, distribución y exhibición de este tipo de cine ?

"Actualmente, principalmente en México, lo que es el cine - militante no existe. Ya tenemos que hablar de video".

- Antes de la llegada del video, a nivel masivo, digamos entre - 1968 y 1985.

"Funcionaba muy bien y no era tan caro producir cine en aquella época. Es algo que quizá no tenga que ver con la crisis - económica, con el incremento de los costos de producción. Quizá ahora comparando con el video, resulta mucho más fácil la difusión en video y mucho más económico realizarlo".

-¿ Es lo mismo el cine independiente que el cine militante ?

"El cine militante es un cine comprometido y el cine independiente puede ser un cine realizado con fines artístico que res-

ponden más a los intereses creativos del realizador que a otra cosa. Aunque al cine militante siempre se le ubicaba como cine independiente".

-¿Cuál es el público de este poco cine militante que se hace ?

"Es que, ¿quién hace cine militante?"

- Carlos, por ejemplo.

"Su público, está dirigido en general; pero con una intención política bien definida. Ahora, qué canales de distribución tiene ese cine, dónde se exhibe: el público de universidades, - sindicatos, hasta hace poco teníamos la alternativa de distribución que era Zafra que, como distribuidora de películas, ya no funciona muy bien. Antes era una alternativa muy buena de distribución la que se tenía con Zafra, porque era el punto donde convergía todo mundo que sabía qué tipo de material quería, para qué sectores de la población: campesinos, obreros, universidades, etcétera, y funcionaba muy bien. Actualmente el cine que realiza Carlos Mendoza lo tendrá que distribuir a partir de los canales de difusión que tenga el propio Partido".

- Los pocos cineastas militantes o los que hacen documentales, - ¿han tenido influencias de alguna corriente cinematográfica internacional?

"Sí, debe existir alguna influencia. El 'Taller de Cine - Octubre' en parte tenía la influencia del poco cine documental

que nos llegaba, del documentalista cubano Santiago Álvarez. - Recuerdo que en aquella época nos interesábamos por conocer las experiencias de Joris Ivens, y al no tener ninguna película revisábamos algunos documentos interesantes que tratábamos de que nos ilustraran".

- Pero sí tomaron clases con el cineasta colombiano Carlos Álvarez.

"Él participó con nosotros en la filmación de Mujer así es la vida (1980), estuvo trabajando con nosotros. Yo siento que no hubo una verdadera influencia, había referencias, pero que haya influido, pues no".

- Y la censura, ¿cómo se ha ejercido en este cine?

"A menos que pienses utilizarlo en los espacios de RTC - (Dirección General de Radio Televisión y Cinematografía) de los partidos políticos, ahí está el caso de Salvador Díaz en los programas de televisión, no sé si del PMT o el PMS y sí tenía problemas de censura (...). Cuando piensas en este tipo de difusión a otro nivel, son obvios los problemas que vas a tener con la censura, especialmente cuando piensas difundirlo en circuitos amplios. Ahí está Carlos Mendoza con sus videos, los problemas de censura que tiene ahora".

-¿ El hecho de que a ustedes los hayan atacado, metrallata en mano, no sería una forma de censura a su trabajo fílmico ?

"Yo creo que no, este incidente que se dio en Santa Fe de -

la Laguna, se podría haber dado con otras gentes que participaban porque nos confundieron ahí en la comunidad. Fue una forma de intimidación pero no de decir: 'Ya no hagan películas como éstas porque se los va a llevar pifas'."

-¿Se podría hablar del cine militante como un medio alternativo de comunicación?

"Lo es (...) (, aunque) ya cuesta mucho trabajo hablar de cine militante a estas alturas. Ya tendrías que hablar de video militante (...). Sí es una forma alternativa de comunicación y de lucha.

Ahora ya no se requiere alguien que tenga formación de cineasta para hacer un video político militante (...). Ahora es muy fácil capacitar a alguien de un organismo político, alguna agrupación que esté desarrollando alguna lucha (...) y lograr resultados similares si no es que mejores a los que se han logrado en el cine militante (...).

Un problema de quienes estudiamos cine en el CUEC, en aquella época del 'Taller de Cine Octubre', fue que nunca aprendiéramos a hacer cine como debíamos. Desde que entramos al CUEC, quisimos hacer política con el cine, antes de aprender a hacer cine. Entonces de entrada teníamos ya enormes deficiencias para poder hacer ese cine.

Así de fácil, yo creo que nosotros podemos capacitar a un

obrero o a un campesino para manejar una camarita de video y pueden hacer trabajos superiores a los que nosotros hacíamos en aquella época. Esto a nivel de los resultados, y en cuanto a los objetivos que te propongas en torno al material que estás realizando".

A N E X O III

Notas escritas de la entrevista hecha a Gustavo García
(no grabada en casete).

Recabada por: José Antonio Ruiz Ochoa.

En el Restaurante "Sanborn's", ubicado en avenida Universidad
y la calle de Parroquia, colonia Santa Cruz Atoyac, México,
Distrito Federal; marzo de 1985 (documento inédito).

"Características del cine independiente mexicano:

- a) El que se hace fuera de los canales institucionales de
financiamiento, éste es, que no acude ni a CONACINE ni a
CONACITE, ni a productores industriales.
- b) El que por esas razones de financiamiento, evita la cen-
sura de la Dirección General de Cinematografía.
- c) El que incluye en sus temas contenidos que no circularían
normalmente en el cine industrial, sea por su experimenta-
ción estética o por su contenido político.

Para Gustavo García, las mejores películas del cine indepen-
diente son:

En el balcón vacío (1961), José Miguel García Ascot.

Juego de mentiras (1966), Archivaldo Burns.

El grito (1968-1969), Leobardo López Aretche.

Apuntes (1974), Ariel Zúñiga.

Chihuahua: un pueblo en lucha (1974), Armando Lazo ("Grupo

de Cine Octubre").

Anacrusa o cómo la música viene después del silencio

(1978), Ariel Zúñiga.

Niebla (1978), Diego López.

Cualquier cosa (1980), Douglas Sánchez.

Chapopote (1980), Chahuistle (1981) y

Charrotitlán (1982), de Carlos Mendoza Aupetit.

Historias de vida (1981), Adriana Contreras.

¡Los encontraremos! (1982) y Juchitán (1983-1985),

de Salvador Díaz Sánchez.

El cine independiente está absorbido principalmente por el Estado.

Ahora, están las películas de Jaime Humberto Hermosillo patrocinado por las universidades, como ejemplos se pueden mencionar: María de mi corazón (1979) (Universidad de Veracruz) y - Doña Herlinda y su hijo (1984) (Universidad de Jalisco).

Por otra parte, hay otras como Deveras me atrapaste (1983), de Gerardo Pardo, producida de manera independiente por Manuel Barbachano Ponce. Lo que hizo Barbachano fue impulsar un cine industrial de calidad. Lo que sucede es que es decisión de los realizadores la independencia económica de sus películas, pero no la temática, se trata de contenidos convencionales.

Sí hay un desarrollo del cine independiente, pero limitado por

el dinero, la inflación; y limitado temáticamente por falta - de preparación literaria y de información política de los cineastas, lo que hace que se filmen lugares comunes.

No hay canales de recuperación porque no existen circuitos de exhibición. Zafra compra copias y se descapitaliza. No hay promoción. En la UNAM la exhibición es limitada y la cooperación económica de estas formas de difusión es muy reducida.

Este cine se podría desarrollar a partir de canales de exhibición y en consecuencia, de recuperación económica.

Financiamiento del Centro de Capacitación Cinematográfica - (CCC) y del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos - (CUEC); el CCC está financiado por el gobierno, la Secretaría de Programación y Presupuesto; el CUEC, por la UNAM. El cine escolar entonces, sólo por rebote, es independiente porque no lo patrocinan la Asociación de Productores de Cine o la Cámara de la Industria Cinematográfica, ni el Banco Cinematográfico.

La UNAM no es productora de cine, sin embargo, cualitativa y cuantitativamente el financiamiento es grande. Se da material y equipo regalado.

Incluso ni Canal 13, ni la Unidad de Televisión Educativa y Cultural (UTEC-SEP), ni TELEvisa, son productores de cine y si hicieran películas serían independientes por eso mismo.

De los grandes temas de militancia de Izquierda están ;Los

encontraremos! y Juchitán. Los realizadores más importantes - del cine político de militancia son Carlos Mendoza y Salvador Díaz, lo demás son arrebatos. Se trata de películas que se manifiestan en contra de la alienación de los medios masivos y la - falsa Izquierda.

Ahora, el cine político es propagandístico. Por ejemplo - Carlos Mendoza sigue la línea política del PMT; en Chapopote, se presenta a Heberto Castillo.

Hay cine que está en los partidos políticos como el de Paul Leduc en el PSUM o el de Jaime Humberto Hermosillo y Alberto - Isaac en el PRI. Pero los partidos políticos no deben meterse en el cine.

Yo propondría que se hiciera un cine tomando como clave la estética y los temas, un cine político no en términos de militancia política ferrosa sino de información, de reflexión que no se vaya con fintas ni falsos prestigios. Que ejerza una crítica - del lenguaje cinematográfico y de los temas".

A N E X O IV

México, D.F., a 20 de octubre de 1981.

SR. GABRIEL FIGUEROA
PRESIDENTE DE LA
COMISION DE PREMIACION
DE LA ACADEMIA MEXICANA DE CIENCIAS
Y ARTES CINEMATOGRAFICAS, A.C.
P r e s e n t e .

Me permito presentar a usted mi renuncia como secretaria de la Comisión de Premiación de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, A.C., que venía desempeñando desde hace tres años, el motivo de mi renuncia es debido a la injusticia que se suscitó a raíz de que el señor Jorge Durán Chávez, Director de Cinematografía, trata de hacerme responsable de haber programado el Cortometraje intitulado "CHAPOPOTE" del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (C. U. E. C.). Usted recordará que en la penúltima junta de la Comisión de Premiación, la señora Gloria Marín, Miembro de esta Comisión, le preguntó al señor Duñan si se podía programar y la respuesta fue afirmativa.

En virtud de lo anterior, dicho Cortometraje fue exhibido a todos ustedes e inclusive en la junta de votación de ternas el día jueves 20 de agosto del año en curso, él estuvo presente y aceptó que estuviera en el renglón de Cortometraje de Cine Documental o Testimonial el mencionado Cortometraje.

Por lo anterior no puedo aceptar que se me trate de hacer responsable de decisiones que no están en mi nivel tomar y que además atentan contra mi ética profesional.

Sólo me queda expresar a usted y a todos los Miembros de la Comisión de Premiación mi más sincero agradecimiento.

Documento original firmado por:

María Elena Acevedo y Bock.

- c.c.p. Sra. Margarita López Portillo.- Directora General de Radio, Televisión y Cinematografía.- Presidente del Comité Coordinador de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, A.C.- Presente.- Para su superior conocimiento.
- c.c.p. Sr. Jorge Durán Chávez.- Vicepresidente del Comité Coordinador de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, A.C.- Presente.
- c.c.p. Sr. A. Humberto Enríquez Hernández.- Secretario del Comité Coordinador de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, A.C.
- c,c,p. Miembros del Grupo de la Comisión de Premiación de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, A.C.

México, D.F., a 9 de Noviembre de 1982.

Sr. Gabriel Figueroa,
Presidente de la Comisión de Premiación
de la Academia Mexicana de Ciencias y
Artes Cinematográficas,
P r e s e n t e .

Sr. Figueroa:

La presente lleva dos finalidades ineludibles para nosotros, la - primera es dejar constancia del pleno reconocimiento que hacemos a la honestidad con que actuó la Comisión que usted preside y que nos favo reció al otorgarnos el Ariel al mejor documental por la película "El Chahuistle"; esta es una valiosa distinción y significa un verdadero estímulo, no sólo por el reconocimiento al trabajo en sí, sino por lo alentador que resulta para nosotros saber que la comisión dictaminó al margen de presiones ajenas a lo estrictamente cinematográfico como sucedió hace un año con la película "Chapopote", también realizada -- por nosotros.

La segunda finalidad de esta carta es aclararle que nuestra au-- sencia en la ceremonia de premiación significó un rechazo al posible premio, decisión a la que nos vimos obligados en vista de la margina-- ción y casi total bloqueo al que se ha sometido a nuestro trabajo, -- mientras la cartelera está a entera disposición de las productoras -- norteamericanas y del peor cine nacional dejando al público en manos de comerciantes de la cultura sólo interesados en el lucro. La margi-- nación de nuestro trabajo llega al extremo de que en la propia UNAM - es objeto de discriminación en materia de difusión, tal vez por exten-- sión de la política oficial.

Al obstaculizar la distribución del cine no industrial en gene-- ral, se limita de hecho la libertad de expresión a través de éste me-- dio, pero sí es preocupante que las cadenas de distribución sólo dé entrada al cine que exalta y favorece los intereses de sus dueños, mu-- cho más grave resulta los atentados a la libertad de expresión como -- los recientemente sufridos por las revistas "Proceso" y "Crítica Polí-- tica", el programa de radio "Opinión Pública", las radiodifusoras un-- versitarias de Guerrero y Puebla y el allanamiento de las oficinas de CENCOS, entre otros hechos que son responsabilidad del mismo gobierno que instituyó este premio.

Documento original firmado por:

CARLOS MENDOZA AUPETIT Y CARLOS CRUZ.