

04.

Representación histórica e identidad nacional en el cine mexicano de los setenta

Historical Representation and National Identity in Mexican
Cinema in the 1970s

Israel Rodríguez Rodríguez
Escuela Nacional de Estudios Superiores
Unidad Morelia, UNAM

recepción: 26 de julio de 2024
aceptación: 21 de octubre de 2024

Resumen

El artículo realiza una revisión de las transformaciones en la representación cinematográfica del pasado ocurridas en el cine mexicano durante los años setenta. Basada tanto en la revisión de archivos documentales y hemerográficos como en el análisis cinematográfico de películas de temática histórica producidas por la industria fílmica mexicana, el texto propone que la confluencia de tres crisis (la del cine mexicano, la del régimen político mexicano y la del paradigma nacionalista) evidenció la caducidad del discurso nacionalista depositado en el cine histórico producido desde los años cuarenta. Como resultado, durante aquellos años, la industria fílmica mexicana, controlada fuertemente por el Estado, generó versiones del pasado nacional completamente alejadas de aquellas que había producido en la Época de Oro. En las nuevas representaciones fílmicas del pasado nacional, el cine mexicano mezcló, diluyó o desplazó la retórica nacionalista del periodo clásico con elementos tomados del latinoamericanismo o del tercermundismo que inundaban los discursos del Estado mexicano.

Palabras clave:

cine mexicano, nacionalismo, censura, latinoamericanismo, tercermundismo

Abstract

The article analyzes the transformations in the cinematographic representation of the past that occurred in Mexican cinema during the 1970s. Based on a review of documentary and newspaper archives, as well as on a cinematographic analysis of historical films produced by the Mexican film industry, the text proposes that the confluence of three crises (that of Mexican cinema, that of the Mexican political regime and that of the nationalist paradigm) revealed the expiration of the nationalist discourse deposited in the historical cinema produced since the 1940s. As a result, during those years, the Mexican film industry, which was heavily controlled by the state, produced versions of the national past that were completely different from those it had produced during the Golden Age. In the new cinematic representations of the national past, Mexican cinema mixed, diluted, or displaced the nationalist rhetoric of the classical period with elements of the Latin Americanism or Third Worldism that dominated the discourse of the Mexican state.

Keywords:

Mexican cinema, nationalism, censorship, Latin Americanism, Third Worldism

Introducción

Desde el texto clásico de Ernest Renan (1987 [1882]): 85) sabemos que la identidad nacional es fundamentalmente la experiencia cotidiana de pertenecer a una colectividad, de compartir con otros un pasado común, tradiciones, rituales.¹ Sin embargo, hoy también sabemos que la derivación radical de esta identidad nacional, el nacionalismo, es un fenómeno que podemos ubicar claramente como parte de la modernidad y como uno de los resultados más palpables del proceso de industrialización (Gellner, 1988: 60-64). Del mismo modo, desde los ya añejos planteamientos de Anderson (1993), pero sobre todo con el avance de la historia cultural, sabemos que, en las sociedades industriales, estas comunidades imaginadas comenzaron a existir en la esfera pública cuando se difundieron dentro de medios de comunicación de amplio alcance geográfico. Más allá de los inflamados discursos de las elites políticas decimonónicas en las que el nacionalismo ocupaba un lugar central, la identidad nacional logró su verdadero éxito gracias a los medios de comunicación impresos, primero, y audiovisuales, después. Como realidad social, el nacionalismo es, sin duda, un fenómeno de masas (Smith, 2000: 45-60).

En México, como en otras naciones, este proceso de constitución de la identidad nacional tuvo un primer ciclo de gran auge en el siglo XIX gracias a la difusión de los discursos nacionales en los medios impresos, y un segundo y definitivo éxito en el siglo XX, cuando estos discursos llegaron a los medios audiovisuales de comunicación masiva. En estos medios, en las producciones de las grandes industrias culturales, las imágenes y relatos de la nación —antes constreñidos en los textos historiográficos, en las obras literarias o en las representaciones pictóricas consumidas por minorías letradas— llegaron por primera vez a las amplias colectividades de los cada vez más fuertes Estados nacionales. El caso mexicano es paradigmático en ese sentido. Mary Kay Vaughan (2001: 471) ha sostenido que ningún otro Estado del hemisferio occidental invirtió tanto en la creación de una cultura

¹ Tanto los análisis de las cintas *Actas de Marusia* y *Longitud de guerra* como algunos fragmentos del apartado dedicado a la relación entre censura política y narrativa histórica en el cine de los setenta tuvieron una primera versión en la tesis doctoral: Rodríguez, 2020: 202-251, 275-282.

nacional como el gobierno central mexicano. En este proceso, la articulación entre políticas públicas e industrias culturales en la conformación de la identidad nacional a partir de la década de los veinte es hoy uno de los temas más estudiados por la historia cultural.² Del mismo modo, hoy es un lugar común señalar la articulación del discurso nacionalista que caracterizó las primeras décadas del México posrevolucionario con el éxito de la industria cinematográfica durante la llamada *Época de Oro*. Sin embargo, son aún escasos los textos que ofrezcan luces sobre lo ocurrido con los discursos nacionalistas del cine mexicano después de los años sesenta.

Por ello, en este texto presento una revisión de lo ocurrido en los años setenta con algunos de los principales elementos del discurso nacionalista depositados en las versiones cinematográficas construidas en los cuarenta. Como trataré de mostrar, en los años setenta, la industria fílmica mexicana, que atravesaba por un importante proceso de renovación y que se encontraba ya bajo el control del gobierno,³ produjo varias cintas en las que los fundamentos históricos de la identidad nacional se transformaron en algunos casos de manera radical. Estas cintas representan una ventana de acceso privilegiado para observar cómo distintas crisis (la crisis de la industria fílmica mexicana, la crisis política del Estado mexicano y la crisis del paradigma nacional ocurrida en todo el mundo desde la década de los setenta) afectaron la representación cinematográfica de los pasados nacionales.

Como veremos, las relecturas del pasado nacional realizadas por el cine mexicano de los años setenta, producto de un complejo entramado historiográfico, político e industrial, y dirigidas a un público completamente diferente del concebido tres décadas atrás, ofrecieron representaciones del pasado que se alejaron radicalmente de las imágenes ofrecidas por las películas de los años cuarenta. Este texto pretende mostrar someramente cómo en las imágenes del pasado nacional producidas en los años del echeverrismo, elementos constitutivos de la identi-

² Para una amplia revisión de la articulación entre discurso nacionalista e industrias culturales, véase Joseph et al., 2001

³ Una revisión minuciosa del proceso de intervención del Estado mexicano en la industria fílmica durante la década de los setenta, en Rodríguez, 2022: 87-131.

dad mexicana —el culto guadalupano, la virilidad masculina, la sumisión femenina, la exotización de las regiones o la representación de los héroes nacionales— fueron subvertidas por un cine que intentaba atraer a los públicos juveniles de clase media con narrativas cinematográficas que se alejaban de las versiones tradicionales y que se presentaban imbuidas ahora del realismo cinematográfico característico de los nuevos cines de la segunda mitad del siglo XX.

Para mostrar esto, he dividido el presente texto en tres partes. En la primera, realizo una somera descripción de algunos elementos centrales en la configuración de la identidad nacional dentro del cine histórico producido en la Época de Oro. Después de ello, analizo cómo estos elementos se transformaron en el cine producido en la década de los setenta. Finalmente, en un tercer apartado, expongo la forma en que esta transformación radical de la representación del pasado nacional dio lugar a importantes debates al interior de las oficinas de censura cinematográfica mexicana.

El nacionalismo en el cine mexicano de la Época de Oro

En un texto clásico, Carlos Monsiváis definió a la cultura nacional como aquellos elementos que, “en una circunscripción territorial, distintas clases sociales reivindican diversamente como suyo: tradiciones, rupturas, cánones artísticos, ciencias y humanidades, costumbres” (1981: 33-52). En el caso mexicano, dentro de esta cultura nacional el escritor colocaba de forma intencionalmente anárquica elementos de orden político (nociones de liberalismo o del pensamiento social consagrados en las constituciones de 1857 y 1917), sociales (articulación en torno a la familia y predominio masculino), culturales (religiosidad popular centrada en el culto guadalupano) e históricos (admiración de lo prehispánico, de la independencia, de los aportes políticos y culturales de la generación de la Reforma y de la herencia de la revolución mexicana).

Inevitablemente transmediales, a lo largo del siglo XX, estos elementos de mexicanidad encontraron su soporte y su forma de circulación en espacios tan disímiles como los cromos calendáricos, las publicaciones periódicas, las colecciones fotográficas, la música popular incorporada en cancioneros masivos o las películas de la creciente industria fílmica. En el proceso de reconfiguración nacional del periodo posrevolucionario, estos contenidos circularon entre los públicos urbanos y rurales tanto a través de medios oficiales como en espacios de consumo comercial producidos por las industrias culturales. Así, la conformación identitaria de la sociedad mexicana durante las primeras décadas del siglo XX fue el resultado tanto de la imposición gubernamental como de la reproducción de estos discursos en los medios masivos. Como ha señalado Julia Tuñón, las producciones realizadas por estas industrias “fueron ilustración puntual, y a veces delirante, del nacionalismo que la Secretaría de Educación Pública enseñaba en las escuelas primarias, que las autoridades festejaban en los desfiles y ceremonias oficiales, y del cual participaron los comercios y la industria del espectáculo” (2006: 52). Entre todos los espacios de su reproducción, la masificación de la versión oficial de la historia patria a través de la poderosa industria del cine nacional fue sin lugar a duda uno de los proyectos culturales más exitosos del régimen posrevolucionario.⁴

Aunque las representaciones cinematográficas de la mitología histórica nacional pueden rastrearse hasta las primeras producciones del cine mudo, y aunque varias cintas que hoy se consideran referentes en la representación fílmica del pasado mexicano fueron realizadas en los años treinta, fue sin duda a

⁴ Aunque hoy en día el término “cine nacional” ha perdido casi toda su solidez a la luz de las lecturas transnacionales, y aunque importantes autores han demostrado que detrás de la retórica nacionalista del cine mexicano muchas veces se encontraban los financiamientos y los apoyos políticos estadounidenses producto de la coyuntura de la Segunda Guerra Mundial y el panamericanismo, la profunda relación entre la construcción del imaginario nacionalista del régimen posrevolucionario y la consolidación de la industria cinematográfica nacional en los años cuarenta sigue siendo una realidad indiscutible. Consciente de la esencia transnacional de la industria fílmica mexicana, conservo el enfoque nacional para hacer referencia a aquellas cintas que, aunque distribuidas más allá de las fronteras nacionales, tuvieron como punto central de sus contenidos la difusión, tanto entre públicos mexicano como latinoamericanos, los elementos que configuraron la identidad nacional mexicana. Sobre la crítica al enfoque nacional en la historia de las industrias cinematográficas, véase Andrew Douglas Higson, 2000: 63-74. Sobre la transnacionalidad latinoamericana del cine mexicano, véase Castro y McKee Irwin, 2011; Lusnich et al., 2017.

partir de la Segunda Guerra Mundial que los cineastas llenaron las pantallas del cine con películas históricas. En cintas que hoy resultan icónicas como *La virgen que forjó una patria* (Julio Bracho, 1942), *El Rayo del Sur* (Miguel Contreras Torres, 1943), *Mexicanos al grito de guerra* (Álvaro Gálvez y Fuentes e Ismael Rodríguez, 1943), *En tiempos de la Inquisición* (Juan Bustillo Oro, 1946), *El joven Juárez* (Emilio Gómez Muriel, 1954), *Enamorada* (Emilio Fernández, 1946) o *Vino el remolino y nos levantó* (Juan Bustillo Oro, 1949), los cineastas se valieron del exitosísimo género del melodrama para transmitir a los públicos mexicanos y latinoamericanos las vidas de los héroes de la patria, las grandes batallas de liberación nacional o la gesta revolucionaria de la que había surgido el régimen en el poder.

Como era de esperarse, las representaciones del pasado histórico en el cine clásico reprodujeron tanto la retórica esencialista y teleológica como la estructura narrativa del relato histórico consagrado en la historiografía oficial. Éste, por supuesto, se centró en los momentos de fundación o reconfiguración del Estado nacional: el idílico pasado prehispánico, la lucha independentista, la construcción del Estado liberal y la revolución mexicana. En las cintas mexicanas, como en otras que en distintas industrias nacionales recurrieron al modelo del cine clásico de Hollywood para transmitir a sus ciudadanos representaciones de los pasados nacionales,⁵ se combinaron (con mayor o menor fortuna) los relatos históricos oficiales con lecciones morales y representaciones visuales herederas del naturalismo historicista de la pintura decimonónica, todo estructurado generalmente dentro de un argumento de aventura o melodrama con los que se pretendía entretener al público mientras se le educaba.⁶

En estas producciones, la convivencia de los elementos didácticos y dramáticos, es decir, de la forma retórica característica de las historias patrias con las del modelo del cine clásico, generalmente resultaba torpe o conflictiva. Aunque se intentaba otorgar humanidad a los grandes personajes históricos para encajarlos

⁵ Sobre el establecimiento del modelo industrial y narrativo del cine de Hollywood, véase, Bordwell, 1997.

⁶ Sobre las raíces historiográficas de este tipo de cine en el caso mexicano, véase, Tuñón, 2020: 4-13. Sobre la relación entre historicismo, pintura naturalista y cine, véase Smith, 2000: 45-60.

en tramas familiares o amorosas que engancharan al público, por lo general el peso del relato histórico aleccionador es tan poderoso que termina por interrumpir frecuentemente la historia, por alejar constantemente a los próceres del resto de personajes y por forzar la inclusión de metatextos didácticos.

Sumada a esta conflictividad narrativa, la estética de la representación fílmica del cine clásico, muy alejada todavía del realismo que inundaría las pantallas comerciales a partir de la década de los sesenta, hicieron que las representaciones históricas en la pantalla grande conservaran un halo de lejanía.

Aun así, coexistiendo con las populares narrativas del cine clásico y dentro de un conjunto de producciones que configuraban la identidad nacional, las películas históricas del periodo clásico ayudaron a reproducir, depositándolos en distintos contextos históricos, varios de los elementos que configuraron la identidad nacional de aquellos años. De este modo, la promoción del mestizaje blanco combinado con un velado o abierto hispanismo, la neutralidad política con tintes de anticomunismo, la pureza del estereotipo provinciano, de la religiosidad guadalupana, del machismo masculino y de la abnegación femenina, el culto a la madre y a la virgen, encontraron su acomodo, incluso su vía de amplificación, en los relatos históricos del cine industrial.

En el proceso histórico de constitución étnica de la nación mexicana por lo general se replicaba el culto a una raza mestiza heredera de gloriosos pasados imperiales fusionados en la Conquista. En la mayoría de estas representaciones, el pasado indígena (cuya imposible representación da lugar a exotismos impresionantes) habita rígidas escenografías interiores de palacios imperiales y está constituido frecuentemente por sabios *tlatoanis*, bellas princesas o comunidades de coreográficos danzantes ocupados la mayor parte del tiempo en la ejecución de rituales interminables. Por supuesto, como ocurría con las representaciones de los indígenas del siglo XX, los indios prehispánicos destinados a la muerte por espada o la conversión religiosa son representados por actores y, sobre todo, actrices de tez blanca, sumando así al cine histórico al amplio conjunto de producciones culturales que constituyeron el culto a la blancura como indigenismo. Como señaló *Mónica* García Bizzard, el blan-

queamiento de los indígenas mexicanos en el cine no sólo fue una práctica de representación de las comunidades del siglo XX, sino que también fue uno de los mecanismos con los que, en cintas como *La virgen morena*, *Chilam Balam* o *Zítari*, se dotó de belleza y sabiduría a la antigüedad indígena, una práctica que tiene su origen en las pinturas de historia mexicana de mediados del siglo XIX, que celebraban a los pueblos indígenas precolombinos como precursores civilizados y auténticos de la nación mexicana echando mano de modelos altamente estilizados, escenarios políticos ordenados y vestimentas dignas que evocan referencias clásicas⁷ (2022: 63-92).

Por supuesto, en las cintas que hacen referencia al glorioso pasado prehispánico, pero sobre todo en aquellas que refieren tanto al proceso de Conquista como al de la Independencia (*La virgen que forjó una patria*), es posible observar cómo el hispanismo generalizado entre las elites mexicanas participantes en la industria fílmica da lugar a complejas elaboraciones sobre estos periodos históricos. En la mayoría de las cintas la violencia europea o la explotación de los pobladores indígenas no se presenta como un fenómeno estructural, sino como la obra de individuos aislados que con sus ambiciones mancharon de sangre la gloriosa fusión de estos pueblos. En cintas como *El padre Morelos*, *El rayo del sur* o *La virgen Morena*, se utilizan varias secuencias para aclarar que ni la violencia de la Conquista ni el deseo de independencia deben entenderse como desprecio o enemistad entre México y España. Las referencias a la misión civilizadora de la Corona y a la bondad evangelizadora de los misioneros ocupan un lugar central en las películas y conviven de forma a veces poco orgánica con el deseo de libertad y de igualdad política de los futuros mexicanos.

Sin embargo, en medio de este complejo entramado retórico sobre la conquista y la independencia se presentó siempre un elemento de comunión entre los pueblos: el culto guadalupano, símbolo del nacimiento de la nación como colectividad en el siglo XVI y como patria libre en el siglo XIX. Éste es sin duda el ícono por excelencia del cine

⁷ Para una revisión amplia de esta representación idílica del pasado prehispánico en la pintura del siglo XIX, véase el reciente libro de Tomás Pérez Vejo, 2024: 91-152.

histórico de la Época de Oro y el lugar en el que la figura de la patria toma cuerpo tanto en las narrativas como en las imágenes del cine nacionalista. De este modo, tanto en *La virgen que forjó una patria* como en *La virgen morena*, los indígenas infantilizados encuentran consuelo en la aparición de una imagen guadalupana que se convertirá desde ese momento, con tres siglos de anticipación, en el elemento identitario que anunciará la liberación de los pueblos americanos. Además, como señaló Julia Tuñón, las representaciones fílmicas del guadalupanismo abonaron indudablemente a la consolidación de un imaginario nacionalista en el que se mezcló la imagen religiosa de la virgen del Tepeyac con la representación misma de la patria (2006: 54).

En cambio, como mostró recientemente Maricruz Castro, el escenario cinematográfico en el que se desarrolló la historia nacional contribuyó sin duda a la configuración visual de una patria fuertemente centralista en la que la mayor parte del territorio y de sus habitantes quedaron excluidos (2022: 17). El cine histórico abonó así en la configuración de una idea de la historia en la que se contraponía el avance teleológico hacia la modernidad de las comunidades urbanas del centro político, mientras se reafirmaba la condición primitiva o premoderna de las regiones y las comunidades rurales (Pérez Montfort, 2023: 213).

Mutaciones del nacionalismo en el cine de los setenta

Hacia finales de los años sesenta, varios fenómenos se articularon para que la representación del pasado que daba sustento al imaginario nacionalista en el cine mexicano se transformara radicalmente. En primer lugar, la reducción de públicos del cine mexicano, contenida por más de una década, se hizo cada vez más evidente y abrió el debate dentro y fuera de la industria sobre la necesidad de generar un cambio en las narrativas y representaciones tradicionales que habían mostrado claras señales de desgaste. Las transformaciones demográficas en México y Latinoamérica, la competencia de la potente industria de Hollywood y la dificultad de mantener a los públicos populares ocasionaron que los integrantes de la industria fílmica mexicana impulsaran

un importante esfuerzo de renovación para intentar atraer a los sectores medios y a los grupos juveniles que habían abandonado al cine mexicano. Recogiendo muchos de los planteamientos de renovación industrial propuestos en 1961 por el grupo Nuevo Cine,⁸ desde la segunda mitad de los sesenta, varios grupos dentro y fuera de la industria cinematográfica mexicana llevaron adelante varios intentos de transformación que dieron como resultado la realización de películas que se alejaron de las sencillas narrativas del cine comercial y se aventuraron a la filmación de cintas dirigidas a las clases medias (Rodríguez, 2023: 41-92).

En segundo lugar, a lo largo de la década de los sesenta, la creciente crisis de legitimidad política del régimen priista entre los grupos urbanos de clase media llevó a distintos sectores de la elite política nacional a plantear la necesidad de abrir el campo del debate para dar lugar en la esfera pública a versiones diversas sobre los orígenes, la naturaleza y la posibilidad de renovación del régimen (Cosío Villegas, 1974: 112; Lerner de Sheinbaum y Ralsky de Cimiet: 1976), 426-432). Entre finales de los sesenta y principios de los setenta, la agudización de esta crisis política y la apuesta del nuevo gobierno por solventarla mediante una apertura del campo cultural a nuevas voces coincidió con el impulso de renovación fílmica más importante en la historia del cine mexicano, ocurrida durante el gobierno de Luis Echeverría y durante la gestión de su hermano Rodolfo Echeverría al frente del Banco Nacional Cinematográfico (Rodríguez, 2022: 87-131).

Finalmente, la crisis de los fundamentos del discurso nacionalista y la legitimidad o capacidad de éste como forma de representación y articulación de las comunidades al interior de los Estados (Berger, 2007: 47) impactaron profundamente las narrativas de las industrias fílmicas nacionales, que comenzaron a incluir en las representaciones históricas formas identitarias alejadas del principio nacional que había dominado las narraciones del periodo clásico y en donde las colectividades regionales o supranacionales ocuparon cada vez un papel más protagónico. Como

⁸ Sobre las propuestas del Grupo Nuevo Cine para renovar al cine nacional a principios de los sesenta, véase Scott L. Baugh, 2004: 25-37.

resultado de este cambio, desde los años sesenta las representaciones nacionalistas se debilitaron y dieron paso a lecturas críticas del pasado nacional donde el colonialismo, la imposición del Estado central sobre las regiones o la homogenización étnica fueron puestas en crisis. Aunque nunca se abandonó del todo el protagonismo de las historias nacionales, durante la década de los setenta los nuevos cines de todo el mundo analizaron cuestiones de culpabilidad nacional y reflexionaron de forma autocrítica sobre la historia de la nación (Frey, 2011: 181-203).

En México, los cambios de orden industrial, político y cultural que he señalado someramente hasta este punto dieron lugar a una importante transformación del paradigma nacionalista en el cine. Ya en la década de los noventa, el reconocido historiador del cine Charles Ramírez Berg (1992) sostuvo que la crisis del modelo industrial en el cine clásico ocurrido durante los años sesenta ocasionó también el desvanecimiento de mitologías forjadas durante la época de oro como el hombre macho, la mujer abnegada o el indígena homogenizado. Como resultado de aquella transformación, sostiene este autor, el periodo que va de 1967 a 1983 experimentó el desvanecimiento del centro de representación sociopolítica de los mexicanos. En ese proceso, el replanteamiento de la mexicanidad se convirtió en un tema principal y, como mostraré a continuación, el lugar del pasado nacional se convirtió en uno de los centros del debate sobre la identidad nacional.

Conviviendo aún con producciones de cierta calidad que se basaban en el nacionalismo posrevolucionario (*Rosa blanca*, Roberto Gavaldón, 1961) o con desgastadas reminiscencias del periodo clásico (*La cucaracha*, Ismael Rodríguez, 1959), desde principios de los sesenta, todavía con cierta timidez, revisiones del pasado reciente intentaron ofrecer visiones complejas y desmitificadas de la historia nacional. Fue, sin embargo, hacia el final de aquella década y a inicios de la siguiente que estos cambios comenzaron a manifestarse y a llegar al público. Producto también de las primeras críticas de la historia social a los relatos nacionales, cintas como *La soldadera* (José Bolaños, 1966) o *Reed, México insurgente* (Paul Leduc, 1970) trastocaron las representaciones fílmicas del pasado nacional, que se fueron alejando de las

versiones épicas y heroicas centradas en los grandes personajes para impregnarse de un realismo antes inimaginable que comenzó a mostrar el drama cotidiano y el desasosiego general de este periodo de la historia de México. *La soldadera*, por ejemplo, narra la historia de Lázara (Silvia Pinal), una mujer que, tras la muerte de su esposo, es lanzada a la vorágine de la guerra. Violada, golpeada y explotada por integrantes de los distintos ejércitos en pugna, Lázara, como una síntesis de todos los agravios que padecieron las mujeres durante los años de violencia revolucionaria, terminará perdiendo la razón y deambulando enloquecida y sin esperanza por los campos de batalla. Por su parte, en *Reed*, el joven cineasta Paul Leduc mostró, con base en el relato del periodista estadounidense, una imagen de los ejércitos revolucionarios alejados de la representación del cine clásico. En su obra, Leduc muestra de forma íntima las contradicciones internas de los milicianos villistas y el miedo terrible que siente un intelectual idealista de la revolución que no tiene el valor para permanecer en el campo de batalla.

Fue, sin embargo, durante el sexenio echeverrista que la industria fílmica mexicana emprendió una revisión profunda de las mitologías históricas construidas en el periodo clásico. Hasta ahora, la mayoría de los textos que han examinado las cintas históricas de este periodo asumen que el cine financiado por el Estado repitió esquemáticamente los enunciados oficiales y que en ellas se reproducía de manera automática la imagen del Estado que lo patrocinaba (Sánchez Prado, 2015: 60). Por el contrario, las películas históricas del echeverrismo muestran imágenes complejas y en muchas ocasiones contradictorias, difícilmente asimilables a un discurso oficial esquemático. Aunque varios temas tocados por este cine —el tercermundismo, el anticlericalismo juarista o la revisión de la herencia de la revolución mexicana— son efectivamente espejo de la política estatal que los repetía en otros ámbitos, el tratamiento que recibieron estos temas era el resultado de una compleja interrelación entre las propuestas de una renovada historiografía, las innovaciones artísticas de los nuevos creadores, las necesidades políticas del régimen, los inciertos límites de la censura y la dependencia de todos estos elementos hacia la taquilla.

Con mayor o menor éxito comercial, desde el inicio del sexenio el cine mexicano emprendió, de la mano de los nuevos cineastas integrados a la industria, la realización de cintas en las que se presentaron nuevas versiones del pasado mexicano. Con películas como *El jardín de tía Isabel* (Felipe Cazals, 1971), *El Santo Oficio* (Arturo Ripstein, 1972), *Aquellos años* (Felipe Cazals, 1972), *Longitud de guerra* (Gonzalo Martínez, 1974) o *El principio* (Gonzalo Martínez, 1971), el cine mexicano realizó a lo largo del primer tramo del sexenio echeverrista varias de las versiones fílmicas más novedosas del pasado mexicano.

Si bien en estas cintas podemos observar ciertas continuidades con el modelo del cine clásico, en ellas es posible advertir sobre todo importantes cambios producto tanto de las renovadas propuestas estéticas del realismo cinematográfico como de las revisiones historiográficas ocurridas en los mismos años. Varios autores han señalado ya que, sobre todo al inicio del sexenio, permanencias y cambios convivieron en la representación fílmica del pasado nacional. Sin embargo, es cierto que, si bien en un inicio estas nuevas versiones del pasado nacional combinaban las referencias al nacionalismo heredado de la historia tradicional y representado en el cine clásico, con el avance del sexenio estas versiones fílmicas no sólo se fueron alejando de las representaciones broncíneas o melodramáticas de los años cuarenta, sino que terminaron por adaptarse a la nueva y heterodoxa interpretación de la historia patria impulsada por el régimen echeverrista, una versión del pasado nacional que vinculaba fuertemente la experiencia histórica mexicana con la de otros pueblos latinoamericanos y tercermundistas.

La patria grande

En las reelaboraciones del pasado nacional hechas en el cine mexicano de los setenta, uno de los elementos más constantes fue el abandono de la tradicional neutralidad política que caracterizó al cine de principios de la Guerra Fría, una neutralidad que, en realidad, al hacer apología constante del modelo liberal y del arribo de México a la modernidad capitalista, frecuentemente se colocaba en el campo geopolítico del anticomunismo. Sin embargo, en el

México de los setenta, como ocurrió con los cines de otras partes del continente, el resurgimiento de las lecturas marxistas de la historia que acompañó la emergencia de la nueva izquierda terminó por impregnar a la mayoría de las cintas de tema histórico de la región, cuyas narrativas terminaron por insertarse en la lectura dependentista que explicó recurrentemente la condición de exclusión política y de marginalidad económica de los pueblos de la región como el resultado de un largo proceso histórico de explotación colonialista.

Como he señalado en otra parte (Rodríguez, 2021: 4-10), aunque la inclusión de esta narrativa era una innovación en el cine mexicano, no lo era en el contexto internacional ni en el latinoamericano. Desde la década de los sesenta, la circulación mundial del discurso tercermundista, tanto en países periféricos como entre los grupos progresistas de las metrópolis mundiales, había dado lugar a la producción de varias películas comerciales que intentaban subvertir la imagen edulcorada que el cine clásico había construido del colonialismo, criticando la voracidad económica de las potencias mundiales del siglo XX mediante la filmación de episodios históricos del siglo XIX. En los años sesenta, esta corriente fílmica había dado lugar ya a obras maestras como *Queimada* (Gillo Pontecorvo, 1969) o *Caliche sangriento* (Helvio Soto, 1969).

De manera tardía si se le compara con otras producciones anticolonialistas latinoamericanas, en los setenta el cine mexicano combinó referencias profundamente nacionalistas que reafirmaban la identidad propia con elementos de un nuevo internacionalismo que apelaba a la existencia de comunidades supranacionales como la latinoamericana o la de los ciudadanos del Tercer Mundo. Así, por ejemplo, en *Mina, viento de libertad* (1976), coproducción del cine mexicano con el ICAIC cubano, el cineasta vasco Antonio Ezeiza convierte la épica odisea del guerrillero navarro en la búsqueda de libertad de España del yugo francés y de la Nueva España del yugo español en una alegoría de la solidaridad entre los pueblos oprimidos. Como señaló Iris Pascual Gutiérrez (2020: pos. 1933), “el paralelismo que esta cinta tendió entre una Iberoamérica en lucha por su independencia política en las primeras décadas del siglo XIX y un continente que aspiraría a romper los lazos de dependencia económica y cultural en los años setenta es evidente”.



Los ejemplos de este desplazamiento de la representación de la historia mexicana hacia el tercermundismo son numerosos y por lo general fueron mal recibidos. Desde los días de su estreno, estas cintas fueron duramente criticadas en la prensa por deformar la historia patria al colocar episodios nacionales del siglo XIX o principios del XX dentro de retóricas profundamente antiimperialistas. Se volvió tristemente famosa, por ejemplo, la cinta *Aquellos años* por poner en su escena final a un Benito Juárez (Jorge Martínez de Hoyos) estoico que pronunciaba un discurso en el que alertaba al público acerca de la amenaza que se ciñe sobre los pueblos colonizados y explotados por las potencias imperialistas que, sedientas siempre de los recursos de sus antiguos territorios, no cesarán en sus intentos de continuar el saqueo colonial.

Lo mismo ocurrió con la cinta *Cananea* (1977), película en la que su autora, Marcela Fernández Violante, decidió centrar la narración en la vida de un voraz empresario estadounidense que, ridículamente adelantado a su tiempo, no duda en asegurar ante sus compatriotas que en el futuro las invasiones a los territorios explotados no serán militares, sino económicas: “Primero llegará una industria. Después otra y otra. Y un día el país despierta siendo una colonia americana”. Como señaló Iris Pascual (2020: pos. 2151), con esta cinta filmada en las postrimerías del sexenio, el cine mexicano mostraba ya en su posicionamiento tercermundista un didactismo excesivo. Sin embargo, el verdadero exceso de este didactismo histórico tercermundista lo representaría la poco afortunada *La casa del sur* (Sergio Olhovich, 1976), cinta que dedicaría casi dos horas a mostrar la forma en que una comunidad imaginaria emprende un alegórico viaje por todas y cada una de las etapas del colonialismo y el despojo que han sufrido las comunidades latinoamericanas.

Sin embargo, el caso más representativo de este desplazamiento fue sin duda la filmación en suelo mexicano de la exitosa película *Actas de Marusia* (1975), obra del cineasta chileno refugiado Miguel Littín. En la cinta, el asesinato de un trabajador estadounidense desata una cadena de revanchas mortales entre obreros y representantes patronales. El gobierno chileno interviene colocándose al lado de los capitalistas extranjeros para tratar de

dar por terminado el conflicto, lo cual, sin embargo, incrementa la furia de los trabajadores. La historia termina con el asesinato de todos los trabajadores a manos del Estado.

La compleja labor de filmar en suelo mexicano este dramático momento de la historia de Chile fue sin duda el principal mérito de la cinta, pues dicha condición, sumada a la vocación tercermundista del cine mexicano, dio como resultado una marcada intención por mostrar la lucha de los obreros chilenos como parte de un proyecto internacional. Este aspecto resulta aún más claro si se analiza a la luz de la película inmediatamente anterior de este director, *La tierra prometida* (1972), obra abiertamente nacionalista en la que se narra la experiencia de una pequeña comunidad del sur chileno durante la breve república socialista de Marmaduke Grove. Tanto en esa cinta como en constantes intervenciones públicas, el cineasta chileno había manifestado su pretensión de hacer un cine que se apropiara de los mitos nacionales chilenos y los resignificara dentro de la lucha contemporánea de liberación (Barría, 2011: 47; Rodríguez, 2020).

Los márgenes al centro

Si entendemos el Estado nacional no como una organización estática, sino como un proceso histórico en el que una o varias comunidades humanas conviven, negocian o se enfrentan dentro de un complejo espacio político-institucional de dominación y de reproducción social y material, los márgenes de este entramado territorial, político e institucional se muestran como el espacio por excelencia en el que la nación se pone en juego. Por ello, es en los márgenes, lugares físicos o simbólicos en los cuales el Estado nacional se evidencia como un proyecto inacabado, donde su existencia debe ser constantemente enunciada, donde el orden institucional necesita manifestarse de forma más contundente y donde, invocando la existencia de lo salvaje, lo vacío y lo caótico, el Estado nacional se presenta como protector del conjunto social (Das y Poole, 2008; Chávez, 2010: 116, n. 1).

Quizá fue por ello por lo que en las producciones del cine echeverrista las imágenes de estos espacios liminares y de los sujetos que los habitaban inundaron las pantallas. Los mineros anarquistas de la Araucanía chilena (*Actas de Marusia*, Miguel Littín, 1975), los lacandones de Chiapas (*Cascabel*, Raúl Araiza, 1976), los fanáticos habitantes de San Miguel Canoa (*Canoa*, Felipe Cazals, 1975) o los insumisos pobladores de Tomóchic (*Longitud de guerra*, Gonzalo Martínez, 1975) cobraron relevancia en el proyecto cinematográfico oficial. En las cintas producidas hacia el final del sexenio el tema de la falta de cohesión y del borramiento de las fronteras de la pertenencia nacional se exploraron una y otra vez hasta convertirse en una obsesión. En el cine patrocinado por el régimen, la ausencia del Estado nacional parecía una de las principales preocupaciones. Sin embargo, de entre todas las cintas producidas, es en *Longitud de guerra* en la que se muestran más claramente dos de las principales características del discurso histórico-político impulsado al concluir el régimen echeverrista: la enunciación desde el poder de la presencia en distintos momentos de grupos y comunidades que viven y se expresan política y culturalmente al margen del conjunto nacional y la fatídica imposibilidad de que estos grupos puedan coexistir con el proceso de conformación histórica del Estado nacional.

Longitud de guerra narra la crónica de una muerte anunciada. En los primeros años del siglo XX, la lejanía geográfica y la autosuficiencia económica habían hecho del pequeño pueblo de Tomóchic un idílico espacio en relativa autonomía frente a las dos principales instituciones que configuraban la nacionalidad mexicana: la Iglesia católica y el Estado porfirista. En el universo local de Tomóchic, los integrantes de la comunidad se han visto obligados a ocupar los espacios que las instituciones no han logrado cubrir: administran justicia, organizan el trabajo, imparten los sacramentos, etcétera. En ese contexto, los tomochitecos terminarán por desconocer toda autoridad y por proclamar que sólo obedecerán la voluntad suprema de dios.

Si bien en la película la confrontación con la Iglesia por la deformación local del dogma católico o con el gobierno por haber enfrentado al presidente seccional son el origen del antagonismo, en realidad el motivo tanto de la

resistencia del pueblo como de la brutal represión es más abstracta que material y se encuentra en el terreno simbólico. La suerte del pueblo se debate entre la necesidad de un Estado central por integrar a esta comunidad dentro del conjunto nacional y la negativa del pueblo a manifestar abiertamente dicha integración. La cinta se construye dramáticamente como la imposibilidad progresiva de conciliar autonomía local e identidad nacional. Conforme avanza la trama y la represión parece inminente, autoridades locales insisten en que pueden detener al ejército si los habitantes del pueblo manifiestan su obediencia a los poderes civiles y religiosos nacionales. Sin embargo, la esperada subordinación nunca llegará y, como consecuencia, los últimos minutos de la cinta mostrarán con lujo de detalle el sangriento castigo de este pueblo reacio a integrarse al conjunto nacional.

Longitud de guerra se convirtió hacia el final del sexenio en la última cinta en repetir un esquema narrativo que había ya demostrado su eficacia comercial y política dentro del nuevo cine latinoamericano al que la industria mexicana deseaba asimilarse: el esquema de la represión inevitable de las comunidades que se encontraban en los márgenes de la nación. La cinta se sumaba a la larga lista de producciones latinoamericanas que, como *Caliche sangriento* (Helvio Soto, 1969) o *La Patagonia rebelde* (Héctor Olivera, 1974), se dedicaron a mostrar una y otra vez que el auge del capitalismo latinoamericano entre los siglos XIX y XX estuvo acompañado de violentos actos represivos ejecutados contra las comunidades periféricas de los distintos países de la región. En este contexto, sin embargo, *Longitud de guerra* marca una distancia importante respecto a otras cintas latinoamericanas: la de Tomóchic no es una insurrección popular, sino la manifestación explícita de una autonomía intolerable en el discurso nacionalista. Como en tantas otras películas producidas por el régimen mexicano (*Actas de Marusia*, *Cananea*, *La casa del sur*), la obra de Gonzalo Martínez jugaba con una doble imagen del Estado nacional: mostrando los espacios en los que era comprensible su falta de legitimidad, pero también explicitando una imagen intimidatoria de aquello que ocurre cuando grupos o individuos se resisten a la integración nacional.

Como en otras cintas de la época, en este contexto de autonomía se desarrollará un proceso que irá de la libertad al caos, una narrativa en la que la posibilidad de un espacio de imaginación política más allá de la nación quedará cancelada de inmediato. Y es que para cualquier espectador que se basara únicamente en las producciones industriales del cine echeverrista, en los márgenes de la nación siempre terminaba reinando el caos. Como apuntó desde muy temprano Jorge Ayala Blanco (1976) en sus críticas a *Canoa* y *Actas de Marusia*, y como anotó brillantemente Ignacio Sánchez Prado al analizar *Calzonzin inspector*, en el cine mexicano controlado para mediados de los setenta por el régimen echeverrista la retórica de la masacre contra las comunidades que cuestionaban el discurso nacional obligaba a una lectura presentista. El crítico Ayala Blanco (1986) denunció constantemente la retórica autoritaria del cine de producción oficial en el que, más allá de las causas justas de los masacrados o las condiciones concretas en las que se realizaban los actos de violencia estatal, el Estado nacional se presentaba una y otra vez como el portador del orden y de la civilidad frente a comunidades al borde de la barbarie en las que impera el caos y la ignorancia.

Fue en ese contexto en el que se presentó uno de los grandes éxitos del cine echeverrista: la representación de la violencia extrema ejercida contra colectividades que se encontraban en cierto grado de autonomía frente al Estado nacional o incluso frente a configuraciones institucionales previas como la Iglesia católica. Estas cintas enfrentaron al espectador a una historia nacional plagada de una violencia ejercida para aniquilar colectividades ideológicamente disidentes. Por supuesto, el cine estatal de los setenta tuvo buen cuidado en colocar estas situaciones en lugares y tiempos seguros, lejos del presente echeverrista o del espacio controlado por el régimen. Así, el cine echeverrista mostraba, como lo había hecho desde 1947 *Río Escondido* (Emilio Fernández), el peligro social que representaba la autonomía de los sujetos periféricos, agentes de la barbarie que debían ser superados en el México moderno.⁹

⁹ Esta argucia retórica fue advertida desde los años ochenta por el escritor Alberto Ruy Sánchez, 1981: 96

Por ello la violencia ejercida por el Estado en el cine echeverrista nunca es esperanzadora. Para los pobladores de Tomóchic, como para las comunidades judías de Ripstein (*El Santo Oficio*), no hay más que castigo y destrucción. Aunque las cintas estén dedicadas a estos pueblos, para ellos no habrá tampoco justicia, ni política ni cinematográfica. Los líderes de las insurrecciones populares contra el régimen constantemente terminan derrotados, solos e incluso enloquecidos. Aunque sus historias sean preludeo de la lucha revolucionaria, los hechos mostrados en la pantalla terminarán siempre como una lacerante lección de disciplina y como una consecuencia lógica de la forma en que el Estado nacional al final logra restituir el orden y la gobernabilidad.

En su lectura del cine de los setenta, Ignacio Sánchez Prado (2015: 51) propone que el núcleo del cine echeverrista radica en la representación de la imposibilidad de la construcción de un sujeto colectivo organizado fuera del Estado nacional. Efectivamente, ya sea al hablar de la corrupción, de la revolución, de la explotación o de la efervescencia social, en estas películas el poder central siempre termina siendo el protagonista: corrupto, por momentos desdibujado o evadido, al final el régimen (colonial o nacional) se impone frente a comunidades periféricas caóticas incapaces de mostrarse como colectividad políticamente significativa.¹⁰ Al mismo tiempo, frente a esas colectividades caóticas, frecuentemente se presentó a un Estado que, aunque plagado de corrupción y fallas, figuraba como invencible, omnipresente y en ocasiones como única opción política de organización social.

Apertura cinematográfica y censura historiográfica

Durante el sexenio echeverrista, la convivencia entre el impulso oficialista por filmar los grandes temas de la historia patria y una política de apertura cinematográfica que, en términos generales, otorgaba libertad a los creadores para que ofrecieran sus visiones personales del pasado, dio lugar a complejos procesos de negociación política, creativa e histórica durante

¹⁰ Esta idea es también desarrollada por Chávez, 2010: 133; y en Pascual, 2016: 35-36.

todo el sexenio. En este entramado, la actuación de la Secretaría de Gobernación, institución encargada de proteger la versión oficial de la historia patria, pero también de llevar adelante la política de apertura democrática del régimen echeverrista, resultó determinante, compleja y, en no pocos momentos, contradictoria.

Como han estudiado Sara Luna (2017) y Fernando Mino (2019: 57-91), con la creación de la Dirección de Cinematografía el cine mexicano vivió durante los años cincuenta y principios de los sesenta su época más restrictiva. Bajo el argumento de evitar que se difundiera una imagen denigrante del país, de su historia y de sus instituciones, en esos años creció el número de cortes o prohibiciones a cintas que presentaran alguna crítica al régimen o alguna versión de la historia nacional que se alejara de la visión oficial. El historiador Eduardo de la Vega Alfaro (2017) ha documentado algunos casos de censura de filmes históricos que dieron lugar al debate público como *Rosa Blanca* (Roberto Gavaldón, 1961) o *La sombra del caudillo* (Julio Bracho, 1960), cintas que fueron enlatadas por años o décadas porque se afirmaba que representaban visiones de la historia nacional que se alejaban de la verdad.

Sin embargo, durante la década de los setenta el cambio en la narrativa historiográfica y en la visualidad del pasado conllevó una serie de desconciertos y tensiones entre los censores del Estado, habituados a aplicar criterios de “veracidad histórica” y “pertinencia política”, y los creadores y funcionarios que trataban de presentar visiones que se alejaran de las interpretaciones tradicionales del pasado. Si algo muestran los expedientes de censura conservados en la Dirección de Cinematografía es que, con la llegada de la apertura cinematográfica, los límites de la representación fílmica de la historia nacional eran igual de difusos para los creadores que para los censores, quienes frecuentemente manifestaban en sus informes de supervisión opiniones personales o francas preocupaciones frente a las versiones libres del pasado filmadas por los jóvenes directores recientemente reclutados por la industria nacional.

Aunque no todos los expedientes de la época conservan los debates generados entre guionistas, directores y censores, abundan los dictámenes de estos

últimos en los que se advierte sobre temas históricos tratados erróneamente, sobre representaciones poco respetuosas de próceres nacionales, de enfoques que podrían traer problemas con instituciones eclesiásticas o militares, que podrían infringir la ley por tergiversar la historia patria o que podrían molestar a las audiencias acostumbradas a una historia nacional que, como rezaba uno de los expedientes, “antes no rebosaba de sangre y palabrotas”.

Volvamos a la conmemoración juarista para ver un primer ejemplo. Aunque *Aquellos años* había sido un encargo directo de la Secretaría de Gobernación y una coproducción estatal, la censora encargada de revisarla, la escritora Ángeles Mendieta Alatorre, mostró en su largo dictamen profundos desacuerdos con la cinta. La crítica de Mendieta enfatizaba que, aunque la de Cazals se trataba de una visión personal de los hechos históricos, esto no significaba que el director podía presentar una película cuyo argumento terminaba diluyendo la figura del benemérito en medio de una compleja maraña argumental.

Además, la censora hizo énfasis en otros aspectos por los que la cinta debía recortarse o prohibirse. Entre éstos estaban la crítica constante a la iglesia católica que, según la censora, terminaba por inundar a la cinta de un discurso jacobino políticamente indeseable. La escena en la que el obispo Labastida (Eduardo López Rojas) niega el entierro a una niña pobre y grita a su padre que mejor le eche sal y se la coma fue estrictamente prohibida por la censora, lo mismo que la provocadora escena en la que José Miguel Hidalgo (Juan Peláez) besa el crucifijo depositado en los senos de Eugenia de Montijo (Marcela López Rey), la esposa de Napoleón III. Además, sobre la escena que referimos antes en la que Juárez despotrica contra el imperialismo, Mendieta llama la atención de las autoridades porque, decía, esta crítica contra el imperialismo estadounidense ponía a México de lado de otro poder imperialista, el del comunismo soviético.¹¹

Sin embargo, como podrá notar quien se acerque a la cinta de Cazals, estos cortes solicitados por la censora no fueron realizados, y la cinta se proyectó íntegra al público nacio-

¹¹ Dirección de Cinematografía de la Secretaría de Gobernación, (DCSG) *Expedientes Históricos*, “*Aquellos años*” f. 12-16.

nal e internacional. Y es que, según el reglamento de supervisión, en caso de que alguna cinta fuera censurada, productores y directores tenían el derecho de inconformarse, ante lo cual debían elaborarse otros dictámenes por censores diferentes. Al final, si el diferendo continuaba, era el director de Cinematografía, o incluso el propio secretario de Gobernación, quien emitía un nuevo dictamen inapelable.¹² En el caso de la cinta de Cazals ocurrió todo lo previsto por el reglamento. El director se quejó y se negó a modificar una cinta de la que, por otro lado, no quería saber más. Finalmente, Hiram García Borja, director de la dependencia, dio la autorización de exhibición de una cinta que se proyectó con más pena que gloria ante el público.

La lista de casos similares es amplia. Baste anotar aquí que en la supervisión de *El Santo Oficio* de Arturo Ripstein se pide que se eliminen las ofensas contra la comunidad judía; que de *El principio* de Gonzalo Martínez los censores pidieron se eliminara la primera secuencia en la que se mostraba la violación de una campesina; que en *Longitud de guerra* del mismo director sobre la rebelión de Tomóchic se pedía que se modificara el guion porque no podía insinuarse que el levantamiento de un pueblo ignorante era el origen de la gloriosa revolución mexicana; que en casi todas las cintas sobre la revolución se pedía que se rebajara el nivel de violencia y se eliminaran las palabras altisonantes. En casi todos los casos las censuras fueron impugnadas por productores, directores o guionistas, y en casi todos los casos los altos funcionarios de Gobernación fallaron en favor de los creativos y en contra de los censores que, como último recurso, imponían a las cintas la clasificación más restrictiva para que fueran vistas por menos público.¹³

Sin embargo, el asunto no se limitaba a este juego de poderes al interior de la Dirección de Cinematografía. La complejidad de las industrias cinematográficas en todo el mundo hacía que distribuidores, exhibidores o incluso el público participara activamente del debate sobre lo que era lícito incluir en las cintas. En el caso de las películas históricas esto ocurría con frecuencia y en los expedien-

¹² DCSG, “Reglamento de Supervisión Cinematográfica”.

¹³ DCSG, Expedientes Históricos, expedientes “El Santo Oficio”, “El principio”, “Longitud de guerra”.

tes de la Dirección se conservan varias cartas en las que el público se queja de la forma en la que los nuevos directores desvirtuaban la historia nacional.

Uno de los casos más espinosos fue el de la cinta *Nuevo mundo* (1976), obra en la que Gabriel Retes muestra cómo un fraile obliga a un indígena a pintar una nueva virgen para atraer a los indios a la fe católica. Los censores concluyeron que la exhibición de esta cinta traería problemas, por lo que recomendaron no autorizar su circulación. Sin embargo, como era previsible, sus objeciones no fueron escuchadas, la película se autorizó sin cortes y las predicciones de los censores se cumplieron a cabalidad. La respuesta de la industria no se hizo esperar. Tanto el gerente de la promotora oficial Procinemex, que debía idear una campaña de promoción de la cinta, como los representantes de la compañía distribuidora enviaron cartas en las que expresaron su desconcierto ante una aparente falta de sensibilidad política de la Secretaría de Gobernación, que ahora los obligaba a distribuir y promocionar una película que iba en contra de la tradición del cine mexicano y que seguramente resultaría molesta para el público guadalupano que, presumían, sería el mayoritario.¹⁴

Sin embargo, en el caso de las revisiones históricas ocurrió lo mismo que con el resto de las cintas promovidas por el régimen. El estudio de varios casos parece indicar que tanto la transformación cinematográfica como la revisión histórica durante el régimen echeverrista se hicieron de arriba hacia abajo, es decir, como un ejercicio de autoridad en el que los altos funcionarios determinaban los nuevos límites de lo permitido, aun si iban contra lo establecido en los reglamentos o si entraban en contradicción con lo señalado por los censores del Estado o por la lógica de su mercado.

En los años setenta, la oficina de censura cinematográfica desempeñó un importante papel como lugar de mediación política en la relectura que de la historia nacional se hizo en el cine. Los intentos de censura o de imposición de versiones oficiales en temas históricos no desapareció en estos años. Como había ocurrido antes, en los años setenta los censores del estado supervisaron, criticaron o intenta-

¹⁴ DCSG, expediente *Nuevo Mundo*.

ron prohibir películas bajo el argumento de que faltaban a la verdad histórica. Sin embargo, a diferencia de lo que había ocurrido en las dos décadas anteriores, en ésta los funcionarios de la Dirección de Cinematografía debieron aceptar que ahora el ejercicio de la censura debía convivir con un programa de apertura política y de renovación cinematográfica en el que la revisión histórica tenía un lugar protagónico.

Conclusión: el cine echeverrista y el debate por la historia

Revisar ampliamente lo ocurrido con el discurso nacionalista del régimen posrevolucionario después de los años cincuenta es todavía una tarea pendiente. Para avanzar sobre esa labor he presentado un análisis de lo que ocurrió con los elementos de ese discurso depositados en el cine histórico mexicano de los años setenta. En aquella década, una industria fílmica en proceso de renovación y en búsqueda de nuevos públicos de clase media se lanzó a la realización de cintas en las que las representaciones de los fundamentos históricos de la identidad nacional adquirieron un rostro muy diferente del que habían tenido en los años precedentes. En estas nuevas lecturas del pasado mexicano varios elementos constitutivos de la identidad nacional fueron subvertidos y en su lugar el público se enfrentó a representaciones en las que los pilares religiosos, políticos y centralistas parecían entrar en crisis.

Aunque es claro que hacia el final de aquel sexenio el echeverrismo intentó demostrar que los paradigmas de la historia oficial seguían vigentes, en las nuevas versiones fílmicas de la historia los efectos de la apertura cinematográfica eran evidentes. Los resultados difícilmente pueden reducirse a etiquetas fáciles. Aunque radicalmente diferente del cine clásico en lo que se refiere a temas como la Iglesia católica, la relectura de la revolución mexicana o la transformación del indigenismo, el cine mexicano de los setenta conservó varios de los elementos fundamentales que habían configurado la visión cinematográfica del pasado práctico de los mexicanos: la visión oscurantista del pasado novohispano, la exaltación de liberalismo, la vigencia de la revolución mexicana y del régimen que la representaba.

Como ocurrió en tantos otros campos de la cultura mexicana de los años setenta, hacia el final del echeverrismo, el régimen intentó llenar las pantallas, no de versiones plurales y libres de la historia nacional, sino de épicas oficialistas ubicadas en distintos momentos del pasado. Sin embargo, como he tratado de mostrar a lo largo de este texto, el resultado final difícilmente podría calificarse de monolítico o uniforme. Las versiones oficialistas se filmaron, se distribuyeron y se exhibieron para agrado de funcionarios y tranquilidad de los censores. Pero al mismo tiempo las nuevas versiones fílmicas del pasado nacional, producto del conjunto de fuerzas, intereses y creatividades que operaban en el México de los setenta, ofrecieron visiones del pasado mexicano en las que era posible ver que las imágenes esquemáticas y broncíneas eran ya cosa del pasado.



Bibliografía

Fuentes documentales

Dirección de Cinematografía de la Secretaría de Gobernación, *Fondo de Expedientes Históricos*.

Bibliografía publicada

Anderson, Benedict, 1993. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Ayala Blanco, Jorge, 1976. "Masacrofilia. La retórica de la masacre; la folclorización del sufrimiento". *La Cultura en México, Siempre!*, 1193: XV-XVI.

_____, 1986. *La condición del cine mexicano*. México: Posada.

Barría, Alfredo, 2011. *El espejo quebrado. Memorias del cine de Allende y la Unidad Popular*. Santiago: Uqbar Editores.

Baugh, Scott L., 2004. "Developing History/Historicizing Development in Mexican Nuevo Cine Manifestoes around 'la Crisis.'" *Film & History*: v. 34, n. 2: 25-37.

Berger, Stefan, 2007. "The Power of National Pasts: Writing National History in Nineteenth- and Twentieth-Century Europe." En *Writing the Nation. A Global Perspective*, compilación de Stefan Berger, 30-62. Nueva York: Palgrave Macmillan.

Bordwell, David *et al.*, 1997. *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.

Castro, Maricruz y Robert McKee Irwin, 2011. *El cine mexicano "se impone"*. *Mercados internacionales y penetración cultural en la época*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Castro, Maricruz, 2022. *La invención iconográfica: identidades regionales y nación en el cine mexicano de la edad de oro*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Chávez, David, 2022. "The Eagle and the Serpent on the Screen: The State as

Spectacle in Mexican Cinema.” *Latin American Research Review*, v. 45, n. 3 (2010): 115-141. <http://www.jstor.org/stable/40926272>

Cosío Villegas, Daniel, 1974. *El estilo personal de gobernar*. México: Joaquín Mortiz.

Das, Veena y Deborah Poole, 2008. “El estado y sus márgenes. Etnografías comparadas”, *Cuadernos de Antropología Social* 27, 19-52.

Frey, Hugo, 2011. “Cannes 1956/1979: Riviera Reflections on Nationalism and Cinema.” En *Narrating the Nation. Representations in History, Media and the Arts*, compilación por Stefan Berger, Linas Eriksonas y Andrew Mycock, 181-203. Nueva York: Berghahn Books.

García Blizzard, Mónica, 2022. *The white indians of Mexican cinema: racial masquerade throughout the golden age*. Albany: State University of New York Press.

Gellner, Ernst, 1988. *Naciones y nacionalismos*. Madrid: Alianza.

Higson, Andrew Douglas, 2000. “The limiting imagination of national cinema.” En *Cinema and Nation*, coordinación de M. Hjort y S. Mackenzie, 63-74. Londres/Nueva York: Routledge.

Joseph, Gilbert *et al.*, 2001. *Fragments of a golden age: the politics of culture in Mexico since 1940*. Durham: Duke University.

Lerner de Sheinbaum, Bertha y Ralsky de Cimet, Susana, 1976. *El poder de los presidentes: alcances y perspectivas, 1910-1973*. México: Instituto Mexicano de Estudios Políticos.

Luna, Sara, 2017. “Modernización, género, ciudadanía y clase media en la Ciudad de México: debates sobre la moralización y la decencia, 1952-1966.” Tesis doctoral. Universidad Nacional Autónoma de México.

Lusnich, Ana Laura *et al.*, 2017. *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico*. Buenos Aires: Imago Mundi.

Mino, Fernando, 2019. “Crisis, censura y búsquedas de la industria del cine mexicano en los años cincuenta. El caso de sombra verde de Producciones Calderón.” *Historia Mexicana*, v. 69, n. 1 (2019): 57-91. <https://doi.org/10.24201/hm.v69i1.3915>

Monsiváis, Carlos, 1981. “Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares en México.” *Cuadernos Políticos*, n. 30 (octubre-diciembre, 1981): 33-52.

- Pascual Gutiérrez, Iris, 2016. “La reformulación del autoritarismo mexicano durante la presidencia de Luis Echeverría (1970-1976). La política cinematográfica como ejemplo.” *Millars: Espai i historia*, v. 41, n. 2: 15-43. <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/millars/article/view/3234>
- _____, 2020. *Invocando el pasado: cine histórico y estado en México (1971-1976)*. La Rioja: Universidad Internacional de La Rioja.
- Pérez Montfort, Ricardo, 2023. *Disparos, plata y celuloide. Historia, cine y fotografía en México 1846-1982*. México: Penguin Random House.
- Pérez Vejo, Tomás, 2024. *México, la nación doliente: imágenes profanas para una historia sagrada*, Grano de Sal.
- Ramírez Berg, Charles, 1992. *Cinema of Solitude: A Critical Study of Mexican Film, 1967-1983*. Austin: University of Texas Press.
- Renan, Ernest, 1987 [1882]. *¿Qué es una nación? Cartas a Strauss*. Madrid: Alianza.
- Rodríguez, Israel, 2020. “Del nacionalismo al tercermundismo. El itinerario mexicano de Miguel Littín.” *Estudios del ISHiR*, v. 10, n. 28: sin paginación. <http://portal.amelica.org/ameli/journal/422/4221785005/>
- _____, 2021. “La aventura tercermundista del cine mexicano. Producción fílmica y diplomacia latinoamericana, 1971-1976.” *Secuencias*, n. 111 (septiembre-diciembre, 2021): sin paginación. <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i111.1951>
- _____, 2022. “Renovación fílmica y autoritarismo en México, 1970-1976. Revisión a la idea del Estado cineasta.” *Historia y Grafía*, n. 58 (enero-junio, 2022): 87-131. <https://doi.org/10.48102/hyg.vi58.397>
- _____, 2023. *El nuevo cine y la revolución congelada. Historia política del cine mexicano en los setenta*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ruy Sánchez, Alberto, 1981. *Mitologías de un cine en crisis*. México: Premia.
- Sánchez Prado, Ignacio, 2015. “Alegorías de un cine sin pueblo: el cine echeverrista y la crisis del contrato social de la cultura mexicana.” *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, v. 44, n. 2: 50-67.
- Smith, Anthony D., 2000. “Images of the Nation: Cinema, Art and National Identity.” En *Cinema and Nation*, coordinación de Mette Hjort y Scott MacKenzie, 41-53. Londres: Routledge.

- Tuñón, Julia, 2006. "Cuerpos femeninos, cuerpos de patria. Los iconos de nación en México: apuntes para un debate." *Historias*, n. 65 (2006): 41-60. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/historias/article/view/2199>
- _____, 2020. "Los gigantes que nos dieron Patria". *Proceso. Edición especial Proceso Bi-centenario* (abril de 2020): 4-13.
- Vaughan, Mary Kay, 2001. *La política cultural en la Revolución*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Vega Alfaro, Eduardo de la, 2017. *Cine censura y política en la era del milagro mexicano*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Villalobos Álvarez, Rebeca, 2020. *El culto a Juárez. La construcción retórica del héroe (1872-1976)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Grano de Sal.

Filmografía citada

- Actas de Marusia*, 1975. Dirección: Miguel Littín. México: Jorge Sánchez-Arturo Feliu-Conacine.
- Aquellos años*, 1972. Dirección: Felipe Cazals. México: Guillermo Aguilar Alvarez-Leopoldo Silva-Marco Silva-Alpha Centaury-Estudios Churubusco-Cinematográfica Marco Polo
- Caliche sangriento*, 1969. Dirección: Helvio Soto. Chile. Icla Films.
- Calzonzin inspector*, 1973. Dirección: Alfonso Arau. México: Víctor Parra-Conacine-Estudios Churubusco Azteca
- Cananea*. 1977, Dirección: Marcela Fernández Violante. México: Antonio H. Rodríguez-Pedro Escobedo-Alejandro Aguilar Zafra-Diego López-Jorge Dorantes-Conacine.
- Canoa: Memoria de un hecho vergonzoso*. 1975. Mirección: Felipe Cazals. México: Conacine-Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica.
- Cascabel*, 1976. Dirección: Raúl Araiza. México: Luz María Rojas-Conacine-Dasa Films.
- Chilam Balam*, 1955. Dirección: Iñigo de Martino. México. Armando Orive Alba, CLASA Films Mundiales.
- El jardín de tía Isabel*, 1971. Dirección: Felipe Cazals. México: Guillermo Aguilar Alvarez, Víctor José Moya h, Alpha Centaury

El joven Juárez, 1954. Dirección: Emilio Gómez Muriel. México: Armando Orive Alba, Clasa Films Mundiales.

El padre Morelos, 1942. Dirección: Miguel Contreras Torres. México: Miguel Contreras Torres-Hispano Continental Films.

El principio, 1971. Dirección: Gonzalo Martínez. México: Estudios Churubusco

El rayo del sur, 1943. Dirección: Miguel Contreras Torres. México: Miguel Contreras Torres-Hispano Continental Films.

El Santo Oficio, 1972. Dirección: Arturo Ripstein. México: Leopoldo Silva-Marco Silva-Cinematográfica Marco Polo-Conacine.

En tiempos de la Inquisición, 1946. Dirección: Juan Bustillo Oro. México: Jesús Grovas

Enamorada, 1946. Dirección: Emilio Fernández. México: Benito Alazra-ki-Panamerican Films.

La casa del sur, 1976. Dirección: Sergio Olhovich. México: Conacine-Dasa Films

La cucaracha, 1959. Dirección: Ismael Rodríguez. México: José Bolaños-José Luis Celis-Fernando Belina-Alberto A. Ferrer-Películas Rodríguez.

La Patagonia rebelde, 1974. Dirección: Héctor Olivera, 1974. Argentina: Aries Cinematográfica.

La soldadera, 1966. Dirección: José Bolaños. México: Alberto A. Ferrer-Producciones Marte-Técnicos Mexicanos

La sombra del caudillo, 1960. Dirección: Julio Bracho. México: Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica

La tierra prometida, 1972. Dirección: Miguel Littín. Chile: Chilefilms.

La virgen morena, 1942. Dirección: Gabriel Soria. México: Alberto Santander, Gabriel Soria, Alejandro A. Abularach.

La virgen que forjó una patria, 1942. Dirección: Julio Bracho. México: Agustín J. Fink-Emilio Gómez Muriel-Films Mundiales.

Longitud de guerra, 1974. Dirección: Gonzalo Martínez. México: Conacine-Dasa Films.

Mexicanos al grito de guerra, 1943. Dirección: Álvaro Gálvez y Fuentes e Ismael Rodríguez. México: Películas Rodríguez-Películas Latinoamericanas.

Mina, viento de libertad, 1976. Dirección: Antonio Eceiza. México-Cuba:

Conacite Uno-Instituto Cubano de Artes e industria Cinematográficas.

Nuevo mundo, 1976. Dirección: Gabriel Retes. México: Conacine-Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica.

Queimada, 1969. Dirección: Gillo Pontecorvo. Italia-Francia: United Artist.

Reed, México insurgente, 1970. Dirección: Paul Leduc. México: Berta Navarro-Luis Barranco-Salvador López-Ollín y Asociados.

Río Escondido, 1947. Dirección: Emilio Fernández. México: Raúl de Anda G, Producciones Raúl de Anda.

Rosa blanca, 1961. Dirección: Roberto Gavaldón. México: Clasa Films Mundiales.

Vino el remolino y nos alevantó, 1949. Dirección: Juan Bustillo Oro. México: Juan Bustillo Oro-Gonzalo Elvira-Producciones Dyana.

Zítari, el templo de las mil serpientes, 1931. Dirección: Miguel Contreras Torres. México: Miguel Contreras Torres-Imperial Arts Films.