

Octubre: debates, recepciones y proyecciones del Taller de Cine Octubre. Una mirada a las discusiones sobre cine militante en el México de los setenta*

Alonso Getino Lima**

Resumen: El Taller de Cine Octubre fue un grupo constituido en 1974 por estudiantes del CUEC-UNAM. Desde sus inicios el taller se planteó repercutir en la realidad mexicana a través de la realización de obras cinematográficas explícitamente políticas y de la divulgación de postulados ideológicos y estratégicos en relación con el cine mediante su revista *Octubre*. Aquella publicación devino en foro de debates, críticas y expectativas políticas que evidenciaban convergencias y divergencias en relación con postulados suscitados en otras latitudes. En el presente ensayo se profundiza en el papel que desempeñó *Octubre* como ventana hacia las proyecciones del taller, destacando discusiones de época en torno a la realización de cine militante y a las concepciones políticas de oposición en el México de los setenta.

Palabras clave: México, cine militante, izquierdas políticas, revistas de oposición, ideología.

Abstract: The October Film Workshop was a group formed in 1974 by students from CUEC-UNAM. From its inception, the Workshop set out to have an impact on the Mexican reality through the making of explicitly political cinematographic works and the dissemination of ideological and strategic postulates in relation to cinema through its *October* magazine. That became a forum for debates, criticisms and political expectations that showed convergences and divergences in relation to postulates raised in other latitudes. This essay delves into the role that *October* played as a window towards the projections of the October Film Workshop, highlighting period discussions around the making of militant cinema and opposition political conceptions in the Mexico of the seventies.

Keywords: Mexico, militant cinema, political left, opposition magazines, ideology.

Fecha de recepción: 16 de agosto de 2021

Fecha de aprobación: 8 de marzo de 2022

En 1971 se editó *Hacia un tercer cine*, compilación elaborada por Alberto Híjar en torno al movimiento filmico y político denominado Nuevo Cine Latinoamericano.¹ Al lado de textos de

* El presente artículo constituye una parte de la investigación doctoral del autor titulada “Cine marginal y política radical en el México de los setenta”, elaborada con el apoyo de Conacyt dentro del Programa de Posgrado en Historia y Etnohistoria de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH).

** Doctor en Historia y Etnohistoria por la ENAH, profesor asociado en la Universidad Autónoma Metropolitana, campus Iztapalapa (UAM-I).

¹ Alberto Híjar, *Hacia un tercer cine*, México, UNAM, 1971.

Fernando Solanas, Octavio Getino, Jean-Luc Godard y Carlos Álvarez —escritos y divulgados originalmente a finales de la década de los sesenta—, el trabajo referido incluyó un manifiesto titulado “Hacia una teoría del tercer cine en México”. Se trataba del primer intento explícito de abogar por la construcción de un cine político en el país relacionado con el producido en América Latina.

Según refiere Híjar, “Hacia una teoría del tercer cine en México” inicialmente se publicó como suplemento de la revista *Cine Club*. A pesar de que el manifiesto no está firmado, resulta interesante su vinculación con aquella

publicación, encabezada por José Carlos Méndez y Carlos de Hoyos, dos promotores destacados del cineclubismo universitario a inicios de los setenta y posteriormente miembros de la Cooperativa de Cine Marginal. En torno a esto, es sugerente el enfoque de izquierda que la revista mostró: la dedicación de su primer número al fenómeno denominado “tercer cine”, la correspondencia mantenida entre De Hoyos y Raymundo Gleyzer, así como las opiniones que diversos cooperativistas tenían de ambos personajes, como interesados en fomentar la reflexión y discusión teórica en torno al empleo del cine como arma política, y el carácter del capitalismo como la causa profunda de las desigualdades sociales, para vincularlos con el manifiesto referido.²

Como lo ha mostrado Mariano Mestman, en aquellos primeros años de la década de los setenta y en el contexto de emergencia de “nuevos cines” explícitamente políticos, construidos desde las periferias del orden hegemónico mundial, en distintas latitudes destacaron las inclusiones y recepciones de las posturas fílmico-políticas argentinas.³ En este marco, “Hacia una teoría del tercer cine en México” es un llamado a la realización de cine militante, entendiéndolo en los términos de los fundadores del Grupo Cine Liberación, Fernando Solanas y Octavio Getino. Es decir, centrando la atención en las posibilidades del cine como un elemento de lucha contra la colonización, la enajenación y la ideología de la burguesía. Sumando para el caso mexicano, la sutileza de la dominación sostenida al resguardo de la Revolución Mexicana.

Como objetivos concretos, en el manuscrito se plantean distintas urgencias:

² Entrevista a Guadalupe Ferrer realizada por Alonso Getino, Ciudad de México, 27 de enero de 2016; entrevista a Aurrecochea realizada por Alonso Getino, Ciudad de México, 12 de octubre de 2015; entrevista a Carrasco realizada por Alonso Getino, Ciudad de México, 7 de enero de 2016.

³ Mariano Mestman, “Postales del cine militante argentino en el mundo”, *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, núm. 2, septiembre de 2001, pp. 7-30.

[...] descubrir, la realidad del pueblo, de la situación de clases en el seno de la enajenación y de la ideología; insertar la obra cinematográfica (Tercer Cine) como un hecho original en el proceso de liberación; ponerla antes que en función del arte, de la vida misma; integrar la estética en la vida social; movilizar, agitar, politizar de una u otra manera a capas del pueblo, armarlo racional y sensiblemente para la lucha; buscar desarrollar la conciencia de clase de su público captando el desarrollo de su conciencia real (objetiva, ideológica y falsa) y las posibilidades de su conciencia revolucionaria (de clase, no burguesa).⁴

Los embates que en concordancia con la propuesta del grupo argentino Cine Liberación se desarrollan en el manifiesto —contra la enajenación del proletariado, la colonización cultural, la ideología burguesa, la falsa conciencia y la utilización del arte por el arte—, así como los llamados que en la misma tónica se realizan en ese texto —por la incorporación del cine a un movimiento de liberación mayor y el desempeño de los cineastas como intelectuales orgánicos de los sectores populares—, fueron retomados, discutidos y complejizados a mediados de los setenta por el Taller de Cine Octubre en su revista *Octubre*. A continuación desarrollaré algunas de aquellas proyecciones, construidas con los ecos del Nuevo Cine Latinoamericano, en una coyuntura de efervescencia política en México. Cabe mencionar que en este trabajo no se profundizará en la realización cinematográfica del grupo, sino únicamente en sus recepciones y expectativas, expuestas en su revista a partir de debates y posicionamientos discursivos que reflejan las síntesis y recepciones de un crisol de posturas ideológicas.

⁴ Anónimo, “Hacia una teoría del tercer cine en México”, en Alberto Híjar, *Hacia un tercer cine*, México, UNAM, 1971, pp. 138-144.

Octubre

El Taller de Cine Octubre fue una agrupación constituida en 1974 casi totalmente por una misma generación de estudiantes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México (CUEC-UNAM) (1972): Abel Hurtado, Abel Sánchez, Alfonso Graf, Ángel Madrigal, Armando Lazo, Carlos Julio Romero, Jaime Tello, Javier Téllez, José Luis Mariño, José Woldenberg, José Rodríguez (Rolo), Lourdes Gómez y Trinidad Langarica. A pesar de que varios de sus miembros fundadores se separaron del grupo en el segundo lustro de los setenta, y en ocasiones se ha situado el final del taller con este hecho, en realidad estuvo activo hasta 1984.⁵ En sus 10 años de vida realizó siete producciones audiovisuales: “Explotados y explotadores” (1974), “Los albañiles” (1974), “Chihuahua, un pueblo en lucha” (1974), “San Ignacio, río muerto” (1979), “Mujer así es la vida” (1980), “Te digo que no es un animal. Brevisima historia de la revolución mexicana” (1981) y “La quimera del oro negro” (1984). Asimismo, la agrupación emitió siete números de *Octubre*, en donde hacía explícitas sus intenciones cinematográficas, efectuaba autocríticas a su trabajo y publicaba textos de autores latinoamericanos, europeos y estadounidenses referentes al cine político, así como artículos y entrevistas a directores pertenecientes al Nuevo Cine Latinoamericano.

En 1986, en una entrevista que José Roviroso hizo a Armando Lazo, integrante del Taller de Cine Octubre, se entrevistó una definición de la organización desde su interior:

Bueno, el taller no es un movimiento, digamos que el taller quizá es parte de un movimiento. Surge en un momento en los setenta en que, por un lado, había mucha

⁵ Véase a Israel Rodríguez Rodríguez, “El Taller de Cine Octubre. Teoría y práctica del cine militante en el México de los años setenta”, tesis de Maestría en Historia, UNAM, México, 2016.

influencia, o uno veía mucho, el nuevo cine latinoamericano en el que había mucho documental; había ciertos cineastas aquí que hacían documental, como Paul Leduc, Eduardo Maldonado, usted mismo [José Roviroso], y en ese contexto, lo que quizá fuera una diferencia es que era un colectivo, y un colectivo que se agrupaba a ciertos objetivos, a un objetivo político sobre todo; en ese sentido, pues sí, era como una agrupación en torno a determinadas formas de cine. Además, hacíamos una revista para difundir ciertos puntos de vista. En resumen, intentamos hacer un trabajo, por un lado, que fuera colectivo y, por otro, que ese trabajo estuviera encuadrado dentro de objetivos, ante los cuales respondiera.⁶

Son varios los investigadores que han situado al movimiento estudiantil de 1968 como un punto de ruptura en “la forma de hacer cine” en México, subrayando la emergencia de discursos fílmicos políticamente comprometidos, que en conjunto, como identifica Lazo, delinearon una tendencia político-cinematográfica de oposición. Eduardo de la Vega Alfaro destacó que, a partir de 1968, empezaron a ser frecuentes los cuestionamientos a las nociones dominantes de identidad nacional, multiplicándose las obras cinematográficas que buscaban la “toma de conciencia”. En un sentido similar, Pablo Gaytán argumenta que a partir de ese año inició un particular régimen de historicidad, en el que el control de los medios de comunicación resultó fundamental para el dominio de la sociedad. Situación que, en sus palabras, derivó en una “guerra mediática prolongada”. En tal panorama confrontativo se multiplicaron propuestas audiovisuales progresistas que buscaban libertad y autogestión. Álvaro Vázquez Mantecón es otro de los historiadores que destaca la ruptura

⁶ José Roviroso, *Miradas a la realidad*, México, CUEC-UNAM, 1990, p. 132.

que significó el movimiento estudiantil de 1968 en términos cinematográficos, puntualizando que las novedades ocurrieron tanto en el incremento del interés por tratar temas sociales, como por trabajar de manera colectiva y vincularse con el “Nuevo Cine Latinoamericano”.⁷ Sin embargo, en esta ebullición de compromiso social tras el movimiento estudiantil de los sesenta, pocos realizadores hicieron el intento de clarificar sus posturas en relación con la articulación entre cine y política en manifiestos —como fue el caso de “Hacia una teoría del tercer cine en México”— y publicaciones periódicas como lo hizo el Taller de Cine Octubre desde su revista, la cual, como destaca Lazo, resultaba un complemento fundamental de su filmografía, sirviendo para “difundir ciertos puntos de vista” respecto de las posibilidades del cine político en México.

Octubre era una revista de aparición irregular, con una extensión promedio de cincuenta hojas por número, suficientes para contener entre cuatro y ocho artículos de cineastas y teóricos del cine representativos para el criterio de los talleristas. Su Consejo de Redacción refleja las transformaciones de la agrupación en cuanto a integrantes. Los primeros tres números (1974, 1975) estuvo integrado por Lourdes Gómez, Alfonso Graf, Abel Hurtado, Trinidad Langarica, Armando Lazo, José Luis Mariño, José Rodríguez, Carlos Julio Romero, Abel Sánchez, Javier Téllez, Jaime Tello y José Woldenberg. El mismo grupo, a excepción de Abel Hurtado, constituyó el Consejo Editorial del cuarto (1975). En cuanto al quinto número (1979), el

⁷ Eduardo de la Vega Alfaro, “El cine mexicano en la encrucijada de las nuevas identidades”, en Roberto Blacarte (coord.), *Los grandes problemas de México*, XVI: *Culturas e identidades*, México, El Colegio de México, 2010, pp. 405-430; Pablo Gaytán Santiago, *Guerra mediática prolongada. Emocracia, violencia de Estado y contrainformación*, México, UAM-Xochimilco, 2013; Álvaro Vázquez Mantecón, “México. El 68 cinematográfico”, en Mariano Mestman (coord.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Akal, 2016.

único cambio en la constitución del grupo fue la salida de Abel Sánchez y el ingreso de Jorge Sánchez. En el sexto (1979), la Coordinación de Redacción de la revista fue integrada por Jaime Tello, Armando Lazo y Trinidad Langarica —para aquel entonces el núcleo del taller—. Como colaboradores estuvieron Rubén Rincón, León Chávez Teixeira, Marta Mora, Sergio Moreno, José Rodríguez, Jorge Sánchez, José Woldenberg, Eugenio Palomo, Carlos Mendoza, Vidal García, Abel Sánchez, Alejandra Islas, Patricia Peña, Carlos Julio Romero y Javier Téllez. El séptimo y último número (1980) fue coordinado por Langarica, Lazo, Tello y se sumó Sergio Moreno. Los colaboradores de aquel ejemplar fueron José Woldenberg, Martha Mora, Sergio Valdez, Laura Rossetti, León Chávez Teixeira, Vidal García, Eugenio Palomo, Armando Colunga, Alfonso Graf, Alejandra Islas, Carlos Mendoza, Rubén Rincón y Ricardo Zarak.

Los números de la revista aparecieron de la siguiente manera: número 1, agosto de 1974; números 2 y 3, enero de 1975; número 4, diciembre de 1975; número 5, enero de 1979; número 6, septiembre de 1979; número 7, julio de 1980. En este recuento es notorio que los primeros dos años de vida del grupo fueron de mayor actividad, tanto en términos cinematográficos como argumentativos, mediante su publicación —fueron tres las producciones concluidas en la primera mitad de 1974 y cuatro las revistas publicadas hasta diciembre de 1975—. Este hecho respondió a dos factores: por un lado, a que sus obras filmicas constituían ejercicios escolares realizados al interior del CUEC, en gran medida posibilitadas por los recursos económicos de la institución y, por otra parte, a la necesidad de definirse tras el impulso de su agrupamiento en Taller de Cine Octubre, vinculándose con un movimiento cinematográfico y político de escala mayor.

Resulta interesante abordar su publicación debido a que se trató, junto al cine, del canal de difusión consensual de la organización. Es de-

cir, a través de ella se precisaron, clarificando sus expectativas en torno a su trabajo cinematográfico y político; conversaron con diversas propuestas de cine político latinoamericano y debatieron con otras posturas estéticas y filmicas. En *Octubre*, la heterogeneidad de perspectivas individuales se transfiguró en discurso público de la agrupación. En término de Raymond Williams, al enunciarse el taller en *Octubre* se delimitó como agrupación, posicionándose ante la realidad social después de transitar un proceso selectivo que derivó en discurso estructurado.⁸

Como lo recuerda Armando Lazo, los integrantes del Taller de Cine Octubre se definieron en *Octubre* como herederos de una corriente de cine político ya existente en México, que en contraposición al cine industrial —definido como “empresa capitalista orientada a la obtención del máximo de ganancia”— y al cine independiente —identificado como una copia del cine europeo y “dirigido a ciertos sectores de la burguesía intelectual”—, se había caracterizado por poner el cine “al servicio de las luchas de los trabajadores”. Es notorio el símil de dicha posición con la taxonomía elaborada por el grupo argentino Cine Liberación sobre los tipos de cine existentes —primero, de estilo Hollywoodense; segundo, cine de autor, y tercero, cine-acto, abiertamente confrontativo—, al grado de que, sin dificultad, pueden equipararse ambas lecturas del panorama fílmico. También resulta sobresaliente que dentro de la estirpe en la que se adscribe la agrupación, se menciona a la Cooperativa de Cine Marginal como uno de los intentos “fallidos” de este tipo de cine.⁹

Aquel colectivo surgió en septiembre de 1971 tras el segundo concurso de cine independiente, y que había sido proyectado por algunos periodistas como el inicio del tercer cine

en México, justamente tuvo una práctica cinematográfica limitada, completamente avocada al movimiento social.¹⁰ Este hecho derivó en que las preocupaciones por desarrollar un cine de intervención política en la cooperativa, más allá de sus “Comunicados de insurgencia obrera”, quedaran relegadas y fueran poco debatidas públicamente por sus integrantes. En *Octubre*, el taller argumentó que la razón del fracaso de las manifestaciones de cine político que los precedieron en México, como la cooperativa, se relacionó con la inmadurez del mismo proceso social en el que surgieron y, sobre todo, con la “nula sistematización y teorización” de sus practicantes. Este último asunto era precisamente el que el grupo se proponía subsanar a través de su publicación, propiciando el debate en torno a los problemas de este tipo de cine, sus posibilidades, y su relación con la sociedad. Así, en su revista incluyeron textos de John Howard Lawson, Joris Ivens, Daniel Serceau, Christian Zimmer, Carlos Álvarez, Julio García Espinosa, Miguel Littín, Gerardo Vallejo, Ruy Guerra, Jorge Sanjinés, Alberto Híjar, Cesáreo Morales y Néstor García Canclini, entre otros realizadores y teóricos del cine político.

Por último, cabe señalar que no se trató de una simple reproducción de textos clásicos sobre la materia, sino de un diálogo constante por parte de los integrantes del taller con los autores compilados, mostrándose el grupo receptivo y crítico a los diversos argumentos manejados por éstos en torno al cine como forma efectiva de hacer política. En todos los números de *Octubre*, el taller redactó textos introductorios, y en algunos concluyentes, en los que asumía algunos de los postulados emitidos por los autores de los artículos compilados, subrayando lo que consideraba de mayor importancia. Asimismo, el taller publicó en su revista autocríticas a su trabajo fílmico: una relevante conversación que los integrantes del grupo sostuvieron con

⁸ Raymond Williams, *La larga revolución*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003.

⁹ “¿Por qué una publicación sobre cine?”, *Octubre*, núm. 1, agosto de 1974, p. 2; “Filmografía”, *Octubre*, núm. 2-3, enero de 1975, p. 52.

¹⁰ “‘El concurso de películas de 8 milímetros’. ¿El camino hacia el tercer cine?”, en *Esto*, 8 de agosto de 1971.

Carlos Álvarez (documentalista colombiano), García Espinosa (realizador cubano) y Miguel Littín (cineasta chileno), sobre las perspectivas del cine político, una filmografía sobre el cine político en América Latina, en la que se incluyeron algunas reseñas sobre películas con intencionalidad política en México. Además, algunos de los integrantes del taller publicaron individualmente textos con respecto a la situación general del cine y, particularmente, sobre las posibilidades de un cine militante en el país: Jaime Tello y Armando Lazo, respectivamente. Estos textos fueron asumidos por el taller en una nota introductora al sexto número de la revista, en donde ambos fueron publicados, como representativos de la postura del grupo en conjunto.

A continuación, desarrollaré los argumentos que considero más importantes en el debate referido; aquellos que definieron las posturas del Taller de Cine Octubre y que resultan útiles para insertarlos en la discusión sobre el cine político y en los debates de la heterogénea izquierda mexicana. Para fines explicativos, las siguientes páginas responderán a un ordenamiento en relación con cinco preguntas que considero primordiales para pensar al proyecto fílmico y político del Taller de Cine Octubre en este marco: *¿a quién* dirigían su cine?, *¿cuál* era la *función* del tipo de cine que realizaban?, *¿cuál* debería ser el *contenido* del cine político a realizar?, *¿cuál* era su lugar, como *cineastas e intelectuales*, en la sociedad?, y por último, *¿cuáles* eran los *embates y obstáculos* que consideraban, deberían superar para tener éxito en su labor como cineastas políticos? No está por demás reiterar que los presentes cuestionamientos se relacionan con las proyecciones de la organización en su conjunto; por lo tanto, refieren una síntesis de posicionamientos, en el sentido de que evocan acuerdos grupales, resultado de debates internos que culminaron en la selección de determinados textos de terceros y en discursos asumidos conjuntamente.

¿El cine político, para quién? definiendo al sujeto revolucionario

Además de las críticas a la antidemocracia y represión ejercida por el Estado posrevolucionario, uno de los mayores debates dentro de la izquierda mexicana en los años setenta era el sostenido en torno a la definición del sujeto revolucionario en un marco de mayor profundidad y en concordancia con debates internacionales. Es decir, discusiones como la de quién sería el encargado de encabezar la lucha en contra del sistema capitalista. Por supuesto que el proletariado, identificado con la clase obrera, era la posición que generaba el mayor consenso. Esto, en congruencia con los postulados marxistas-leninistas difundidos por el Partido Comunista Mexicano (PCM) y por distintos medios divulgados entre los militantes de izquierda. No obstante, no era la única consideración, pues había, por ejemplo, quien veía en el campesinado las mayores posibilidades para generar un cambio en las latitudes mexicanas, en sincronía con posturas maoístas o guevaristas. También estaba presente la consideración sobre el estudiantado como el sector con mayores posibilidades de encabezar un cambio social. En relación con tal posición, era particularmente significativa la influencia del filósofo de la escuela de Frankfurt, Herbert Marcuse, quien además había visitado recientemente la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM.¹¹ Es decir, no se trataba de un asunto simple. Por el contrario, era una cuestión compleja que llevaba por detrás andamiajes teóricos diferenciados.

Por su parte, en el primer número de su revista, el Taller de Cine Octubre se definió en una primera instancia como una organización “al servicio de la lucha de los trabajadores”. Más adelante, en un texto referente a sus primeros tres trabajos —“Explotados y explo-

¹¹ Jorge Volpi, *La Imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*, México, ERA, 1998, p. 189.

tadores”, “Los albañiles” y “Chihuahua, un pueblo en lucha”—, se inscribe como un grupo “formado por estudiantes con el objetivo de poner su producción al servicio de las luchas del proletariado”.¹² Es claro que la organización equipara en un momento inicial “trabajadores” con “proletariado”. Sin embargo, el asunto de mayor importancia para el taller, según se aclara más adelante, no es la clarificación de un actor específico, sino la de la actividad que se realiza. Es decir, la acción de luchar. En tal sentido, en cuanto a la definición del destinatario del cine político, es sustancial para el colectivo, según se entrevé en el debate publicado en el segundo número de *Octubre* entre miembros del taller y los realizadores Miguel Littín, Carlos Álvarez y García Espinosa, el eco de las consideraciones que este último hizo en su célebre ensayo “Por un cine imperfecto”, y que son llevadas a colación en aquel texto: “el cine imperfecto halla un nuevo destinatario en los que luchan y en los problemas de éstos encuentra su temática”.¹³ Es significativa tal definición porque se inserta en el debate mencionado, no sólo referente al cine político latinoamericano, sino a los movimientos de izquierda en general.

De tal manera, la definición de García Espinosa adoptada por el taller hace factible cierta generalización a través de un mayor abarcamiento de las movilizaciones reales, evitando el dogmatismo que significa su valorización como realmente revolucionarias. El hecho de dirigir el cine a los que luchan resulta una postura abarcadora y polisémica que posibilita incluir a los trabajadores de la gran industria, los campesinos y los “marginados” por igual. Rescatando los postulados del teórico cubano, el Taller de Cine Octubre identifica tres posibles destinatarios para su cine de acuerdo con el proceso social y su nivel de educación política —y no con el estrato al que pertenecen—: “la avanza-

da de la lucha”; “los trabajadores que inician una separación de la ideología dominante”; “los trabajadores y toda la población explotada y oprimida por la burguesía”, quienes tarde o temprano estarán luchando.

¿Cine político, para qué?; contribución a una lucha ideológica y política

Ligado a lo anterior, otro asunto de suma importancia para la definición del taller es la del “deber ser” del cine. Lo cual se relaciona estrechamente con la concepción que los integrantes del grupo tenían de la sociedad y de la historia. Son varias las consideraciones que al respecto emite el grupo en *Octubre*, ya sea de manera directa o valiéndose de los discursos pronunciados por los intelectuales que incluían en el foro. En tal sentido, se puede afirmar que, en lo general, consideraban al cine como “instrumento” para la “emancipación”; como una contribución en el “proceso de liberación de las clases explotadas”; para “agitar”, “difundir ideología” y “concientizar” a sus receptores. Lo cual entra en concordancia con las tendencias de cine de intervención política en América Latina. Pero también se subraya su utilidad para comunicar y divulgar aquella otra historia. La historia de las luchas precedentes, silenciada por los órganos oficiales de información en las distintas latitudes del subcontinente. Tal postura se asemeja a lo que Walter Benjamin denominó “cepillar la historia a contrapelo”.¹⁴ Es decir, la construcción de una narrativa crítica de la historia, capaz de dar cuenta de la realidad silenciada por la historia oficial; que es la historia de los oprimidos, los vencidos y de sus resistencias. En términos de Benjamin, una construcción que posibilite la “redención del pasado”. El taller, a semejanza de “México: la revolución congelada” de Raymundo Gleyzer o “La hora

¹² “¿Por qué una publicación de cine?”, *Octubre*, núm. 1, agosto de 1974, p. 2.

¹³ “Cine latinoamericano y la lucha revolucionaria, hoy”, *Octubre*, núm. 2-3, enero de 1975, pp. 3-36.

¹⁴ Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, México, Itaca, 2008, p. 43.

de los hornos” de Cine Liberación, se posicionó a favor de la reivindicación de una historia silenciada: la de los que han luchado y han perdido. Utilizándola como argumento para la acción política. Esto en contraposición al discurso histórico hegemónico en México, desdoblado tanto por obras historiográficas como por los medios de comunicación masiva y que había beneficiado una lectura estática, estereotipada y esencialista de los indígenas, campesinos y en general de los sectores populares. Dicha interpretación de la historia, según los talleristas, favorecía el engaño y la reproducción de una falsa conciencia en los espectadores. De manera que uno más de los énfasis del cine político, según el taller, debería ser precisamente la difusión de otra interpretación del pasado, que pusiera el acento en el movimiento dialéctico, la realidad clasista y los combates realizados.

Por otra parte, el Taller de Cine Octubre se identificó con los postulados de Carlos Álvarez, García Espinosa y Miguel Littín en torno a la finalidad del cine en Latinoamérica. Concepciones que, asimismo, concordaban con las posiciones de Cine Nuovo, Ukamau y Cine Liberación en Brasil, Bolivia y Argentina, respectivamente. Todos ellos se pronunciaban por una transformación social profunda y consideraban que el cine era una trinchera privilegiada de lucha contra el capitalismo y sus manifestaciones colonialistas e imperialistas que se había infiltrado en Latinoamérica, de manera más o menos sutil, a través de los distintos medios ideológicos, propiciando la pasividad de los receptores, entendiéndolos como espectadores-consumidores y no como actores sociales. El taller se leyó en dicho conflicto y buscó servir en el terreno cultural de la lucha a mediano plazo, en beneficio de un frente progresista amplio. Esto contrasta con la posición de diferentes propuestas, como la manifestada por la Cooperativa de Cine Marginal, quienes, a diferencia del taller, evitaron centrarse en el plano ideológico y priorizaron un cine eficaz —en términos comunicativos, morales y políticos— a corto pla-

zo y aplicado a movilizaciones concretas. No así el taller, quienes refrendaron la exigencia, común entre los teóricos del cine latinoamericano, de construir una “cultura nueva” en beneficio de la conformación de un “hombre nuevo”, acorde con la máxima guevarista.

De tal manera, las discusiones que se suscitaban en el terreno cinematográfico sobre el cine, la independencia, la cualidad artística contenida en las realizaciones y la libertad de expresión, resultaban secundarias para la agrupación si se debatían individualmente. Esto debido a que las consideraban, según se entrevisté en la introducción del quinto número de *Octubre*, como “banderas, trincheras, aparatos, espacios, prácticas, en las cuales y tras las cuales se dan enfrentamientos de intereses, se libran luchas de clases”.¹⁵ Lo cual les resultaba preciso tomar en su totalidad. En cuanto a este asunto, en el mismo texto la agrupación abunda:

El objetivo final de una práctica revolucionaria en el cine, como en el resto de la sociedad, no es otro que la reapropiación de la sociedad en su conjunto —una vez superada la etapa clasista de la humanidad e instaurada la asociación libre y voluntaria de los productores— de sus propios productos, de sus criaturas; la apropiación colectiva de los productos de la práctica colectiva y de los principios, organización, destino y decisión de esa práctica. En nuestro caso, de todo lo que en forma genérica señalamos como “el cine” (o de aquello en que se transforme).

En el mismo lugar, en torno al destinatario de su cine, la agrupación agrega: “El cine debe interesarse y comprometerse con el pueblo trabajador, pues éste [es] el único que está auténticamente interesado y comprometido con el cine. Para el cine y el arte en general, el pueblo

¹⁵ “Editorial. Una posición para la lectura”, *Octubre*, núm. 5, enero de 1979, p. 2.

trabajador es históricamente, por así decirlo, su única posibilidad de “sobrevivencia” (como lo es de la humanidad).¹⁶

Cabe resaltar que la posición del Taller de Cine Octubre y su lectura teleológica de la historia evidenciada en el párrafo extraído, da cuenta de la posición que la agrupación tenía seis años después de su constitución en 1974. Es decir, se percibe, en el discurso público del grupo, la poca movilidad de sus argumentos en torno al objetivo perseguido con la realización de cine político. Al respecto, el taller argumentaba en 1979 que la práctica cinematográfica:

[...] al servicio de las necesidades e intereses económicos, políticos, educativos, culturales, recreativos (históricos) de los explotados y oprimidos, puede despertar e impulsar ese proceso, en el cual las masas trabajadoras irán “acuerpando” el cine —no sólo en el sentido del disfrute, sino también en el de la producción y difusión—; es decir, irán apropiándose del cine “adueñándose” del cine, haciéndolo “suyo” (de todos).¹⁷

Aquí es notoria la similitud del argumento del taller con los postulados desarrollados por cineastas y teóricos del cine político como Jean-Pierre Gorin, Jean-Luc Godard, Susan Sontag o el propio Julio García Espinosa, quien en su ensayo “Por un cine imperfecto”, de igual forma sugiere la activación de los receptores y su transfiguración en productores y creadores de discursos audiovisuales propios.¹⁸ Tales discusiones estuvieron presentes desde el segundo número de *Octubre*, editado a finales de 1974.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ Julio García Espinosa, “Cine”; véase Ramón Font (ed.), *Jean Luc-Godard y el Gupo Dziga-Vertov: un nuevo cine político*, Barcelona, Anagrama, 1976; y Susan Sontag, *Estilos radicales*, Barcelona, De Bolsillo, 2007 [1969].

¿Qué contenido se debe desarrollar en el cine político?; hacia la formación de la conciencia revolucionaria

Aunado a la finalidad del cine político, surge la pregunta en torno al contenido de los discursos audiovisuales proyectados por la organización. El asunto primordial en esta cuestión es la captación de la realidad. Aquí, de nueva cuenta surge una discusión con diferentes tendencias de cine político que, como la Cooperativa de Cine Marginal, se propusieron realizar obras testimoniales, tratando de tener la menor injerencia en ellas, utilizándolas mayormente en términos comunicativos. Por el contrario, los talleristas se propusieron construir discursos de mayor alcance ideológico, capaces no sólo de comunicar una realidad, sino de explicar sus causas profundas en apego a una posición política determinada. Podría decirse que, en los términos propuestos por Carlos Mendoza, pretendieron construir un cine documental de ensayo:

[...] discurso en el que el realizador no se aboca esencialmente a informar sino a persuadir o convencer, por lo que fija su posición o emite su opinión sin reservas. Se caracteriza por una exposición argumental basada en la búsqueda de las causas del hecho que le ocupa, pero sin la obligación de documentar cada una de las afirmaciones que hace; otras características del documental de ensayo son la subjetividad y el énfasis que el realizador pone en el estilo.¹⁹

De nueva cuenta, esta posición retórica respondía a las propuestas de los distintos cineastas latinoamericanos con los que conversaba el taller, quienes veían en el cine un frente de combate ideológico en contra de las falsedades

¹⁹ Carlos Mendoza, *La invención de la verdad. Ensayos sobre cine documental*, México, UNAM / Plaza y Valdés, 2001, p. 40.

transmitidas por los medios de comunicación masiva, en los que se insertaba también el cine industrial. El combate entonces se planteaba en términos de verdad y falsedad. En *Octubre* se hacía un llamado a evitar reproducir las idealizaciones en torno a los sectores populares y caer, como pasaba con las películas comerciales referentes al asunto, en una posición populista “ennoblecadora”, que despertara sentimientos de ternura y condescendencia con estos sectores. Por el contrario, el contenido de las obras debería, según los talleristas, poner en cuestionamiento esta falsa imagen de su situación, insertándolos, por el contrario, a partir de una argumentación convincente, en su verdadera dimensión: una sociedad de clases.

En torno a este asunto, es significativa la posición del cineasta colombiano Carlos Álvarez, desarrollada en el debate anteriormente mencionado con García Espinosa, Littín y el Taller de Cine Octubre, sobre los aportes brechtianos a las narrativas audiovisuales. Álvarez proponía que, para propiciar la cualidad del cine como conductor de un análisis de la realidad, éste debería de evitar culminar en dictámenes cerrados, en donde los espectadores quedarán conformes con lo visto. Por el contrario, lo importante sería realizar análisis interrumpidos en los que la última palabra quedara en los mismos espectadores de las obras, y sobre todo que motivara sus acciones. Esta misma relación del cine con la realidad fue subrayada en el debate mencionado por García Espinosa, al aclarar la asimetría entre cine y literatura, y la posibilidad que tenía el primero a diferencia de la segunda de retratar la vida social, motivando la reflexión en los receptores de sus propias condiciones sociales. En resumen, el debate en torno a la posibilidad de captación de la realidad en la revista era rico, pero finalmente se dirigía hacia la misma dirección: propiciar la conciencia de clase. Es decir, la asimilación en los receptores de su posición real en el sistema capitalista.

Asimismo, es importante aclarar que, al igual que ocurrió con la definición de García

Espinosa sobre el destinatario del cine —“los que luchan”—, el planteamiento del teórico cubano sobre la temática de las obras fílmicas también influyó en el proyecto planteado por el Taller de Cine Octubre, quienes al igual que aquél, aclararon que las temáticas abordadas se tendrían que relacionar con los problemas de quienes luchan y no en abstracto. Sirviendo e insertando el cine al movimiento social. Estas concepciones vinculadas al “deber ser de un cine político”, estaban relacionadas directamente con el rechazo a los elementos culturales del capitalismo, identificados por Armando Lazo en “Política del cine y cine político en México”, como consecuencia de la transfiguración de la cultura en mercancía. El papel del cine dentro de la lógica capitalista es entendido por este autor como una herramienta para “moldear la inteligencia, las creencias y aspiraciones, los sentimientos, los gustos y valores, los comportamientos del explotado y el explotador para que cada uno cumpla su función en la producción y en la vida social”.²⁰ Ante tal situación, Lazo, en representación del Taller de Cine Octubre, aclara su posición en torno al papel y el contenido del cine militante:

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, 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 por él para la transformación de la realidad.²¹

Con la anterior afirmación, de nueva cuenta se percibe la similitud en cuanto objetivos

²⁰ “Política del cine y cine político en México”, *Octubre*, núm. 6, septiembre de 1979, p. 3.

²¹ *Idem*.

y posturas en torno a la labor cinematográfica del taller en 1979, año en que el artículo de Lazo fue publicado en *Octubre*, con los postulados explicitados cinco años atrás, cuando apareció el primer número de su órgano periódico.

¿Cuál es la función de los cineastas? el papel de los intelectuales

Con lo antes mencionado, puede deducirse fácilmente cuál debería ser el papel del cineasta comprometido en una sociedad movilizadora por el conflicto. Sin embargo, no se trataba de un asunto obvio y adoptado fácilmente en aquel momento sin que mediara argumentación alguna. Y es que el papel de los intelectuales en la sociedad era un tema en continuo debate para la izquierda latinoamericana. ¿Cómo justificar su participación en la lucha? Era una pregunta que, al igual que otros grupos políticos, el Taller de Cine Octubre se centró en responder.

En primer lugar, es preciso mencionar que el papel de los intelectuales en la lucha social era concebido por el taller como secundario. Es decir, se trataba de actores diferenciados de los sujetos revolucionarios. Sin embargo, los intelectuales prestaban sus servicios a ellos, motivados por su calidad moral y su posición política. Esta explicación se ejemplifica en el debate mencionado en líneas anteriores, cuando Carlos Álvarez, tras preguntarle a sus interlocutores por qué siendo pequeño burgueses eran de izquierda, concluye que la causa es precisamente su sensibilidad a la situación de la mayoría de la gente. Tal situación, siguiendo con su argumentación, debería desembocar en un análisis mayor del panorama social y finalmente en acciones correspondientes a tal razonamiento. En el mismo lugar, el autor colombiano expone su consideración de que el realizador no sólo debe acompañar a los que luchan, sino que, al transcurrir la lucha, y a través de la congruencia de sus acciones, se deberá convertir en uno más de ellos. Este planteamiento es comparti-

do por el Taller de Cine Octubre, quienes, en el texto inaugural del número cuatro de su publicación, aclaran su posición al respecto, subrayando que a pesar de que consideran necesario, como lo afirma García Espinosa en su ensayo sobre el cine imperfecto, que el cine se convierta en una manifestación del pueblo, superando su elitismo y logrando la formación de intelectuales al interior de los sectores subalternos, no consideran que necesariamente esto signifique que deba desaparecer en un futuro cercano el grupo de especialistas dedicados al cine. Lo importante a final de cuentas, expresa la agrupación, es la función de las obras filmadas, y no la extracción de sus creadores: “la consolidación primordial a partir de la cual debemos juzgar el valor de nuestro cine, su carácter revolucionario, es precisamente la de los filmes, háganlos quien los haga, se conviertan o no y en qué medida, en instrumento eficaz para el avance de la lucha obrera y sus aliados”.²²

Los talleristas entraban en la categoría de intelectual si se recurre a las definiciones esgrimidas por Zaid, Ory, Sirinelli, A. Heller y Löwy, que recupera Carlos Illades en *La inteligencia rebelde*:

Intelectual es el escritor, artista o científico que opina cosas de interés público con autoridad moral entre las élites; o será el hombre que piensa..., sino el que comunica un pensamiento; no pertenecen a ninguna clase ni constituyen ellos mismos una... la tarea que desempeñan en la división social del trabajo... [es] la de crear concepciones del mundo significativas... [portan] la conciencia de la universalidad; son los productores directos de la esfera ideológica.²³

²² “Presentación”, *Octubre*, núm. 4, diciembre de 1975, p. 2.

²³ Carlos Illades, *La inteligencia rebelde. La izquierda en el debate público en México, 1968-1989*, México, Océano, 2011, p. 23.

Asimismo, eran parte de aquel sector de intelectuales revolucionarios que Jorge Volpi vincula directamente con el ambiente internacional de finales de los sesenta, en específico con el “Llamamiento de la Habana” de enero de 1968; factor importante para la circulación en las distintas latitudes latinoamericanas, y particularmente en México, de las ideas de compromiso, responsabilidad y solidaridad de los intelectuales con las problemáticas de los grupos vulnerables y los sectores subalternos, y en contra del colonialismo. Volpi en este sentido afirma:

Sobre la marcha, pronto quedó establecido que el papel del intelectual revolucionario tenía que ser completamente distinto del que tenían en las sociedades burguesas; mientras en éstas su carácter era casi decorativo, ahora tenía una misión redentora: lograr la transformación social inmediata.²⁴

Son sugerentes las consideraciones que sobre este asunto realiza también Claudia Gilman en *Entre la pluma y el fusil*, argumentando que la noción de “compromiso” entre los intelectuales de los sesenta y setenta en Latinoamérica se expresó fundamentalmente de dos maneras: “compromiso de la obra” —en términos realistas o vanguardistas— y “compromiso del autor”. El momento de desfase que sitúa Gilman entre las dos formas de compromiso es con la creación de la Organización Latinoamericana de Solidaridad en 1967 (Olas). Momento de ruptura paradigmática entre “intelectual comprometido” e “intelectual revolucionario”.²⁵ La inclinación de los creadores de obras literarias y artísticas hacia la acción política fue particularmente fuerte en la década de los setenta, se-

²⁴ Jorge Volpi, *La Imaginación y el poder...*, op. cit., p. 98.

²⁵ Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003. p. 160.

gún sugiere Gilman. Tal asunto, para el caso mexicano, se puede constatar con el proceso de la Cooperativa de Cine Marginal, quienes abandonaron el cine y se dedicaron al activismo social. Sin embargo, los talleristas, a pesar de su radicalismo discursivo, se centraron fundamentalmente en la creación de obras cinematográficas a lo largo de toda su existencia.

¿Qué embates y obstáculos tiene el cine político?; los problemas del medio

Los talleristas en *Octubre* identifican algunos obstáculos para el desarrollo del cine político en México y América Latina. En concreto, abordan la problemática que representa la censura. Recurriendo a un artículo de Carlos Álvarez publicado en el cuarto número de *Octubre*, los talleristas afirman que ésta se manifiesta como “una expresión más de la lucha de clases”.²⁶ Por su parte, Álvarez, en el texto referido, sostiene que la censura que afecta al cine político tiene distintas expresiones. En primer lugar, se relaciona con la dificultad que experimentan los cineastas latinoamericanos por el simple hecho de vivir en países subdesarrollados. Las mismas condiciones de existencia, expresa el autor colombiano, representan una dificultad por superar. Los talleristas agregan en las conclusiones del número 4 de *Octubre*, que tal superación deberá lograrse por medio del dominio pleno de la teoría y la técnica cinematográfica.²⁷ En segundo lugar, Álvarez identifica la autocensura, expresada en el desánimo de los cineastas ante los embates de la crítica ejercida por los especialistas del campo fílmico. Estos personajes, afirma el autor, responden ineludiblemente a una posición de clase. En tercer lugar, la censura, afirma Álvarez, toma en ocasiones, simple y llanamente, la forma de la

²⁶ “Apuntes sobre el cine latinoamericano”, *Octubre*, núm. 4, diciembre de 1975, p. 33.

²⁷ *Idem*.

represión. La imposición de un castigo desde el poder que con frecuencia consiste en la reclusión de los cineastas. El taller hace suyas las consideraciones de Álvarez, explicitándolo en las conclusiones del cuarto número de su publicación.²⁸

En el mismo terreno, referente a las dificultades que enfrentan los practicantes del cine político, se inscribe la crítica del taller a *La búsqueda del cine mexicano* de Jorge Ayala Blanco, mostrando además de las argumentaciones de Álvarez en torno al segundo nivel de censura —autocensura tras el desánimo—, la recepción de las reflexiones que Christian Zimmer expresa en “Todos los filmes son políticos”, artículo incluido en el primer número de la revista.²⁹ Los puntos nodales de la crítica de taller a Ayala Blanco son: su visión afrancesada, expresada en su reflexión de que el cine es el resultado de un individuo, el director, y no de un grupo; el análisis que realiza de las películas sin tomar en cuenta su contexto social, es decir, del cine “en sí mismo”, y, por último, su limitación a enunciar, sin incorporar la reflexión en explicaciones de mayor profundidad. El Taller de Cine Octubre, que se encontraba en la antítesis de la postura de Ayala Blanco, rechaza tajantemente este tipo de lectura. Una crítica de la que ellos, en un siguiente trabajo del profesor del CUEC —*La condición del cine mexicano*—, también serían objeto.

Por otra parte, uno de los mayores obstáculos que enfrenta el cine político, según el taller, se encuentra en las mismas prácticas de quienes lo realizan. En el artículo antes referido de Armando Lazo, que apareció en el número 6 de *Octubre*, se explicita el asunto. Lazo argumenta que el cine político en México hasta 1979 no ha sido más que el resultado de algunos cuantos

esfuerzos espontáneos y aislados. El cineasta en aquel lugar explica las causas de su fracaso:

La falta de claridad, de objetivos precisos y de largo alcance, de unidad y de solidaridad, de organización, convierten un terreno potencialmente dinámico —capaz de cumplir importantes tareas de denuncia, testimonio, expresión, difusión y propagandización de la situación, luchas, intereses, ideología y objetivos de los trabajadores y demás sectores democráticos del país— en un campo plagado de fracasos, desperdicio de esfuerzos, raquíticos avances.³⁰

En aquel texto, el autor argumenta que para superar los problemas referidos y fortalecer una “política cinematográfica de izquierda” en México, los realizadores dedicados al cine político tendrían que cumplir con múltiples tareas:

Prosiguiendo e incrementando la producción de cine social militante; esforzándose, en íntima vinculación con la lucha de los trabajadores, por convertirlo cada vez más en arma de esa lucha; apoyando e impulsando la realización de cine crítico y progresista independiente o industrial; trabajando afanosamente, “cuesta arriba”, por consolidar y ampliar —especialmente hacia el interior del pueblo trabajador— los canales independientes de exhibición; demandando la apertura de espacios en la exhibición comercial para el cine independiente y la diversificación de cintas extranjeras; emprendiendo el estudio de la situación de la industria y los trabajadores del cine; apoyando las luchas de éstos por mejores condiciones laborales y sacudir el control sindical; denunciando el contenido burgués e imperialista, la labor reaccionaria de la gran mayoría del cine

²⁸ *Ibidem*, p. 34.

²⁹ “Notas sobre la búsqueda del cine mexicano”, *Octubre*, núm. 1, agosto de 1974, pp. 12-16; Christian Zimmer, “Todos los filmes son políticos”, *Octubre*, núm. 1, agosto de 1974, pp. 17-31.

³⁰ Armando Lazo, “Política del cine y cine político en México...”, *op. cit.*, p. 9.

que se exhibe en el país (analizando cuidadosamente sus específicos “mecanismos de opresión”); apoyando desde los órganos de difusión masiva el cine crítico, social y militante (lo que no excluye sino al contrario, su rigurosa crítica solidaria); proponiendo (una y otra vez), participando e impulsando diversas formas de cooperación y organización de cineastas industriales y no industriales, distribuidores y exhibidores progresistas y militantes; fortaleciendo los vínculos solidarios con las organizaciones políticas, sindicales y populares genuinamente representes de los intereses de los explotados; debatiendo solidaria y rigurosamente las ideas; mediante éstas y muchas otras acciones posibles —que se impulsan unas a otras— se puede marchar, pensamos, en el sentido de ese proceso.³¹

Es interesante que Lazo identifica como tareas a realizar múltiples acciones que en su conjunto significarían una política cultural alternativa a la estatal; con objetivos precisos y con el requerimiento de un “diseño, gestión, administración, planificación y evaluación de programas puntuales”; capaz, al igual que aquélla, de propiciar la construcción del sujeto mediante una “ingeniería cultural-conductual”.³² Una propuesta muy ambiciosa que visualizaba como posibilidades del desarrollo de un cine político, tanto la independencia como la oficialidad. Dos caminos que otras organizaciones identificarían como antagónicos y contradictorias. Más aún si se actuaba en concordancia con el mencionado “Llamamiento de la Habana” de 1968, que condenaba a los intelectuales que trabajaran en colaboración a las instancias oficiales:

³¹ *Ibidem*, p. 10.

³² George Yúdice, “Política cultural”, en *Diccionario de estudios culturales Latinoamericanos*, México, Siglo XXI Editores, 2009, p. 215.

[...] llamamos a los escritores y hombres de ciencia, a los artistas, a los profesionales de la enseñanza, y a los estudiantes, a emprender y a intensificar la lucha contra el imperialismo, a tomar la parte que les corresponde en el combate por la liberación de los pueblos.

Este compromiso debe reflejarse en una toma de posición categórica contra la política de colonización cultural de los Estados Unidos, lo cual implica el rechazo de toda invitación, toda beca, todo empleo o todo programa cultural o de investigación, en la medida en que dicha aceptación constituyera una colaboración en la política mencionada.³³

Sin embargo, en 1979 se había producido un cambio y el taller destacaba las posibilidades que los dos caminos representaban. Por un lado, un cine industrial con tintes políticos e ideológicos de izquierda, menciona Lazo en aquel artículo, “aunque limitado, su mensaje llegaría a gran público”. Asimismo, un cine político independiente posibilitaría el desarrollo de narrativas de mayor complejidad argumentativa en dirección a la politización de sus receptores.³⁴ Este ensanchamiento de la concepción en torno a las posibilidades del cine político sería el elemento de mayor dinamismo en el discurso del taller. La búsqueda de opciones en cuanto a la elaboración, distribución y proyección de películas políticas al final de la década de los setenta, en contraste con la posición que con el mismo asunto se tenía en 1974 —construcción de un cine dirigido a los “explotados” del sistema capitalista—, se explica por la reconfiguración de la agrupación tras la salida de varios miembros fundadores en 1979, las discusiones entre sus integrantes y, también, por la trans-

³³ “Llamamiento de la Habana”, recuperado de: <<http://www.filosofia.org/rev/pch/1968/n12p003.htm>>, consultada el 20 de noviembre de 2017.

³⁴ Armando Lazo, “Política del cine y cine político en México...”, *op. cit.*, p. 6.

formación del ambiente cinematográfico y cultural a finales de los setenta.

El Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica y el impulso al Nuevo Cine Mexicano, aunque era cierto que como lo desarrolla críticamente Alberto Ruy Sánchez, había funcionado como una manifestación cultural e ideológica de la “apertura democrática” de Luis Echeverría, al mismo tiempo había servido para dirigir recursos públicos a la manutención del sector. Tal hecho había cesado durante la gestión de López Portillo y el panorama filmico nacional empezó a ser preocupante.³⁵

En tal contexto, Armando Lazo hizo aquel llamado a utilizar el cine como una acción política organizada y ejecutada en amplitud, de manera diferenciada de acuerdo con los terrenos de exhibición. Es decir, con un programa, con las tácticas y estrategias correspondientes, con los “objetivos inmediatos enlazados con los históricos”, con “coordinación de los diversos frentes y acciones” y con una “visión dialéctica de conjunto y del detalle”.

Conclusión

Octubre fue un foro en el que se suscitaron debates sobre el papel que debería asumir el cine en la sociedad mexicana en relación con un proyecto de transformación profunda. Un órgano en el que se desdoblaron proyecciones ideológicas y lecturas críticas en torno al sistema capitalista y a la coyuntura local, en contraste con

las experiencias filmico-políticas ocurridas en América Latina; contribuyendo a la densidad del panorama mexicano durante la década de los setenta en cuanto a argumentaciones y expectativas de cambio.

El estudio de *Octubre*, al igual que el de otros manifiestos, pronunciamientos y publicaciones periódicas —como *Cine-Club*, *Madera*, *Punto Crítico*, *El Chido*, *La Causa del Pueblo*, *El Martillo*, *Coyoacán*, *Fem*, *Cuadernos Políticos*, *Por qué?*, *Sucesos*, *Solidaridad y Oposición*, entre otras—, constituye un eslabón para la construcción de una historia intelectual de las izquierdas en México durante aquella década. Un crisol de identidades y proyecciones políticas; heterogéneas y contrastantes. No obstante, teniendo presente los peligros que conlleva el estudio de la dimensión ideológica de los grupos, que bien sintetiza Jacques Le Goff en sus advertencias sobre las historias de las representaciones —subordinar la realidad a las representaciones—, resulta necesario complejizar aquellos discursos y postulados con la praxis filmico-política del Taller de Cine Octubre y el devenir de sus integrantes, pues, coincidiendo con el historiador francés, considero que “toda historia debe ser [al final de cuentas] una historia social”.³⁶ Entendiendo el término como una historia de la complejidad, interrelación y multidimensionalidad de los sujetos actuantes. En tales términos, este ensayo constituye únicamente un fragmento de aquella historia de mayor amplitud, aún en construcción, con respecto al cine militante en el México de los setenta.

³⁵ Alberto Ruy Sánchez, *Mitología de un cine en crisis*, México, Premiá, 1981.

³⁶ Jacques Le Goff, *Pensar la historia. Modernidad, presente y progreso*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 13.