

Año 7. Número 12, Enero-Junio
2016



Panorámicas

Plano Secuencia

Zoom Out

Ópera Prima

Travelling

Contracampo

Enfoques

Inicio » Panorámicas

Raymundo Gleyzer en México



Imagen 1: México, la revolución congelada (1970)

Autor(a): Salvador Velazco

[1]

Resumen

Mi propósito en esta ponencia es ubicar el trabajo documental de Raymundo Gleyzer, *México, la revolución congelada* (1970), en el contexto mexicano. Me interesa, sobre todo, explorar la relación del filme de Raymundo Gleyzer con dos textos paradigmáticos del cine documental mexicano, *Memorias de un mexicano* (1950) y *El grito* (1968-70). El primero rescata los reportajes sobre la fase armada de la Revolución hechos por Salvador Toscano y el segundo es el resultado del trabajo colectivo de la primera generación de estudiantes de cine de la UNAM sobre la matanza de Tlatelolco el 2 de octubre de 1968. El documental de Raymundo Gleyzer se relaciona, de distinta manera, con estos dos clásicos del cine mexicano. Por un lado, la apropiación del material de Carmen Toscano se pone al servicio de la desmitificación del movimiento

Más consultadas

Sitges 2015: Abecedario del fantástico
Martes, Abril 5, 2016
Visto 71 veces

Editorial
Martes, Marzo 15, 2016
Visto 69 veces

Mujeres cineastas en México. El otro cine
Martes, Marzo 15, 2016
Visto 85 veces

Cine y fin del mundo. Imaginarios distópicos sobre la catástrofe
Martes, Marzo 15, 2016
Visto 78 veces

Miradas del cine actual. Transnacionalidad, literatura y género
Martes, Marzo 15, 2016
Visto 97 veces

revolucionario de 1910-1920; por el otro, el material visual de *El grito* es usado para poner en evidencia el autoritarismo y la represión genocida de un régimen que se autoproclama como heredero de la Revolución mexicana. Así, Gleyzer es un eslabón esencial de una vertiente crítica y militante del documental sobre el movimiento armado de 1910-1920.

Palabras clave: Revolución mexicana - Gleyzer - documental político y militante

Introducción

Raymundo Gleyzer (1941-1976), cineasta argentino creador del *Cine de la Base*, viene a México para filmar un documental sobre la Revolución mexicana. Para poder hacerlo, Gleyzer tuvo que engañar a las autoridades encargadas de la supervisión de la producción de películas en el territorio mexicano. Gracias a que estos funcionarios pensaron que el documentalista estaba en el país para hacer un filme turístico o que trabajaba para alguna cadena de la televisión extranjera, el cineasta argentino pudo realizar su documental político sin mayores contratiempos (*Raymundo Gleyzer* 1985, 50). Gleyzer llegó a México en 1970 con los miembros de su equipo de filmación: el cineasta de origen boliviano afincado en Argentina, Humberto Ríos como operador de cámara y Juana Sapire, (su esposa), como encargada de sonido. Debido a que el documental se rodó durante los meses de marzo, abril y mayo de 1970, coincidió con los tiempos de la campaña electoral para la presidencia de la República. Esto explica que Gleyzer y su equipo hayan tenido acceso a la gira del candidato presidencial por el PRI, Luis Echeverría Álvarez, quien asumiría la presidencia en diciembre de 1970. Un año después, el entonces ya presidente, prohibió el documental y declaró como personas *non gratas* a sus realizadores. Finalmente, después de más de 30 años de haber sido realizado, el filme salió de la exhibición clandestina en México.[2]

Cuando se realiza el documental, Gleyzer (al igual que otros cineastas comprometidos del Nuevo Cine Latinoamericano) consideraba que el cine era un arma para la emancipación del continente. Arma en el sentido de proporcionar “contrainformación”. Convencido de que la Revolución mexicana era una parodia de revolución por no ser socialista y que, a su vez, podría ser un espejo de otras revoluciones en América Latina, Gleyzer decidió presentar al movimiento revolucionario de 1910-1920 como petrificado por la traición de los gobiernos postrevolucionarios; “congelado” en gran medida por el abandono de los ideales de las masas campesinas y trabajadoras, por los intereses de una burguesía aliada con el imperialismo norteamericano (*Raymundo Gleyzer* 1985, 48). No fue una sorpresa la manera en cómo reaccionó el gobierno mexicano de los años setenta dado que **México, la revolución congelada** hacía una crítica *in situ*, es decir, en el aquí y ahora, en el tiempo presente y en el mismo país en que el régimen seguía usando a la Revolución como la ideología toral que justificaba la existencia de los grupos que detentaban el poder en México desde 1929, fecha en que se fundó el partido hegemónico, el que sería el Partido Revolucionario Institucional (por sus siglas, PRI). En otras palabras, Gleyzer hizo su película cuando el grupo en el poder seguía aferrándose a la narrativa de la Revolución, misma que hoy en día ha perdido fuerza en el conjunto de la clase política mexicana.

Mi propósito es ubicar este trabajo documental en el contexto mexicano. Me interesa, sobre todo, explorar la relación del filme de Raymundo Gleyzer con dos textos paradigmáticos del cine documental mexicano, *Memorias de un mexicano* (1950) y *El grito* (1968-70), por razones que aparecerán más adelante. El primero rescata los reportajes sobre la fase armada de la Revolución elaborados, en su mayoría, por Salvador Toscano y el segundo es el resultado del trabajo colectivo de la primera generación de estudiantes de cine de la UNAM sobre la matanza de Tlatelolco el 2 de octubre de 1968. Quien jugó un papel clave para que Gleyzer entrara en contacto con estos materiales fue Paul Leduc (México, 1942), cineasta de reconocida trayectoria en el cine mexicano. Él es quien guiará por México a la pareja de argentinos y al boliviano y quien hará propuestas de trabajo al grupo. Dice Juana Sapire: "Paul Leduc era nuestro hombre en México" (citado en Fernando Martín Peña y Carlos Vallina 2000, 58). Es importante, sin embargo, señalar que cuando Leduc decide participar en *México, la revolución congelada*, a la edad de 28 años, todavía era un cineasta en ciernes.[3] No obstante, su participación fue anónima ya que se vivía un clima de represión en el país y, por ello, Leduc solicitó que su nombre no apareciera en los créditos del filme, como lo menciona Humberto Ríos: "No quiso figurar ni aparecer porque eran tiempos tremendos, los mexicanos no podían hablar de esa realidad" (citado en Fernando Martín Peña y Carlos Vallina 2000, 58). Con toda seguridad, Leduc fue de valiosa ayuda para que Gleyzer consiguiera el material de archivo de Salvador Toscano. Este material fue en extremo valioso para que el documental pudiera vincular los hechos actuales en el momento de producción del filme (1970) con el pasado remoto de la Revolución (1910-1920) a través de un montaje paralelo. De igual manera, es de presumir la ayuda proporcionada por Leduc para el material visual sobre la matanza del 2 de octubre de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco, una serie de fotografías fijas incluida en la parte final del documental de Gleyzer.[4]

Memorias de un mexicano

Empecemos por ver la relación entre *Memorias de un mexicano* y el documental de Gleyzer. Salvador Toscano (1872-1947) fue un camarógrafo, exhibidor y productor de principios del siglo XX en México que se dio a la tarea de registrar las diferentes etapas de la lucha revolucionaria en una especie de reportajes fílmicos. Este valioso conjunto de materiales fue aprovechado por su hija Carmen Toscano para elaborar un documental de compilación en 1950. [5] Jay Leyda en su seminal libro *Films Beget Films*, ofrece una de las primeras aproximaciones críticas a lo que él llama, por falta de mejor nombre, "compilation film" (1964, 9). Según Leyda, este tipo de películas compuestas con materiales fílmicos ya existentes nacen principalmente en una sala de edición y se organizan bajo una idea, un tema, una perspectiva, para que sean algo más que un mero documento o archivo. Si bien en los filmes de compilación se pueden reinterpretar los materiales de origen, generalmente no se cuestiona el principio de realidad de los mismos ya que, como escribe Leyda, "*The manipulation of actuality [...] usually tries to hide itself so that the spectator sees only 'reality' -that is, the especially arranged reality that suits the film-maker's purpose*" (1964, 10). Carmen Toscano ordena el material previamente existente para darle sentido y unidad; un narrador ficticio se encargará de explicarnos los múltiples eventos que registran las imágenes. Las secuencias tomadas por Carmen Toscano dicen poco de la intencionalidad política del pionero del cine mexicano; están sacadas de su contexto original

para venir a servir a las necesidades de una historia creada en 1950 (Miquel 2005, 32-35). Por ello, la mayoría de los críticos que se han acercado a **Memorias de un mexicano** no pueden sino concluir que Carmen Toscano tenía un objetivo en mente muy preciso: usar el acervo fílmico de su padre para proyectar a la Revolución como la epopeya de fundación del México moderno; la Revolución como el mito de origen de la nueva gran familia mexicana cuyos miembros se encuentran ahora reconciliados después de haber pasado por una guerra civil que arrojó el saldo de un millón de muertos; **Memorias de un mexicano** es como un álbum fotográfico de la construcción de una nación (Paranaguá 2003, 278-283; Noble 2005, 48-69; Pick 2010, 11-38). En breve, el discurso hilvana una historia lineal que va del periodo violento revolucionario a la formación del México moderno.

El primero que hace la conexión entre el documental de compilación de Carmen Toscano y el documental de Raymundo Gleyzer es el crítico Jorge Ayala Blanco cuando define a este último como un "anti-Memorias de un mexicano" ([1974] 1986a, 98). Y si precisamente en el clásico trabajo de Carmen Toscano "la lucha se imaginó como un relato histórico unificado, una línea continua de héroes revolucionarios que perseguían un mismo propósito" (Sánchez 2010, 161), en el documental de Gleyzer se contribuye a desmitificar esta visión oficial del mito de fundación del México moderno. Dice el narrador (la voz de Dios): "Lo espontáneo de las masas no es suficiente para consolidar el poder. Ahí más que nunca la falta de una ideología precisa hizo derrumbar lo que podría haber sido una auténtica revolución. Si las grandes masas no tienen como objetivo la transformación de la sociedad, fracasan en la toma del poder. La burguesía que sí tiene ideología espera su turno".[6] Son los núcleos de la burguesía los grandes beneficiarios de la gesta revolucionaria y no los campesinos ni los obreros. La voz en *over* describe la manera en que la familia revolucionaria en el poder se adueñó de las banderas de lucha y reclamos sociales de 1910 para instaurar un sistema autoritario que mantiene en un estado de indefensión económica y social a las capas más populares de la población. Campesinos en condiciones de semi-esclavitud (se presenta el caso de Yucatán), terratenientes que gozan del apoyo gubernamental, colonialismo interno con las comunidades indígenas (se presenta el caso de Chiapas), graves injusticias sociales, represión contra las voces disidentes como en 1968, líderes oportunistas de una supuesta izquierda, el charrismo,[7] partidos peleles para simular una competencia electoral, una democracia secuestrada por el partido en el poder, en fin, éstos son algunos de los elementos de la radiografía presentada por la voz narradora.

El comentario verbal de **México, la revolución congelada** se ensambla con el metraje de **Memorias de un mexicano** (1950).[8] Pero lo esencial es que Gleyzer va más allá del tradicional uso del material de archivo que consiste en ser una mera ilustración de lo dicho por la voz de Dios. Gleyzer, para usar la expresión de François Niney, les asignará un "rol documental" (2009, 388) a los extractos de metraje apropiados de la narrativa del documental de 1950 para ponerlos al servicio de un discurso crítico de la ideología oficialista de la Revolución. Es decir, pasan de ser meras imágenes de archivo a documentos gracias a la reinterpretación o confrontación que con ellas hace el documentalista. Por ejemplo, considérese la secuencia del acto de campaña de Luis Echeverría en el pueblo de Actopan, Hidalgo. Mientras la banda sonora registra las notas triunfales del pasodoble *El novillero* de Agustín Lara, vemos en cuadro una serie de campesinos que se arremolinan para recoger las pancartas de apoyo al candidato: es la viva imagen de los "acarreados" (la maquinaria corporativista del sistema en plena acción). Y a continuación la llegada apoteósica del candidato al pueblo, su discurso lleno de promesas, la

culminación del acto con vítores y “vivas” a la Revolución. Como lo dice de una manera insuperable Jorge Ayala Blanco, “Es una denuncia de la ‘ideología de la pancarta’” ([1974] 1986a, 99), la cual incluye todo tipo de movilización de las masas con fines de proselitismo político, pero es solamente la fachada de una gran farsa electoral. De la imagen de Echeverría hablando a la gente de Actopan, se pasa al material de archivo de la Revolución. La película antigua sirve como base para que el narrador elabore una crónica que niega el discurso triunfalista de Echeverría: “La Revolución mexicana es la primera de las grandes revoluciones del siglo XX: una de las más desesperadas: había hambre de pan, hambre de tierras, hambre de justicia y libertad [...] La Revolución mexicana fue traicionada rápidamente...” Así, a través del uso del montaje paralelo, dispositivo muy usado en el cine documental para conectar planos y secuencias sin que exista necesariamente una relación temporal y espacial entre ellos, Gleyzer yuxtapone las imágenes del pasado revolucionario con la retórica vacía del candidato presidencial del PRI, Luis Echeverría Álvarez, “*showing the opportunism, cynicism, hypocrisy and vacuity of contemporary leaders’ rhetorical appeals to the achievements and values of the Revolution*” (Wood 2011, 280). Así, las imágenes de archivo convocadas aquí por el cineasta cumplen un rol documental que actualiza ese metraje del pasado.

Además, David Wood señala que este montaje paralelo usado por Gleyzer, servirá para crear un contrapunto que vendrá a desmontar el discurso edificante de **Memorias de un mexicano** (2010, 275-291). Lo que hace Gleyzer es “apropiarse” de este metraje para usarlo de una manera muy distinta a la de Carmen Toscano. Aparecen en la película antigua apropiada por Gleyzer los líderes revolucionarios: Madero, Zapata, Villa, Carranza, Obregón, entre otras figuras. Surgen imágenes de las batallas, cargas de caballería, cañones, pueblos saqueados, ciudades ocupadas, fusilamientos, etcétera. Igualmente, habrá momentos míticos como la entrada de las fuerzas de Villa y Zapata a la ciudad de México en 1914 o la famosa escena donde Villa aparece sentado en la silla presidencial, la misma que Zapata rechazó. Wood, entre otros ejemplos del contrapunto creado por Gleyzer, se refiere al famoso banquete en Palacio Nacional donde vemos a Villa y Zapata degustar platillos preparados en su honor. Esta escena es mostrada en **Memorias de un mexicano** en términos triunfales, “Gleyzer —escribe Wood— *quickly undermines this victorious air, converting the moment into a testimony of the failure of the truly popular peasant forces to maintain a hold on executive power [...] the melancholic, pathetic music underlines the air of a doomed and Pyrrhic victory*” (2011, 283). La música que escuchamos en la banda sonora a la que se refiere Wood es la del célebre corrido *Carabina 30-30*. No se escucha la letra sino sólo la versión instrumental, con un ritmo lento y melancólico.[9] Este uso oposicional del material de archivo cuestionará la visión nacionalista de Carmen Toscano para enfatizar que la primera revolución social de América Latina en el siglo XX ha sido en vano frente a décadas de promesas incumplidas. Es importante mencionar, en suma, que Carmen Toscano se opuso a la exhibición del documental de Gleyzer por considerar que se había hecho mal uso del metraje de **Memorias de un mexicano** al ponerlo al servicio de propaganda política para desacreditar los resultados de la Revolución (Wood 2011, 284).

Es necesario darle la debida importancia al documental de Raymundo Gleyzer en el contexto de la historia del documental mexicano relacionado con la Revolución. Digámoslo brevemente. Los primeros reportajes filmicos del

movimiento de 1910 vendrían a servir para la realización de filmes de compilación como el de *Memorias de un mexicano*. Como lo hemos señalado, este documental concebirá la Revolución como un proceso unificado de caudillos que supuestamente perseguían los mismos objetivos. En 1970, entra en escena Gleyzer para desestabilizar esta narrativa que está al servicio de una exaltación gloriosa del nacionalismo revolucionario. Hacia las décadas de los ochenta y noventa se dará paso a una producción de documentales para la televisión. El ejemplo paradigmático sería *Biografía del poder* del historiador Enrique Krauze que “fija el panteón oficial de personajes claves de la Revolución mexicana” (García Muñoz 2010, 654). Estamos en presencia de un gran nuevo documental de compilación que aborda las biografías de los hombres insignes que dieron vida al México moderno. No es éste el camino trazado por Gleyzer en *México, la revolución congelada*. Un ejemplo de un cineasta que viene a su relevo sería el caso de Francesco Taboada Tabone (México, 1973). En una suerte de díptico, *Los últimos zapatistas: héroes olvidados* (2001) y *Pancho Villa: la revolución no ha terminado* (2006), Taboada pone en primer plano a los últimos sobrevivientes de los ejércitos tanto de Zapata como de Villa: veteranos de guerra sobre los 90 ó 100 años de edad. En estos trabajos se hace una crítica del mito revolucionario y se nos emplaza a invocar el espíritu de lucha de Zapata y Villa, dos espectros que rondan el imaginario mexicano en tiempos del neoliberalismo (Velazco 2005; 2008). En breve, Gleyzer es un eslabón esencial de una vertiente crítica y militante del documental sobre el movimiento armado de 1910-1920.

El grito

Pasemos ahora a considerar el otro documental clásico mexicano que puede relacionarse con *México, la revolución congelada*. Me refiero a *El grito* (1968-1970) que registra los momentos álgidos del movimiento estudiantil que culminó con la masacre del 2 de octubre de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco en sus casi dos horas de duración. El Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), una sección bajo la Dirección General de Difusión Cultural, de la UNAM, nació en 1963 con la finalidad de que en sus aulas se enseñaran la práctica y la teoría cinematográficas. Cuando estalla el movimiento del 68, estudiantes de la primera generación del CUEC salieron a las calles a filmar la represión gubernamental con cámaras de 16mm. Aunque recayó en Leobardo López Arretche (1942-1970) la responsabilidad de la dirección general del filme, la autoría debe ser atribuida al CUEC como lo señala Marcela Fernández Volante, profesora de la institución: “Este testimonio dio por resultado un documental colectivo, *El grito*, que fue el primer trabajo producido por la escuela” (1988, 10). *El grito* encarna la nueva estética del documental de la década de los sesenta: el cine directo. Este documental, en cierta medida, ha sido opacado por sus contemporáneos, *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1972-1979) y *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968), por imperfecciones de carácter técnico. Según Emilio García Riera la improvisación de los estudiantes del CUEC hizo que realizaran un filme que “como testimonio histórico resulta muy escaso, para no hablar de sus casi nulos méritos cinematográficos” (1994, 182). Jorge Ayala Blanco, por el contrario, ve *El grito* como 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” ([1974] 1986a, 328). Huelga decir que el documental

tendría que ser exhibido de manera clandestina ya que el gobierno no sólo prohibió su circulación sino que intentó por todos los medios confiscarlo. Con todo, *El grito* fue quizás el único material de este tipo que logró salvarse de caer en manos gubernamentales.[10]

¿Cuál es la vinculación de *El grito* con *México, una revolución congelada*?

Nuevamente debe citarse a Paul Leduc, quien había contribuido a la realización de *El grito*, específicamente en las tareas de la grabación del sonido. No es difícil pensar que gracias a Leduc, Raymundo Gleyzer entrará en contacto con el material del movimiento estudiantil recogido en *El grito*. Sabemos por el testimonio de Ramón Aupart que López Arretche, antes de suicidarse, había proporcionado una copia a Leduc (Rodríguez Cruz 2000, 34). Así, de la misma manera en que el cineasta argentino se apropió del metraje de *Memorias de un mexicano*, Gleyzer utilizará muchas de las fotografías fijas que aparecen en *El grito* para terminar su documental con escenas de la masacre del 2 de octubre. Es lógico que no hayan encontrado secuencias filmadas de la matanza porque el gobierno confiscó este material. Pero el uso de las fotografías proporcionadas por los propios estudiantes o aquellas que se pudieron localizar en revistas y periódicos marginales salvó el escollo de reconstruir la matanza del 2 de octubre.[11] De esta manera, reconoceremos algunas de las fotografías de *El grito* en la parte final del documental de Gleyzer. Y la misma canción de Oscar Chávez que se usa en el epílogo de *El grito* es la que emplea Gleyzer en la banda sonora de su secuencia final: "Para que nunca se olviden las gloriosas olimpiadas/Mandó matar el gobierno cuatrocientos camaradas/Ay plaza de Tlatelolco cómo me duelen tus balas/Cuatrocientas esperanzas a traición arrebatadas..." Mientras se escucha la canción, en cuadro, vemos una rápida secuencia de montaje de fotografías de la represión militar en contra de los estudiantes la tarde del 2 de octubre, de la entrada de los soldados y de los tanques, de soldados disparando, de cuerpos masacrados sobre la piedra fría de la Plaza de las Tres Culturas. De repente, el montaje se detiene en la foto de un niño acribillado. En un plano medio, vemos su pecho desnudo con la huella del proyectil de la bala y su rostro apacible, inclinado hacia su hombro, como si estuviera en un profundo sueño. Hay un corte para dejar solamente el rostro del niño en primer plano. Es un plano sostenido (poco más de un minuto) que recuerda la imagen final de *La hora de los hornos*, el rostro del Che sin vida en un primer plano que se extiende por cuatro minutos.

México, la revolución congelada se integrará a la corriente de cine documental que nace ligada con *El grito*: un cine militante, beligerante, político, cuyos signos serán la marginalidad y la clandestinidad. Inmediatamente después de los eventos del 68, por ejemplo, el documentalista Oscar Menéndez realiza *Aquí México* (1970), para hacer un llamado a seguir la lucha contra el régimen autoritario que había ordenado la masacre del 2 de octubre. En otras palabras, Gleyzer se convertirá en un antecedente importante de las expresiones cinematográficas de renovación y políticamente más comprometidas que durante la década de los setenta empezarán a cristalizar en el cine documental independiente y marginal. De este cine que se verá en las universidades, sindicatos, escuelas, fábricas, comunidades campesinas, etcétera, podemos citar, por ejemplo, los documentales del Taller de Cine Octubre; en concreto, *Chihuahua, un pueblo en lucha* (1972-75), realizado por Trinidad Langarica, Armando Lazo, Ángel Madrigal y Abel Sánchez. En este trabajo de clara afiliación revolucionaria, que contó con el apoyo del CUEC, se puede ver la afinidad ideológica y formal con el documental de Gleyzer. Se hace una crítica

desde la izquierda marxista al estado burgués mexicano que está en un proceso de exterminar a los disidentes guerrilleros en el estado de Chihuahua, se registra la formación de un sindicato independiente del control gubernamental, se denuncian los monopolios de los bosques y a los grandes latifundistas del estado; se convoca a un Tribunal Popular que condena enérgicamente al régimen priista; en fin, documentales como éste cuestionan fuertemente al sistema político mexicano que se resguarda en la supuesta ideología revolucionaria de 1910. El cuestionamiento, como en el trabajo de Gleyzer, se hace *in situ* (en el aquí y ahora).[12] Se podría seguir mencionando otros ejemplos de este tipo cine documental militante como pudieran ser los trabajos del grupo Cine Testimonio de Eduardo Maldonado, quien en su *Jornaleros* (1977) ofrece un testimonio punzante de la explotación de trabajadores agrícolas en el país; mismos que, ante las duras circunstancias, no tienen más opciones que intentar cruzar la frontera con Estados Unidos. El mismo Paul Leduc con su *Etnocidio: notas sobre el Mezquital* (1976) aborda las apremiantes circunstancias económicas y sociales, la marginación y explotación de indígenas otomíes en de la región de El Mezquital, en el estado de Hidalgo.[13]

Conclusiones

El documental de Carmen Toscano, *Memorias de un mexicano*, construye una memoria colectiva que arranca desde la época de la dictadura de Porfirio Díaz hasta el año de 1950, pasando por los acontecimientos más importantes de la Revolución. El filme culmina con imágenes del México que se encamina a la modernidad plena bajo la conducción de la familia revolucionaria en el poder. El movimiento del 68 viene a poner en entredicho esta mitología del sistema político mexicano; antes ya lo habían hecho a su manera el movimiento agrarista de Rubén Jaramillo en Morelos y el movimiento de ferrocarrileros y maestros en tiempos del presidente Adolfo López Mateos (1958-1964). Con todo, es el 68 el gran espejo que refleja las contradicciones del régimen y sus formas represivas, el que ahonda la fisura en la gran ficción nacional desplegada por el partido hegemónico. *El Grito* al convertirse en el testimonio visual por antonomasia del 68 viene a situarse en las antípodas de *Memorias de un mexicano*. Estamos frente al testimonio cinematográfico de las clases sociales que salieron a las calles a reclamar la democratización del país y a desestabilizar la sacrosanta paz impuesta por los autoritarios gobiernos emanados de la Revolución. El documental de Raymundo Gleyzer se relaciona, de distinta manera, con estos dos clásicos del cine mexicano. Por un lado, la apropiación del material de Carmen Toscano se pone al servicio de la desmitificación del movimiento revolucionario de 1910-1920; por el otro, el material visual de *El grito* es usado para poner en evidencia el autoritarismo y la represión genocida de un régimen que se autoproclama como heredero de la Revolución Mexicana.

Resulta por lo menos paradójico que un extranjero vaya a México a filmar un documental combativo sobre el “congelamiento” de la Revolución. Ciertamente, lo logra en gran medida por haberse hecho pasar por un periodista que se integra a la gira presidencial de Luis Echeverría y por haber seguido filmando de manera semiclandestina en Yucatán y Chiapas lo que parecía ser un filme de índole turística. En todo caso, Raymundo Gleyzer viene a poner a prueba la “apertura” cinematográfica del sexenio de Echeverría (1970-1976). En este periodo, el Estado ejerce en forma casi absoluta el control sobre la producción, distribución y exhibición cinematográficas. Paralelamente al fenómeno de la estatización de esta industria, el gobierno de Echeverría

propicia una apertura en relación a la temática política y social (Costa 1988; Chávez 2010, 128-133). Sin embargo, la campaña gubernamental para lograr la prohibición de **México, la revolución congelada** es una muestra inobjetable de los límites de dicha apertura. No debe olvidarse, además, que Gleyzer responsabilizaba directamente al presidente Gustavo Díaz Ordaz y al entonces secretario de gobernación Luis Echeverría Álvarez por la masacre de Tlatelolco. No se podía tocar la figura presidencial ni poner en evidencia al grupo en el poder que utilizaba la Revolución como un poderoso instrumento de dominación ideológica. Es necesario reconocer, en definitiva, la importancia del trabajo de Raymundo Gleyzer como un referente obligado del cine político y militante en la tradición documental mexicana.

NOTAS

[1] La presente es una versión ampliada de la ponencia que presenté en el III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (Córdoba, Argentina, 2012).

[2] El documental de 66 minutos de duración tuvo éxito a nivel internacional: obtuvo el Leopardo de Oro en el Festival de Locarno en 1971 (Suiza), el Ducado de Mannheim en el Festival internacional de esa ciudad en Alemania en 1971 y el premio al mejor documental otorgado por el Jurado del Festival Internacional de Adelaide, Australia, en 1972. Fue elogiado en el Festival de Cannes. Ante una petición de la embajada de México en Argentina el filme fue prohibido en el país de Gleyzer, a pesar de que pudo verse en Venezuela, Colombia, Chile y Uruguay. En México, el filme tuvo algunas exhibiciones clandestinas. En 2007 se exhibió en salas comerciales debido al apoyo de Ambulante (la organización fundada por los actores Gael García Bernal y Diego Luna que tiene la finalidad de difundir el cine documental). Al estreno en febrero de 2007 asistió Juana Sapire, viuda de Gleyzer. Recientemente la distribuidora Zafra Video, especializada en producciones independientes, lanzó el documental al mercado en formato de DVD.

[3] El cineasta realizó estudios de cine documental y etnográfico con Jean Paul Rouch en el Museo del Hombre en París y realización cinematográfica en el Instituto de Altos estudios Cinematográficos (IDHEC) de París. Se daría a conocer con su ópera prima, **Reed: México insurgente**, estrenada en 1972 en la Quincena de Realizadores del Festival de Cannes, un retrato realista de la Revolución a partir de la visión del periodista norteamericano John Reed; años más tarde, en 1976, se presenta su **Etnocidio: notas sobre el Mezquital**, un documental con tono militante que denuncia el fenómeno de aculturación que viven los indígenas otomíes; su **Frida, naturaleza fría**, de 1983, un filme experimental sobre la vida y obra de Frida Kahlo, recibe múltiples reconocimientos. En 2006 presenta su largometraje más reciente, **Cobrador: In God We Trust**, sobre el tema de la violencia que azota a las ciudades latinoamericanas en el mundo de la globalización. Paul Leduc tiene en su haber alrededor de una docena de películas.

[4] El contacto con Paul Leduc servirá en el futuro como puente de enlace entre cineastas argentinos y mexicanos. Después de la desaparición de Raymundo Gleyzer en Argentina por la dictadura militar en 1976, Humberto Ríos regresó a trabajar a México por una larga temporada. A través de Ríos dos integrantes del grupo de *Cine de la Base*, Jorge Dentis y Nerio Barberis, se ponen en contacto con Bertha Navarro, productora de la ópera prima de Paul Leduc, *Reed: México insurgente*. Junto con Navarro se embarcan en la aventura de hacer un documental sobre el triunfo del Frente Sandinista de Liberación Nacional de Nicaragua (para un recuento de esta experiencia, véase Ana Cruz 2008, 31-41). Jorge Denti y Nerio Barberis deciden exiliarse en México.

[5] El material utilizado para elaborar *Memorias de un mexicano* se atribuye, en general, a Salvador Toscano. Sin embargo, debe recordarse que Toscano formó su acervo no sólo con los filmes que él rodaba sino con materiales procedentes de otros cinematografistas de la época como Jesús H. Abitia, los hermanos Alva, Enrique Rosas, entre otros (Sánchez 2010, 102). Para un recuento de la filmografía definitiva de Salvador Toscano, véase Miquel 2005, 103-163.

[6] Del presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940), el que más impulsó la reforma agraria y una política socialista en el país, dice el narrador: "Cárdenas no movilizó a las masas para destruir a la oligarquía y la oligarquía terminó por adueñarse de la Revolución". Este escueto comentario dedicado al presidente que expropió la industria petrolera le trajo críticas al cineasta argentino porque "no se reivindicaba demasiado el rol de Lázaro Cárdenas" según recuerda Álvaro Melián, integrante del grupo *Cine de la Base* (citado en Fernando Martín Peña y Carlos Vallina 2000, 68). Para un análisis sobre la política de masas del cardenismo, véase Córdova 1974.

[7] Fenómeno asociado con líderes sindicales corruptos. Viene el nombre de un dirigente ferrocarrilero, Jesús Díaz de León, apodado "El charro", que en el sexenio del presidente Miguel Alemán (1946-1952) utilizó su puesto para obtener todo tipo de sinecuras y prebendas.

[8] El material de archivo utilizado por Gleyzer también incluye metraje de *Epopeyas de la Revolución*, una compilación de películas de Jesús H. Abitia, contemporáneo de Salvador Toscano. La compilación fue hecha por Gustavo Carrero en 1961. Para un análisis de *Epopeyas de la Revolución*, véase Pick 2004, 31-48. David Wood, por su parte, analiza la apropiación del metraje que hace Gleyzer tanto de *Memorias de un mexicano* como de *Epopeyas de la Revolución* (2011, 275-291).

[9] Parte de la letra dice así: "Carabina 30-30/ que los rebeldes portaban/y decían los maderistas/que con ellas no mataban/Con mi 30-30 me voy a marchar/a engrosar las filas de la rebelión/si mi sangre piden mi sangre les doy/por los habitantes de nuestra nación". Como es sabido, la música de *Carabina 30-30* es usada hoy en día por el movimiento zapatista para su himno.

[10] Véase los testimonios recopilados por Olga Rodríguez Cruz en *El 68 en el cine mexicano* (2000).

[11] Habría que esperar hasta 1998, 30 años después de los sucesos de Tlatelolco, para que se pudieran ver por primera vez en la televisión abierta mexicana imágenes de la masacre del 2 de octubre.

[12] Véase Ayala Blanco 1986b, 539-544, para un comentario de estos trabajos.

[13] Para un comentario de estos trabajos, véase Javier González Rubio y Hugo Lara Chávez 2009, 110-112; Ayala Blanco 1986b, 550-562.

BIBLIOGRAFIA

AYALA Blanco, Jorge, *La búsqueda del cine mexicano: 1968-1972*, México: Editorial Posada, [1974], 1986a.

_____, *La condición del cine mexicano: 1973-1986*, México: Editorial Posada, 1986b.

CÓRDOVA, Arnaldo, *La política de masas del cardenismo*, México: Serie Popular Era, 1974.

COSTA, Paula, *La "apertura" cinematográfica. México 1970-1976*, México: Universidad Autónoma de Puebla, 1988.

CHÁVEZ, Daniel, "The Eagle and the Serpent on the Screen, the State as Spectacle in Mexican Cinema", *Latin American Research Review*, 45.3 (2010): 115-141.

CRUZ, Ana, *Bertha Navarro: cineasta sin fronteras*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2008.

FERNÁNDEZ Violante, Marcela, coordinadora, *La docencia y el fenómeno filmico. Memoria de los XXV años del CUEC, 1963-88*, México: UNAM, 1988.

GARCÍA Muñoz, Gerardo, "El regreso a la historia: reflexiones documentales sobre la guerra hacia las últimas décadas del siglo revolucionario", *La luz y la guerra. El cine de la Revolución mexicana*, Fernando Fabio Sánchez y Gerardo García Muñoz, editores, México: CONACULTA, 2010: 649-671.

GARCÍA Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano 14: 1968-1969*, México: Universidad de Guadalajara/Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994.

GONZÁLEZ Rubio, Javier y Lara Chávez, Hugo, *Cine antropológico mexicano*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009.

LEYDA, Jay, *Films Beget Films: A Study of the Compilation Film*, New York: Hill and Wang, 1964.

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

MIQUEL, Ángel, *Acercamientos al cine silente mexicano*, Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2005.

NINEY, François, *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad en el documental*, Traductor Miguel Bustos García, México: UNAM, 2009.

NOBLE, Andrea, *Mexican National Cinema*, London/New York: Routledge, 2005.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio, "Memorias de un mexicano", *Cine documental en América Latina*, Paulo Antonio Paranaguá, editor, Madrid: Cátedra, 2003: 278-283.

PICK M., Zuzana, "Jesús H. Abitia, cinefotógrafo de la revolución", *Fotografía, cine y literatura de la Revolución mexicana*, México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2004: 31-48.

_____, *Constructing the Image of the Mexican Revolution. Cinema and Archive*, Austin: University of Texas Press, 2010.

Raymundo Gleyzer, Montevideo: Cinemateca Uruguaya, 1985.

RODRÍGUEZ Cruz, Olga, *El 68 en el cine mexicano*, México: Universidad Iberoamericana, 2000.

SÁNCHEZ, Fabio Fernando, "Vistas de modernidad y guerra: el documental mexicano antes y después de la Revolución (1896-1917)", *La luz y la guerra. El cine de la Revolución mexicana*, Fernando Fabio Sánchez y Gerardo García Muñoz, editores, México: CONACULTA, 2010: 101-167.

VELAZCO, Salvador, "Los últimos zapatistas: héroes olvidados", *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, 34.1 (mayo 2005): 232-233.

_____, "Pancho Villa: la revolución no ha terminado", *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, 37.2 (noviembre 2008): 206-209.

WOOD, David, "Raiding the Archive: Documentary Appropriations of Mexican Revolution Footage", *Quarterly Review of Film and Video* 28 (2011): 275-291.