



RODRÍGUEZ, ISRAEL. EL NUEVO CINE Y LA REVOLUCIÓN  
CONGELADA. HISTORIA POLÍTICA DEL CINE MEXICANO EN LOS 70.  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO, 2023. 429 pp.

Mónica Villarroel<sup>1</sup>  

<sup>1</sup>Universidad Alberto Hurtado, Chile.

Fecha de Recepción	2024-06-18
Fecha de Evaluación	2024-07-03
Fecha de Aceptación	2024-07-24

Los años sesenta y setenta del siglo XX fue el tiempo de los nuevos cines, del momento más importante para la articulación del cine latinoamericano con un proyecto político. México no estuvo al margen y participó del movimiento alineado con el tercermundismo, el tercer cine, el cine imperfecto, el cine que se levantaba como respuesta al período clásico industrial, influenciado por la Revolución cubana, las luchas sociales y la necesidad de convertir al audiovisual en una herramienta política. El cine mexicano industrial estaba en una profunda crisis económica y el modelo instalado por empresarios privados planteaba la necesidad de un cambio urgente. El melodrama y la comedia ranchera ya no eran suficientes para llenar las salas.

Entender la imbricación de la política con el cine nos obliga a preguntarnos cómo vislumbramos el rol del estado en el campo cinematográfico en todas sus dimensiones: producción, distribución, exhibición, circulación e incluso en otros espacios como el archivo, la educación y el patrimonio. Israel Rodríguez en su libro *El nuevo cine y la revolución congelada. Historia política del cine mexicano en los setenta*, publicado por la Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM, nos invita a un viaje por un relato pocas veces contado en la historiografía del cine latinoamericano, dando luces para responder las interrogantes que surgen para comprender los procesos políticos y las tendencias estéticas y temáticas de nuestros cines. El historiador nos conduce a indagar en el modo en que estas dinámicas político-sociales no solo se relacionan con el cine, sino que pueden definirlo, desarrollarlo y promoverlo, siendo mucho más que contextos y condiciones de producción, con la existencia de un entramado social donde se juegan las disputas de poder, el control de las imágenes

y los imaginarios, sin dejar de ver los caminos contrahegemónicos producidos desde los cines no oficiales, atentos al cuestionamiento de quienes ostentaban el poder.

Analizar el cine mexicano en el sexenio de Luis Echeverría era una tarea de una dimensión mayor, que el autor realiza en profundidad. En una posible lectura de esta obra, encontramos una diversidad de puntos de interés que nos remite a un colorido sarape tejido con la maestría de un artesano que combina materiales de distintas texturas y colores. Organizado en dos partes y siete capítulos, el libro nos revela no solo la política cinematográfica mexicana en el período de la presidencia de Echeverría, sino los derroteros internacionales y el intento de otorgar al cine un rol de construcción de imagen país. El texto aborda el período comprendido entre 1968 y 1979, comienza antes del gobierno echeverrista y termina a mediados del sexenio de José López Portillo. Esta extensión nos permite comprender el contrapunto con la era anterior, con la inflexión del 68 y las implicancias que tuvo la matanza de Tlatelolco en el cine, por una parte, y, por otra, el final del proyecto cinematográfico echeverrista y el abrupto término de lo que puede reconocerse como una política pública de gran envergadura para el cine, pocas veces desarrollada en nuestro continente.

No se trata de una historia general del cine mexicano de los setenta, sino que pretende "mostrar cómo el fenómeno de crisis de público y renovación industrial ocurrida en varias cinematografías a lo largo del planeta cobró forma en México en medio de una reconfiguración política impulsada desde el corazón del régimen priista" (Rodríguez, 15). En este sentido, el proyecto de modernización cinematográfica originalmente estuvo asociado a las necesidades comerciales de una industria que buscaba recuperar sus públicos, pero terminó estando al servicio del estado, con sus luces y sombras.

La primera parte incluye tres capítulos que abordan el proceso político del cine mexicano entre 1968 y 1979, focalizándose en la relación entre el estado y los distintos sectores de la industria cinematográfica, considerando el distanciamiento y prácticamente la ruptura con el sector empresarial. El segundo capítulo se enfoca en el Plan de Renovación de la Industria Cinematográfica, impulsado por Rodolfo Echeverría, hermano del presidente, como director del Banco Nacional de Cinematografía (BNC), organismo base para la idealizada renovación, indagando en complejas aristas de resistencias empresariales, alianzas sindicales y el modo en que la propuesta se articula con el proyecto político del régimen.

La segunda parte del libro contempla otros tres capítulos y profundiza en el rol de la Dirección de Cinematografía de la Secretaría de Gobernación en tanto figura central de la apuesta estatal de

renovación cinematográfica. Apertura y censura eran las dos caras de la moneda que estaba en manos de este organismo. Quizás su rol menos conocido fue la elaboración de una estrategia de internacionalización que incluía la creación de una Muestra Internacional de Cine mexicano. Otra arista relevante fue el impulso definitivo, en 1974, a la construcción de la Cineteca Nacional, que no solo se convirtió en la principal entidad estatal que resguarda y difunde el patrimonio audiovisual mexicano, sino que fue el espacio de acogida para la exhibición de películas conflictivas para el régimen, resguardando la "apertura democrática".

Nos parece más adecuado hablar de política cinematográfica, más allá de un proyecto o un plan, porque vemos que la intención era construir una imagen del régimen y en ello no escatimaron en presupuestos ni en iniciativas políticas que los posicionaran como participantes activos del nuevo cine latinoamericano y de los principales espacios de encuentro de sus protagonistas, incluyendo al comité de cineastas del Tercer mundo y a los foros y festivales internacionales que albergaron a las resistencias en tiempos dictatoriales. Esta política proponía una renovación generacional, un discurso de "apertura democrática", como hemos dicho, y una retórica nacionalista frente a las producciones o amenazas extranjeras. La necesidad de una renovación política del régimen significaba la incorporación de nuevos cineastas, por un lado, y la búsqueda de nuevos públicos por otra, especialmente en los sectores jóvenes de clase media. Todo ello se sustentaba en que el estado debía promover la realización de películas de calidad que pudiesen posicionarse internacionalmente, lo que derivó en un autoritarismo tanto a nivel de producción como en la censura.

Una estrategia fue la producción en paquete, pero no dio los resultados esperados y, hacia 1974, el Banco Nacional Cinematográfico creó la Corporación Nacional Cinematográfica (CONACINE), la primera empresa de capital estatal encargada exclusivamente de producir películas. Pero, según el autor, tras cuatro años del plan de renovación cinematográfica, el balance era negativo. Sin embargo, el gobierno tuvo muy claro que el cine podía ser un instrumento de propaganda institucional, tarea que concretó mayoritariamente desde el Centro de Producción del Cortometraje en el que sumó a jóvenes realizadores.

## LAS IZQUIERDAS: MÉXICO Y CHILE

Uno de los aspectos que destacamos es la relación entre México y Chile. Con una mirada crítica, el historiador indaga en la cooperación que trascendió las fronteras y tuvo emblemáticos encuentros. Uno de ellos fue la visita encabezada por Luis Echeverría en pleno gobierno de Salvador Allende. Fue

aquí donde el mandatario mexicano hizo declaraciones que sentarían las bases de su plan de renovación de la cinematografía. El viaje se realizó con motivo de la tercera conferencia de las Naciones Unidas sobre el comercio y desarrollo en el tercer mundo, Untac III, ocurrida en Santiago en abril de 1972. La venida del presidente y su amplia comitiva, que incluyó autoridades cinematográficas y cineastas, significaba un apoyo al régimen socialista chileno que también intentaba dar un nuevo impulso a la producción de cine nacional en la estatal Chile films, uno de cuyos directores fue el cineasta Miguel Littin.

Los realizadores mexicanos aprovecharon de plantear a Echeverría la necesidad de crear en absoluta libertad y sin intervención de la censura. El presidente habría soslayado el tema, insistiendo en que el problema del cine mexicano no era la censura, sino la calidad, y esto se transformó en mandato gubernamental. Las declaraciones en Chile serían una especie de trazado que el propio gobernante establecía para la industria cinematográfica que se proponía renovar. Ello, sumado a la restitución de la ceremonia de entrega de los premios Ariel, marcaron el territorio de lo que sería la relación entre el estado y el cine. Una versión de la ceremonia que reconocía a lo mejor del cine nacional se realizó en los estudios Churubusco y otra, en la propia residencia del presidente Echeverría. Era una señal clara de la premiación a cintas coherentes con el discurso de apertura, calidad y crítica social promovido desde el estado.

Retomando el vínculo con Chile, más allá de la visita del mandatario y los acercamientos de dos gobiernos de izquierda, hay otros aspectos relevantes como el apoyo que recibió Miguel Littin para la realización de su película *Actas de Marusia* (1975). Como ya señalamos, el proyecto echeverrista quería financiar el tipo de cine que realizaba Littin, entonces exiliado en México, con todas las críticas que mereció una súper producción que alcanzó costos que triplicaba el presupuesto de otras cintas locales como *Canoa* (1975), de Felipe Cazals. Ambas representaban lineamientos de la producción estatal: la represión no ocurre aquí ni ahora; la violencia, si la ejerce el estado, no sucede en este tiempo y si surge en el presente es por la ausencia de estado. *Actas de Marusia* y *Canoa* fueron premiadas internacionalmente y son parte de la fórmula que mostraba la apertura del cine mexicano a cualquier temática.

Por otra parte, otro nexo con Chile nace en los festivales de cine de Viña del Mar de 1967 y 1969, que marcaron la pauta para unas cinematografías alineadas con las izquierdas de la época, con el llamado cine del Tercer mundo, que luego tuvieron encuentros en La Habana o en Pésaro, Italia, donde se difundieron obras claves del continente.

## LA CONTRAHEGEMONÍA: EL CINE MARGINAL

Entre otros aspectos que aborda esta exhaustiva investigación, menciono el contrapunto entre el análisis de la gestión de la dirección de cinematografía y la producción de un cine marginal. La dependencia económica y política del cine mexicano hacia el régimen priista logró configurar una política pública promovida desde la presidencia de la república, más allá del Estado, como hemos señalado. Pero ello fue paralelo a proyectos encabezados por jóvenes universitarios al margen de la industria, que utilizaron el cine como una forma de acción contra el régimen que controlaba los espacios de participación política, los canales de creación y exhibición, incluyendo también al público.

El libro recoge experiencias de cine marginal, algunas de ellas vinculadas al Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la Universidad Nacional Autónoma de México. Así, ahonda en dos importantes iniciativas colectivas de cine político en México: la cooperativa de cine marginal y el taller experimental de cine. La cooperativa, que promovía el uso del cine como herramienta revolucionaria y se asumía como parte del movimiento estudiantil, llegó a tener cerca de 70 miembros y la mayoría eran jóvenes estudiantes universitarios de Ciudad de México entre los 20 y 30 años. Entre otras iniciativas, destaca el Taller de Cine Octubre y Cine Mujer, primer colectivo de cine feminista en México surgido al alero del CUEC.

Finalmente, el autor devela que se inspiró en la película *México, la revolución congelada*, del realizador argentino Raymundo Gleyzer (1970), documental fundamental del cine político latinoamericano, donde se aborda el fracaso social de la Revolución mexicana, presentando entrevistas al entonces candidato Luis Echeverría. La cinta fue censurada y sus realizadores no pudieron entrar al país, hecho que puso en cuestión el discurso de apertura democrática. Como hemos dicho, el texto traspasa el alcance nacional e internacional de la estrategia de renovación, prolongándose al momento de la caída y la “crónica de la muerte anunciada” de un proyecto que no resistió el cambio presidencial en un nuevo sexenio, con un gobierno entrante que no dudó en desmantelarlo. Si bien parecía tener las condiciones para impulsar una industria de cine nacional, la iniciativa padeció de un dirigismo y concentración del poder que no permitió su real desarrollo ni continuidad.