

El latinoamericanismo de Raymundo Gleyzer en México, *la revolución congelada* (1970)

Adela Pineda Franco *

Resumen: El presente artículo aborda *México, la revolución congelada* (Argentina/Estados Unidos, Raymundo Gleyzer, 1970) desde el contexto histórico y político latinoamericanos. Sugerimos que la crítica de Gleyzer al legado de la Revolución en México bajo el sistema instaurado por el Partido Revolucionario Institucional (PRI), y que incluye una apropiación de cierto metraje proveniente del archivo cinematográfico de la Revolución Mexicana, debe analizarse en relación al pensamiento latinoamericanista de las décadas del sesenta y setenta.

Palabras clave: Raymundo Gleyzer, *México, la revolución congelada*, Revolución Mexicana, cine documental.

Raymundo Gleyzer's Latin Americanism in *Mexico, the Frozen Revolution* (1970)

Abstract: The following article analyzes *Mexico, The Frozen Revolution* (Argentine/USA, Raymundo Gleyzer, 1970) within the Latin American historical and political context. It centers on Gleyzer's critique of the Mexican Revolution's PRI institutionalization. It connects this critique to the undercurrents of the 1960s and 1970's Latin Americanist thought, which informed Gleyzer's ideology. The analysis highlights Gleyzer's appropriation of archival footage of the Mexican Revolution.

Keywords: Raymundo Gleyzer, *Mexico, the Frozen Revolution*, Mexican Revolution, documentary film.

O latino americanismo de Raymundo Gleyzer em *México, a revolução congelada* (1970)

Resumo: O presente artigo aborda *México, A revolução congelada* (Argentina/Estados Unidos, Raymundo Gleyzer, 1970) desde o contexto histórico e político latino-americanos. Se sugere que a crítica de Gleyzer à herança da Revolução Mexicana sob o sistema instaurado pelo Partido Revolucionário Institucional, e que abarca uma apropriação de material filmico proveniente do arquivo cinematográfico da Revolução Mexicana, deve considerar-se em relação ao pensamento latino americanista das décadas dos sessenta e setenta.

Palavras chave: Raymundo Gleyzer, *México, la revolución congelada*, Revolução Mexicana, cine documentário.



Fotograma de *México, la revolución congelada* (Raymundo Gleyzer, 1970)

La historia, en tanto discurso sobre el pasado, es siempre un exceso, una causa ausente en el entramado de imágenes de un documental; por ello, su sentido sólo es aprehensible mediante la reconstrucción que el propio texto fílmico elabora.¹ A partir de esta idea, este artículo reflexiona sobre la huella de la historia encarnada en el material silente utilizado en el documental *México, la revolución congelada* (Argentina/Estados Unidos, 1970) de Raymundo Gleyzer. El material de archivo utilizado en este documental proviene de fílmicos antiguos, que al incorporarse a la cinta crean el efecto de oponerse a los relatos nacionalistas difundidos en los años precedentes a través de la exhibición de dos importantes compilaciones: *Memorias de un mexicano* (México, 1950) de Carmen Toscano y *Epopéyas de la Revolución* (México, 1961) de Gustavo Carrero, en las que también se utilizó metraje de archivo proveniente de documentales silentes de la Revolución Mexicana (1910-1917).²

¹ Véase CHANAN, Michael. *The Politics of Documentary*, London: British Film Institute, 2007, p. 65

² Véase WOOD, David. "Documentary Appropriations of Mexican Revolution Footage". En: *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 28, n. 4, 2011, p. 280.

El metraje de archivo en *México, la revolución congelada* funciona como un interruptor de la visión teleológica que dominó la historiografía de la Revolución Mexicana, y que también es característica de las compilaciones mencionadas. Por otro lado, el uso particular de este metraje también reactiva el potencial político del pasado mediante la yuxtaposición de una serie de testimonios orales, provenientes de los veteranos seguidores del jefe revolucionario Emiliano Zapata, que Gleyzer entrevista. Gleyzer hace uso del archivo y del testimonio de manera dialéctica con el fin de actualizar su propio presente revolucionario. De esta manera divorcia la imagen de archivo del pensamiento historicista para reactivar el lado insurrecto de la historia.

El artículo explora estos usos con el fin de dar cuenta, primeramente, de la crítica que el director lleva a cabo de la demagogia populista del Partido Revolucionario Institucional (PRI) en México durante los años setenta. No obstante, sitúa esta crítica en un espacio de reflexión más amplio: el del pensamiento latinoamericanista que informó el cine militante latinoamericano de las décadas del sesenta y setenta, y que subyace en toda la obra de Gleyzer. En suma, este artículo propone una reflexión en torno a los usos de material silente en *México, la revolución congelada* no sólo en función del revisionismo histórico llevado a cabo por este director en torno al legado de la Revolución Mexicana, sino también en relación a sus posibilidades políticas, dentro de un pensamiento que propuso un cambio epistemológico en la interpretación de la historia latinoamericana.

En 1970, Raymundo Gleyzer viajó a México para llevar a cabo un proyecto cinematográfico. Se sabe que el viaje fue precario y que contó con poco financiamiento. El equipo estaba formado por cuatro personas además de Gleyzer: Juana Sapire, sonidista y esposa del cineasta; Humberto Ríos, realizador boliviano que fungió de camarógrafo; María Elena Vera, esposa de Ríos, quien se responsabilizó de la investigación histórica, y el cineasta mexicano Paul Leduc, guía del equipo en ese país, quien declinó ser acreditado por miedo a una posible represión en México.³ Con este equipo y una cámara Beaulieu de 16 mm, Gleyzer recorrió grandes extensiones del

³ Según Humberto Ríos en: PEÑA Martín, Fernando y Carlos Vallina (eds.). *El cine quemado. Raymundo Gleyzer*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2000, p. 58.

territorio mexicano.⁴ Camuflados como periodistas argentinos interesados en el turismo, los cineastas se infiltraron en la campaña electoral del candidato presidencial por el Partido Revolucionario Institucional (PRI), Luis Echeverría Álvarez, obteniendo una perspectiva única del país, desde panorámicas espectaculares hasta íntimos acercamientos del candidato dentro de su autobús.⁵ El resultado fue *México, la revolución congelada*, documental considerado un parteaguas en el trabajo cinematográfico de Gleyzer.⁶ Primero, porque su experiencia con México lo llevó a considerar que la Revolución Mexicana era un contraejemplo de la Cubana. Para la generación de Gleyzer y de los protagonistas del llamado Nuevo Cine Latinoamericano,⁷ ésta última constituyó un modelo para llevar a cabo una transformación socialista en América Latina. Solo un año antes de su viaje a México, en 1969, tras la muerte del Che Guevara, Gleyzer había viajado a Cuba en calidad de reportero para el noticiero Telenoche, convirtiéndose en el primer argentino que filmaba el proceso revolucionario. A partir de una serie de entrevistas a los voluntarios de la zafra de los diez millones en *Notas sobre Cuba* (1969), Gleyzer resaltó, no sin idealismo, la participación del pueblo en la construcción de un nuevo país. Todo lo contrario pensaría de México un año más tarde. En una entrevista declaró que el mentado “milagro mexicano”⁸ no era sino el reflejo de una anquilosada burocracia, responsable de la miseria de la población y que el título de su documental

⁴ Tratamiento, documento mecanografiado, 3 de mayo de 1973, dossier Raymundo Gleyzer, archivos de la Biblioteca Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken, Buenos Aires.

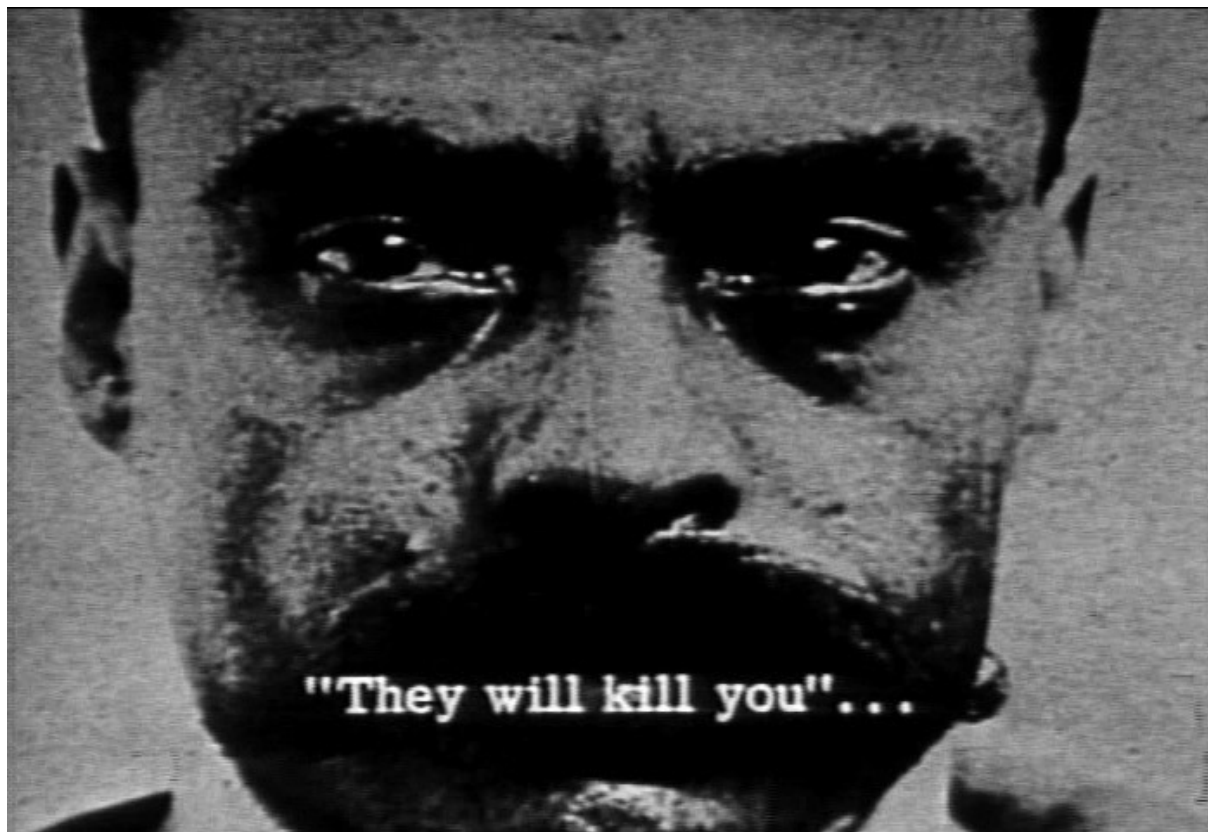
⁵ Según Humberto Ríos en: PEÑA y Vallina, *El cine quema*, pp. 58-59.

⁶ Antes de filmar *México, la revolución congelada*, Gleyzer realizó documentales de corte social y etnográfico, entre los que destacan: *La tierra quema* (Brasil, 1964), filmada en colaboración con Jorge Giannoni en el nordeste de Brasil; *Ceramiqueros de tras la sierra* (Argentina, 1965), *Pictografías de Cerro Colorado* (Argentina, 1965) y, en colaboración con Jorge Prelorán, *Ocurrido en Hualfín* (Argentina, 1965) y *Quilino* (Argentina, 1966).

⁷ Según Ana López, el término Nuevo Cine Latinoamericano engloba una diversidad de prácticas, propuestas y manifiestos tales como los del Tercer Cine de Fernando Solanas y Octavio Getino, el Cine Imperfecto de Julio García Espinosa o la Estética del Hambre de Glauber Rocha. LÓPEZ, Ana. “An ‘Other’ History. The New Latin American Cinema”. En: Sklar, Robert y Charles Musser (coords.) *Resisting Images. Essays on History and Cinema*. Philadelphia, Pennsylvania: Temple University Press, 1990, pp. 308-330.

⁸ “El milagro mexicano” es una denominación que alude al crecimiento de la economía entre los años treinta y sesenta, con una tasa anual mayor al 6%. No obstante, dicho crecimiento vino acompañado de una gran desigualdad en la distribución de la riqueza, con un costo social altísimo. Para un estudio detallado de este fenómeno, consultar: HANSEN, Roger D. *La política del desarrollo mexicano*. México: Siglo XXI Editores, 2004.

sobre México estaba inspirado en las palabras de Antonio López Hernández, un desencantado campesino de Yucatán, quien consideraba que la de México era una “revolución congelada”.⁹



Fotograma de *México, la revolución congelada* (Raymundo Gleyzer, 1970)

Este ejercicio comparativo entre las Revoluciones Mexicana y Cubana vino a exacerbar el latinoamericanismo de Gleyzer, una ideología que compartía con muchos intelectuales y cineastas de la época y que se basaba en la idea de que la unidad de América Latina, cuya historia era de explotación y colonialismo, requería de un ideal de solidaridad.¹⁰ Poco tiempo después de filmar *México, la revolución congelada*, Gleyzer formuló dos proyectos colaborativos en América Latina. En 1970 se propuso hacer un documental con Chile Films para resaltar el papel de las masas en el Chile de Salvador Allende y potenciar la

⁹ “Intercine Argentina presenta un film de Raymundo Gleyzer,” pp. 4-5, dossier Raymundo Gleyzer, archivos de la Biblioteca Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken, Buenos Aires.

¹⁰ Sobre el latinoamericanismo en el Nuevo Cine Latinoamericano, consultar, PICK, Zuzana M. *The New Latin American Cinema. A Continental Project*, Austin, TX: University of Texas Press, 1993.

agencia revolucionaria del pueblo. Para Gleyzer sólo el pueblo podría llevar a cabo la transformación del país, inclusive por sobre el reformismo de Allende.¹¹ Gleyzer también tenía en mente la realización de un documental sobre Bolivia en colaboración con Jorge Sanjinés, quien, al igual que Gleyzer, se proponía entender las dinámicas revolucionarias nacionales en América Latina desde una visión latinoamericanista.¹² Ambos proyectos tenían el objetivo guevarista de extender la revolución como proceso de liberación nacional a todo el subcontinente y evitar que los procesos revolucionarios fueran interrumpidos o congelados, como había ocurrido en México.¹³

Además de exacerbar este latinoamericanismo, la experiencia en México llevó a Gleyzer a pensar en la necesidad de transformar las estrategias de representación, y también los circuitos de producción, distribución y exhibición en aras de una democratización de la actividad cinematográfica. Para Gleyzer el cine debía incidir en el pueblo, porque sólo desde el pueblo podía hablarse de un cine revolucionario. Su visión era sin duda afín a la de muchos identificados con el Nuevo Cine Latinoamericano, para quienes el pueblo no constituía una entidad definida y dada, sino un catalizador del proceso revolucionario. Lo que este tipo de cine proponía en películas como *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968), una película admirada por Gleyzer a pesar de sus diferencias con Solanas y el peronismo,¹⁴ era fundir imagen y acción, cuestionar el papel institucional del cine e incitar al espectador a la acción. Más que representar al pueblo, el

¹¹ Carta de Gleyzer a Mia Adjali, 6 de septiembre de 1970. En: PEÑA y Vallina, *El cine quema*, p. 75.

¹² Carta de Chile Films a Gleyzer, 27 de julio de 1971, PEÑA y Vallina, *ibid.*, p. 79.

¹³ Vale la pena aclarar que tanto el proyecto de Bolivia como el de Chile no fructificaron debido a la falta de fondos y apoyo institucional.

¹⁴ El Cine Liberación fue producto del llamado peronismo revolucionario, formado por la convergencia del nacionalismo populista de Perón con una serie de tendencias de índole marxista y tercermundista. El peronismo revolucionario se manifestó como fuerza de choque en contra de la dictadura de Juan Carlos Onganía (1966-1970). *La hora de los hornos* fue producto de esa fase de resistencia; de ahí su registro iconoclasta y subversivo. Con el regreso de Perón en 1973, Solanas y el grupo Cine Liberación intentaron una suerte de concertación entre el Estado peronista y la militancia. No así Gleyzer y los integrantes de Cine de la Base, quienes mantuvieron un gran recelo hacia las posibilidades democratizadoras del peronismo. A este respecto véase DEL VALLE DÁVILA, Ignacio. *Cámaras en trance. El Nuevo Cine Latinoamericano un proyecto cinematográfico subcontinental*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2014. pp. 294-320.

Nuevo Cine Latinoamericano se proponía crearlo, al potenciar en los espectadores una condición revolucionaria pre-existente.¹⁵

En *México, la revolución congelada*, Gleyzer establece una disparidad entre el ámbito urbano y el rural con el objetivo de resaltar la contradicción en la que, por aquellos años, se fundaba el populismo del PRI. A medida que los gobiernos priístas fortalecían una economía favorable a las clases medias y altas, hacían del campesinado el mito fundacional del pueblo. A través de secuencias breves en escenarios urbanos, *México, la revolución congelada* muestra la condición burguesa de la Revolución Mexicana que mueve los hilos del destino económico del país: su estrecha dependencia del capitalismo transnacional y su total rendición a una cultura de consumo y hedonismo. Por el contrario, el documental acentúa en prolongadas secuencias la destrucción económica del país en áreas rurales a lo largo de todo el territorio. Al radicalizar polémicamente el abismo entre los discursos populistas del PRI (y en particular del candidato Echeverría) y la pobreza del campo mexicano, el documental desmitifica la base ideológica del partido en el gobierno.

Emilio Bernini considera que el cine de Gleyzer funciona a través de dos procedimientos contrarios, primero una puesta en escena y luego el desmontaje de ésta para descubrir lo que hay detrás, que es siempre lo contrario a lo aparente.¹⁶ En *México, la revolución congelada*, la campaña electoral de Echeverría funciona en términos de una puesta en escena. El propósito del documental es precisamente develar lo que hay detrás de esta campaña y cuestionar el discurso benevolente del PRI como simulacro, a partir de una crítica a la relación del pueblo con el líder, a la interpretación del pasado histórico (el de la Revolución) y a la habilidad de este sistema para neutralizar movimientos de oposición.

Respecto a la relación del pueblo con el líder, en *México, la revolución congelada* se constata el uso de recursos provenientes del cine directo para documentar la campaña en su inmediatez. Por otra parte, también se introducen estrategias auto-reflexivas y de

¹⁵ Véase AGUILAR, Gonzalo M. “El pueblo como real. Hacia una genealogía del cine latinoamericano”. Ponencia presentada en el simposio: “El cine como historia, la historia como cine”. Cambridge, Massachusetts, 2010.

¹⁶ BERNINI, Emilio. “Politics and the documentary film in Argentina during the 1960s”. En: *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 13, n. 2, 2004, p. 167.

distanciamiento, características del impulso iconoclasta de Gleyzer, y que constituyen un legado del vanguardismo al Nuevo Cine Latinoamericano.¹⁷ Éste es el caso del sonido no sincrónico. Un pasodoble, música típica de las corridas de toro y del escapismo de las fiestas nacionales en España,¹⁸ acompaña una de las secuencias de la campaña electoral en que se destaca la inercia y la desorientación del pueblo espectador. Mediante planos en picado, el documental captura un conjunto de sombreros, una imagen convencional del cine nacionalista que funciona como sinécdoque del pueblo. En *México, la revolución congelada* esta imagen de los sombreros tiene una intención paródica, mostrando a estos como mero accesorio para la campaña electoral. La música del pasodoble le da a la secuencia un tono eminentemente burlesco. La técnica de montaje también contribuye a la desmitificación de la relación entre el líder y el pueblo. El rostro de Echeverría hablando acaloradamente es capturado en primer plano por la cámara. No obstante, un efecto de distanciamiento rompe la ilusión de autenticidad cuando este rostro es contrapuesto a su reproducción en las miles de pancartas que portan los embrutecidos espectadores. Con ello, se pone de relieve la condición de simulacro de la campaña.

Respecto a la historia de la Revolución y su legado, *México, la revolución congelada* brinda una interpretación a contracorriente de los discursos hegemónicos de la época, que insistían en interpretarla desde una perspectiva lineal y progresiva, como una serie de acontecimientos encaminados a consolidar el Estado post-revolucionario. El documental cita esta historia oficial únicamente para desacreditarla. Y esta versión a contracorriente se articula no sólo a partir de la voz narrativa (que conlleva la ideología de Gleyzer) sino también a partir de un uso contestatario de tomas de archivo y de la incorporación de entrevistas *in situ* a sobrevivientes zapatistas.

¹⁷ Sobre el legado del cine ruso vanguardista en Gleyzer, en lo que respecta al uso del montaje y de la compresión de planos espaciales y temporales, véase: WOOD, "Raiding the Archive". *op. cit.*, p. 284. Para la relación del legado vanguardista con la preocupación que Gleyzer y otros cineastas del Nuevo Cine Latinoamericano tenían respecto al público como centro del quehacer cinematográfico, véase: FRADINGER, Moira. "Revisiting the Argentine Political Documentary of the late 50's and Early 60's". En: *Latin American Perspectives*, vol. 40, n. 1, 2013, pp. 37-49.

¹⁸ Sobre la música de las corridas de toros en relación al escapismo nacionalista en España, véase: LORENZO QUILES, Oswaldo y Ioana Ruxandra Anastasiu (coords.). *Music, Culture and Society: The Public Display of the Musical and Cultural Knowledge in Contemporary Spain*. San Vicente, Alicante: Editorial Club Universitario, 2009, p. 34.



Fotograma de *México, la revolución congelada* (Raymundo Gleyzer, 1970)

En una entrevista con Juana Sapire, me hizo saber que el metraje incluido en *México, la revolución congelada* les fue proporcionado por un viejo coleccionista. Según ella, este anciano tenía un ropero donde guardaba gran cantidad de material fílmico, del cual obtuvieron lo que necesitaron para la producción.¹⁹ Más allá de esta anécdota, es claro que *México, la revolución congelada* polemiza con las compilaciones citadas más arriba, de intención pro-gobierno. A partir de los años cincuenta, ante la paulatina liberalización económica que frenaba políticas de intención social, el gobierno había acrecentado una política cultural nacionalista como medida de control. Películas como las de Carmen Toscano y Gustavo Carrero respondían a esta intención. Algunas aproximaciones a *Memorias de un mexicano* consideran que las reflexiones personales de Carmen Toscano respecto al recuerdo de su padre le dan al documental un aire subjetivo, lo que da cabida

¹⁹ Entrevista con Adela Pineda Franco, Nueva York, 26 de agosto de 2014. Desafortunadamente Juana no recordó el nombre del coleccionista.

a diversas interpretaciones, no necesariamente oficialistas.²⁰ Sin embargo, es innegable que las políticas consagratorias influyeron sobre los espectadores de *Memorias de un mexicano* desde el día de su estreno el 24 de agosto de 1950. Montserrat Algarabel enumera, entre las constantes en la recepción de esta película, una homologación entre veracidad histórica e imagen documental, y la sublimación del faccionalismo de los revolucionarios en aras de una visión homogénea y nacionalista de la Revolución.²¹ Para 1967, sólo tres años antes de que Gleyzer llegara a México para filmar *México, la revolución congelada*, el Instituto Nacional de Antropología e Historia declaró *Memorias de un mexicano* monumento histórico de México.²²

Epopéyas de la Revolución también tuvo, desde sus primeras exhibiciones, una intención pro-gobierno. Luego de ser proyectada ante el presidente Adolfo López Mateos en agosto de 1962, su estreno comercial fue orquestado por el PRI para conmemorar la entrada de los constitucionalistas a la ciudad de México.²³ Si bien la versión más difundida de *Epopéyas de la Revolución* rescata del olvido el metraje de Jesús Abitia, camarógrafo asociado principalmente a las fuerzas constitucionalistas, también hace uso del metraje de otros camarógrafos.²⁴ Con ello tiende a neutralizar el faccionalismo de Abitia en pro de una visión más incluyente, general y repetitiva, que delata su carácter propagandístico y oficialista.²⁵ Tanto *Memorias de un mexicano* como *Epopéyas de la Revolución* promueven la ilusión de fidelidad mediante un uso del metraje de archivo que presenta una visión teleológica de la historia, encaminada a exacerbar un sentimiento

²⁰ Véase, por ejemplo: WOOD, David. M. “Memorias de una mexicana: La Revolución como monumento filmico”. En: *Secuencia*, n. 75, 2009, pp. 147-70.

²¹ ALGARABEL, Montserrat. “La voz ilustrada de la Revolución. Historia, nacionalismo e identidad en las primeras lecturas de *Memorias de un mexicano* (1950)”, en este mismo número de *Vivomatografías*.

²² WOOD, “Raiding the Archive”, *op. cit.*, p. 277.

²³ MIQUEL, Ángel. “Las dos versiones de *Epopéyas de la Revolución* y sus fuentes”, en este mismo número de *Vivomatografías*.

²⁴ MIQUEL, *ibid.* Gregorio ROCHA asevera que, debido al método usado por Carmen Toscano en *Memorias de un mexicano*, este documental también está hecho con metraje perteneciente a otros camarógrafos, constituyendo el mausoleo del cineasta anónimo de la Revolución. “Ars Combinatoria Reloaded: Notes to Reconstruct Salvador Toscano’s Monumental Film Compilation”. En: Altenberg, Tilmann (coord.). *Imagining the Mexican Revolution: Versions and Visions in Literature and Visual Culture*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013, p. 223.

²⁵ MIQUEL, *ibid.*

nacionalista, donde cada etapa se justifica como antecedente de un fin esperado que es la consolidación del Estado priista.

Es claro entonces por qué un documental como el de Gleyzer habría de contradecir la reconstrucción del pasado promovida por estas compilaciones. Al interrumpir constantemente la narrativa mediante recursos de montaje, Gleyzer desarticula la progresión lineal del discurso histórico y cuestiona la interpretación convencional del archivo como repositorio neutral de fuentes históricas no mediadas. Mediante el montaje y el uso crítico del archivo, algunas secciones de *México, la revolución congelada* comprimen diversos planos, lo que posibilita un tránsito fluido entre pasado y presente.²⁶ Asimismo, estas apropiaciones del metraje de archivo conllevan un proceso constante de deconstrucción de aquellos sentidos previamente asociados a la recepción canónica de *Memorias de un mexicano* y *Epopeyas de la Revolución*. Para el espectador familiarizado con estas imágenes, su re-significación en *México, la revolución congelada* no puede ser sino irónica.²⁷

Si la yuxtaposición de este metraje con la campaña electoral de Echeverría devela los usos institucionales del mismo, su cotejo con los testimonios orales de viejos zapatistas resalta su potencial político, puesto que actualiza la resonancia del pasado en el presente para negar todo sentido teleológico o historicista. En este sentido, Gleyzer hace uso del testimonio, ese género que, en años recientes, fue objeto de debate respecto al problema de la agencia autoral en el proceso de denuncia de la experiencia colectiva de comunidades marginadas. Como otros realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano, particularmente el boliviano Jorge Sanjinés, Gleyzer interviene en el espacio público con una agencia autoral que, si bien mediatiza el testimonio de los indígenas a través del formato de la entrevista y de las técnicas del montaje, también ataca y desautoriza las políticas del Estado encaminadas a la homogeneización de la heterogeneidad sociocultural de un país en pro de un modelo desarrollista. Se trata además de una agencia “menor” si por esto entendemos la naturaleza precaria de su propia enunciación

²⁶ WOOD, “Raiding the Archive”, *op. cit.* p. 281.

²⁷ Wood observa que el efecto irónico en *México, la revolución congelada* fue relativo si se considera la poca circulación del documental en México durante los setenta. *Ibid.*, p. 282.

frente al Estado y frente al cine comercial, en suma, una agencia a contracorriente del *status quo*.²⁸

Los testimonios de los viejos seguidores de Emiliano Zapata en *México, la revolución congelada* contradicen el triunfalismo revolucionario promovido por el PRI y afirman la existencia de rivalidades insalvables entre las facciones revolucionarias. Destacan las respectivas traiciones de Carranza y Madero al zapatismo, una traición que el documental extiende al tiempo presente, al develar la manera en que el Estado excluye a los campesinos de la vida ciudadana, aunque los incluya como indicadores de progreso en el recuento nacionalista. De esta manera, Gleyzer pone en movimiento las imágenes del archivo cinematográfico de la Revolución. Por un lado, intenta desacralizar la historia oficial al mostrar que el pasado no es como se dice que fue; por otro, pretende actualizar el pasado como condición de lucha. Una de las aforísticas tesis de Walter Benjamin, alusiva a su peculiar materialismo histórico, bien podría evocar la interpretación que Gleyzer hace del metraje revolucionario en *México, la revolución congelada*:

De lo que se trata para el materialismo histórico es de atrapar una imagen del pasado tal como ésta se le enfoca de repente al sujeto histórico en el instante del peligro. El peligro amenaza tanto a la permanencia de la tradición como a los receptores de la misma. Para ambos es uno y el mismo: el peligro de entregarse como instrumentos de la clase dominante. En cada época es preciso hacer nuevamente el intento de arrancar la tradición de manos del conformismo, que está siempre a punto de someterla.²⁹

²⁸ El debate sobre el testimonio, particularmente en la academia norteamericana, ha girado en torno al problema de verdad en que se inscribe el género, puesto que éste está estrechamente vinculado a una realidad social y política concreta. Tal problema también ha desencadenado controversias en torno a la autoridad de la enunciación: quién habla, para quién y en nombre de quién. Se trata, a fin de cuentas, del problema de la mediatización del subalterno. Para una perspectiva de la polémica, consultar: BEVERLY, John. *Testimonio: On the Politics of Truth*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. Sobre el tema del testimonio indigenista en el cine de Jorge Sanjinés respecto al nacionalismo de estado, consultar, WOOD, David, M.J. "Indigenismo and the Avant-garde: Jorge Sanjinés' Early Films and the National Project". En: *Bulletin of Latin American Research*, vol. 25, n. 1, 2006, pp. 63–82. Wood considera que películas como *Revolución* y *Ukamau* fueron precursoras de un espacio político y cultural más allá de las fronteras epistemológicas del nacionalismo indigenista.

²⁹ BENJAMIN, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Trad. Bolívar Echeverría. Disponible en: <<http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/Sobre%20el%20concepto%20de%20historia.pdf>> [Acceso: 4 de mayo de 2016].



Fotograma de *México, la revolución congelada* (Raymundo Gleyzer, 1970)

En *México, la revolución congelada* el pasado está determinado por la condición revolucionaria que demanda el presente; de ahí que el documental arremeta en contra de la inercia del pueblo y de una tradición convertida en instrumento de la clase dominante. El pasado válido es el que se manifiesta, con la fuerza de una imagen, en contra de la fijeza de la historia oficial. Ésta última dio cabida al mito del Estado revolucionario cuando las demandas agraristas (condensadas en el lema zapatista de “tierra y libertad”) quedaron transubstanciadas en el sujeto universal del “pueblo mexicano”. Así, éste se convirtió en la dimensión espectral del PRI, encubriendo la incapacidad del sistema para atender demandas sociales a un nivel concreto. *México, la revolución congelada* da cuenta de este mecanismo a partir de la técnica de la entrevista, al poner a dialogar un sinnúmero de voces. Un ejemplo es el testimonio de un veterano zapatista, Carlos Sánchez Colín. El contraste entre la afirmación del veterano de los logros revolucionarios (tierra y libertad) y su completa postración económica, expuesta por la cámara casi de manera obscena, expone, no sin ironía, la naturaleza fantasmal del campesino.

Por otra parte, la entrevista a Sánchez Colín destaca el propio escepticismo del entrevistado frente a los logros de la Revolución: “cuando quieren la hacen y cuando no, no” (18:56-19:09), declara al final de esta secuencia, con un gesto que suscita su propia carcajada. En tanto veterano de la Revolución, Sánchez Colín no puede refutar el evento histórico que dio sentido a su vida. No obstante, en las condiciones presentes, se refugia en el humor y la auto-burla para encubrir su impotencia frente al simulacro en el que ha sido implicado en términos simbólicos. La semiótica creada por el sistema no da cabida a la agencia revolucionaria de individuos como él. Pese a la diversidad y heterogeneidad de la población rural en México (y el documental insiste en éstas al recorrer gran parte del territorio nacional, de Morelos a Chiapas, pasando por Yucatán), los campesinos son siempre el objeto pasivo de esta semiótica. Por ello únicamente reproducen el sistema que los empobrece y esclaviza.

Algunos enfoques críticos provenientes de los estudios culturales y/o postcoloniales condenan la asunción epistemológica detrás de perspectivas marxistas como la de Gleyzer, al suponer que dichas perspectivas excluyen o subalternizan formas de organización pre-modernas como las comunidades rurales mexicanas.³⁰ En lo que respecta a México, *la revolución congelada*, la crítica ha destacado la tensión existente entre una visión pre-consabida de la Revolución, transmitida por la voz del narrador, y la polifonía de voces que el documental presenta a través del formato de la entrevista.³¹ Otros identifican, en las políticas de representación de este documental, una tendencia antropológica e incluso una predisposición al exotismo, particularmente en la representación del sur del país y sus habitantes.³² No obstante, si se tiene en cuenta la

³⁰ Un libro emblemático es: SALDAÑA Portillo, María Josefina. *The Revolutionary Imagination in the Americas and the Age of Development*. Durham: Duke University Press, 2003. La autora encuentra una convergencia epistemológica entre el desarrollismo capitalista y la revolución socialista bajo la premisa que ambos comparten el racionalismo ilustrado como fundamento epistemológico. De aquí que, en ambos casos, se subalternice a los excluidos de ambos sistemas.

³¹ MASMUN, Carla. “Raymundo Gleyzer y el grupo Cine de la Base: compromiso, activismo y resistencia”. En: Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras. *Una historia del cine político y social en la Argentina, (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2011, pp. 172-173.

³² David Foster observa una combinación de intención antropológica y denuncia social. En: FOSTER, David. “Working Clandestinely. Contesting a Revolution: Raymundo Gleyzer's Documentary *México, la revolución congelada*”. En: *Latin American Documentary Filmmaking. Major Works*. Tucson: University of Arizona Press, 2013pp. 89-111. David Wood contrasta la perspectiva irónica de Gleyzer respecto a su

intención polémica del documental, habría que abordar la representación de estas comunidades de manera relacional. Lo que resalta de la perspectiva opuesta, del diálogo a contracorriente que el documental establece con sus espectadores, es la relación abismal entre la retórica benevolente del PRI frente a un pueblo hundido en la miseria y la apatía. La representación de este pueblo no es, entonces, necesariamente realista, sino estratégica. De aquí que el documental sea, por tanto, selectivo y excluyente en términos históricos. *México, la revolución congelada* no da cuenta, por ejemplo, de la emergencia de levantamientos rurales y guerrilleros en estados como Guerrero y Morelos.³³ A lo sumo, menciona la inconformidad de campesinos como Antonio López Hernández en Yucatán, quien acuñara la expresión “revolución congelada”.

Por otra parte, el documental de Gleyzer cita el movimiento estudiantil de 1968 como el emblema de la creciente inconformidad por parte de diversos sectores de la población en México. Desde la perspectiva latinoamericanista de Gleyzer, el movimiento estudiantil formaba parte de los movimientos anti-sistémicos asociados con la Nueva Izquierda. Según David Foster, la motivación inicial de Gleyzer para llevar a cabo *México, la revolución congelada* fue la noticia de la masacre de Tlatelolco ocurrida el 2 de octubre de 1968, acontecimiento que vendría a exponer la violencia del PRI y a desacreditar su mito revolucionario.³⁴ Debido a una política de censura y ocultamiento, Gleyzer no pudo obtener metraje alusivo a esta tragedia, a pesar de saberse que, incluso el gobierno, había filmado el acontecimiento.³⁵ El único material que le fue disponible, según Juana Sapire, provino de revistas amarillistas como *Extra* y *¿Por qué?*³⁶ De acuerdo a Pablo Piccato, estas publicaciones fueron de las pocas fuentes en sacar a la luz fotografías de la masacre sin ser censuradas.³⁷ Con la inclusión de estas fotografías en las últimas secuencias de *México, la revolución*

deconstrucción de la historia oficial de la Revolución Mexicana, con una intención etnográfica tendiente al exotismo en la representación de Chiapas y Yucatán. En WOOD, “Raiding the Archive”. *op. cit.*

³³ Como los de Rubén Jaramillo, asesinado junto con su familia en 1962 o las guerrillas posteriores de Lucio Cabañas y Genaro Vázquez.

³⁴ FOSTER, *op. cit.*, p. 92.

³⁵ Sobre la cobertura del movimiento, véase: AGUAYO, Sergio. *1968: los archivos de la violencia*. México: Grijalbo, 1998, pp. 289-90, y PENSADO, Jaime. *Rebel Mexico. Student Unrest and Authoritarian Political Culture during the Long Sixties*. Stanford, California: Stanford University Press, 2013, pp. 210-12.

³⁶ Entrevista con Adela Pineda Franco, Nueva York, 26 de agosto de 2014.

³⁷ Véase PICCATO, Pablo. *A National History of Infamy: Crime, Truth and Justice in Post Revolutionary Mexico*. Berkeley: University of California Press. (en prensa), p. 124.

congelada, Gleyzer no sólo devela la naturaleza saturnina del Estado que devora a sus hijos, sino también las estrategias del sistema para justificar esta violencia mediante la asociación del movimiento estudiantil con fuerzas externas que amenazan la integridad nacional.

En *México, la revolución congelada* la asociación del movimiento estudiantil con fuerzas externas viene, irónicamente, de la perspectiva de un representante de un partido de izquierda, supuestamente ajeno a la política del PRI: el Partido Popular Socialista (PPS). Con esta perspectiva *México, la revolución congelada* devela no sólo las estrategias represivas del PRI, sino también sus estrategias de cooptación de la propia izquierda, mostrando de qué manera partidos como el PPS se han convertido en engranajes del sistema para simular procesos democráticos. En una secuencia paradigmática, el líder del PPS, Vicente Lombardo Toledano,³⁸ acusa a los estudiantes de ser trotskistas y, a la vez, de estar coludidos con la embajada norteamericana. La incongruencia de tal argumento para justificar tanto la alianza del PPS con el PRI como la necesaria represalia del Estado en contra del movimiento estudiantil, pasa desapercibida precisamente por el argumento de la amenaza exterior a la integridad nacional.

Gleyzer recurre al montaje para yuxtaponer las acusaciones del líder del PPS a los estudiantes con la serie de fotografías en blanco y negro de la masacre de Tlatelolco. Dos canciones al estilo de la nueva canción acompañan la serie de fotografías con las que concluye el documental.³⁹ Con esta elección, Gleyzer sitúa el movimiento estudiantil en las coordenadas del latinoamericanismo revolucionario que definió su propia práctica cinematográfica.

El documental de Gleyzer tuvo poca circulación en México; por lo tanto no es posible saber qué impacto político pudo haber tenido durante esos años.⁴⁰ Es claro, sin embargo,

³⁸ Lombardo Toledano fundó el PPS en 1948. El PPS negoció puestos de menor importancia dentro de la burocracia del Estado a cambio de una soterrada complicidad con el PRI. Véase: KELLER, Renata. *Mexico's Cold War. Cuba, the United States, and the Legacy of the Mexican Revolution*. New York: Cambridge University Press, 2015, pp. 18, 38.

³⁹ Las canciones son: “No nos vamos a dejar” con letra de Antonio García de León y “México 68” con letra de Ángel Parra.

⁴⁰ *México, la revolución congelada* tuvo poco impacto durante los años setenta en México, Argentina y otros países. A nivel internacional, el documental fue distribuido por American Documentary Films,

que Gleyzer se proponía desautorizar y desestabilizar los gobiernos del PRI. *México, la revolución congelada* no solo ponía de manifiesto la represión del gobierno de Díaz Ordaz; también auguraba el populismo por venir durante el periodo presidencial de Luis Echeverría (1970-1976). Durante su sexenio, Echeverría cultivó una imagen reminiscente de la de Lázaro Cárdenas como hombre del pueblo; estableció espacios controlados para atender las demandas populares y construyó un efectivo sistema mediático con el fin de promover una política de apertura democrática que opacara el recuerdo de Tlatelolco.⁴¹ Esta política de apertura incluía la creación de instituciones, como la Cineteca Nacional, para generar una política cultural que mejorara la calidad de la producción mexicana en materia de cine.⁴² Sin embargo, Echeverría no abandonó las prácticas represivas del periodo de Díaz Ordaz. Para apaciguar las insurgencias tanto rurales como urbanas de los setenta, su gobierno utilizó prácticas que incluían la tortura, la detención ilegal, la desaparición forzada y las masacres, como la de Corpus Christi (junio 1971).⁴³ El documental de Gleyzer ya adelantaba la duplicidad del echeverrismo, mostrando el lado oscuro de su aparente benevolencia.

Cabe mencionar que el cine independiente, producto de la apertura democrática de esos años (Paul Leduc, Arturo Rispstein, Felipe Cazals), fue crítico del legado revolucionario en México. Sin embargo, dado su apego al cine de autor, este cine tuvo más impacto cultural que político.⁴⁴ Por otra parte, la represión estudiantil y sus secuelas dieron lugar a un cine militante, con documentales como *El grito* (México, Leobardo López 1968), pero este tipo de cine, además de confinarse a un espacio de recepción inclusive menor que el

pero sólo circuló en festivales y espacios académicos, como constatan algunas reseñas del periodo. Consultar, por ejemplo: LAJOUS-VARGAS, Adrian. Reseña de *Mexico the Frozen Revolution*. En: *Cinéaste*, vol. 4, n. 3, 1970, pp. 36-37.

⁴¹ KIDDLE, Amelia M. y María L. O. Muñoz. (coords). *Populism in Twentieth Century Mexico: The Presidencies of Lázaro Cárdenas and Luis Echeverría*. Tucson: The University of Arizona Press, 2010, pp. 8-9.

⁴² Fue durante este periodo que se incentivan las co-producciones entre el Estado, el sector privado y las compañías extranjeras, lo que además posibilita la emergencia de un cine independiente. Sobre las políticas culturales del echeverrismo véase: BEEZLEY, William H. "Conclusion: Gabardine Suits and Guayabera Shirts". En: KIDDLE y Muñoz, *op. cit.*, p. 202.

⁴³ Sobre esta masacre, véase: DOYLE, Kate. "The Corpus Christi Massacre Mexico's Attack on its Student Movement, June 10, 1971". National Security Archive, George Washington University Disponible en: <<http://nsarchive.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB91/>> [Acceso: 18 de octubre de 2016].

⁴⁴ VÁZQUEZ Mantecón, Álvaro. *El cine súper 8 en México (1970-1989)*. México: Filmoteca UNAM, 2012, p. 191.

de Gleyzer, abordó la temática con un aire localista y nacional. En cambio, dada su intención latinoamericanista, Gleyzer, aunque dispuesto a llegar a las bases mexicanas, abordó el problema de manera transnacional, y por ello su intervención polémica incidía directamente en la opinión pública internacional. Su diálogo a contracorriente era, en realidad con los embajadores culturales de México ante el mundo.

En 1973, el novelista Carlos Fuentes publicó un artículo en la prensa estadounidense en el que celebraba la apertura democrática de Echeverría y lo mostraba como un hombre de cambio, destacando su atención a la pobreza, la liberación de presos políticos del 68 y la apertura de un espacio de crítica y de diálogo que sustituía la política del silencio del gobierno anterior.⁴⁵ Es claro que estas reivindicaciones en el escenario internacional eran importantes para el régimen, puesto que después de Tlatelolco el imperativo del gobierno mexicano era rehabilitar la imagen como un país democrático y ejemplar, que había promovido la no intervención y el derecho a la autodeterminación gracias a su legado revolucionario.

De aquí que no sorprenda la respuesta que Gleyzer recibió de la embajada mexicana, cuando éste presentó una queja en contra de la intervención de aquella para prohibir la exhibición de su documental en 1971 en Argentina, su propio país: “La película debe prohibirse, porque su apreciación de México es completamente cierta, pero nos hace quedar mal”.⁴⁶ Exponer la duplicidad del PRI implicaba el riesgo de alentar la creciente inconformidad social al interior de México pero, más aún, de poner en entredicho la credibilidad del este gobierno en el escenario internacional. Es evidente por qué un documental como el de Gleyzer debía ser

⁴⁵ BREWSTER, Claire. *Responding to Crisis in Contemporary Mexico: The Political Writings of Paz, Fuentes, Monsiváis, and Poniatowska*. Tucson: University of Arizona Press, 2005, pp. 73-74.

⁴⁶ “Intercine. Argentina presenta un film de Raymundo Gleyzer”. p. 5, dossier Raymundo Gleyzer, archivos de la Biblioteca Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken. Juana Sapire confirmó esta declaración (entrevista con Adela Pineda Franco, Nueva York, 26 de agosto de 2014). El documental iba a ser estrenado en noviembre de 1971, en la sala Kraft de Buenos Aires. Al prohibirse la exhibición, Gleyzer apareció en persona y solamente habló del documental. Ramiro de la Fuente, presidente del Ente Calificador en Argentina, fue quien le notificó la decisión, basada en una ley que establecía la prohibición de cualquier película que pudiera dañar las relaciones diplomáticas entre dos países amigos. Sobre este evento, véase la reseña de *Crónica* (9 de noviembre de 1971) citada en *Raymundo Gleyzer, op. cit.*, pp. 76-77. Cabe señalar que en México su prohibición también estuvo auspiciada por una campaña promovida por la familia Toscano bajo el presupuesto de la violación de derechos de autor (el uso ilícito del metraje). Ver: WOOD, David. “Raiding the Archive”, *op. cit.*, p. 284.

prohibido.⁴⁷ En muchas de sus escenas, *México, la revolución congelada* exponía, si bien de manera indirecta, la duplicidad del PRI y la vacuidad de su retórica populista, particularmente en lo que respecta a la narrativa nacionalista del enemigo externo.



Fotograma de *México, la revolución congelada* (Raymundo Gleyzer, 1970)

Gleyzer llegó a considerar que *México, la revolución congelada* había sido un fracaso ya que, según declaró en una ocasión, sólo había sido vista por un grupo de psicoanalistas en un departamento de la ciudad de México.⁴⁸ Si el mismo cineasta consideró que su documental

⁴⁷ La estación de la CIA en la ciudad de México, a cargo de Winston Scott, ideó una operación secreta llamada LITEMPO. Esta red estaba formada por agentes locales, la mayoría de alto rango en el gobierno mexicano. Entre estos agentes estaban los tres presidentes mencionados. En: KELLER, *op. cit.*, pp. 25-26. Según la CIA, éste era un canal no oficial para el intercambio de información selecta que ambos gobiernos querían recibir pero no a través de canales protocolarios. En: "Mexico City Station History, CIA secret report" (excerpts), November 16, 1978. The Declassified Portions of the Mexico City Station History, CIA Records of the Russ Holmes Work File, JFK Collection, National Archives. Disponible en: <<http://nsarchive.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB204/1.pdf>> [Acceso: 18 de octubre de 2016]

⁴⁸ En PEÑA y Vallina, *op. cit.*, p.123. Se sabe que la película fue exhibida en círculos universitarios, en la ciudad de México y Xalapa, en 1971 y 1972. Consultar: WOOD, David. "Raiding the Archive", *op. cit.*, p. 291. En la Argentina, el documental se estrenó en la sala Kraft, después del incidente de censura citado, en 1973. En: "El proceso revolucionario en revisión crítica", comunicado de prensa, mayo de 1973, dossier

no había logrado su propósito de concientizar al pueblo, al no llegar a los campesinos entrevistados en el propio documental, el gobierno mexicano tenía una opinión contraria. A ojos del gobierno, el documental era una amenaza para el PRI puesto que develaba sus tácticas represivas y sus mecanismos de cooptación, no sólo en el espacio nacional, sino también en la esfera diplomática. Asimismo, *México, la revolución congelada* daba cuenta de la irrupción de un movimiento político contestatario: el estudiantil.

Después de la serie de imágenes de Tlatelolco, la versión en español de *México, la revolución congelada* concluye con una leyenda atribuida al Che Guevara, que dice: “La revolución latinoamericana será socialista o no será revolución.”⁴⁹ Según Bruno Bosteels, la muerte del Che (que determina también la obra de Gleyzer⁵⁰) marcó el abismo del que surge la imaginación política de emancipación del 68. La figura espectral del Che produjo diversos procesos de subjetivación política, desde la determinación de Octavio Paz para develar el vacío de toda política emancipatoria, hasta el salto al abismo dado por intelectuales como José Revueltas para hacer de ese vacío el punto de partida, si bien precario, de la lucha revolucionaria.⁵¹ La leyenda atribuida al Che exhortando a la revolución socialista con la que concluye el documental de Gleyzer no puede interpretarse sin considerar la imagen del joven muerto que la precede. En este sentido, la visión política de Gleyzer se emparenta a la de Revueltas

Raymundo Gleyzer, archivos de la Biblioteca Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken, Buenos Aires. Por otra parte, Gleyzer siguió exhibiendo su película en festivales y otros circuitos internacionales, pero sólo con el objeto de recaudar fondos para llevar a cabo su proyecto revolucionario. En SCHWARZBÖCK, Silvia. “Las bases no van al cine. Sobre los documentales políticos de Raymundo Gleyzer y el Cine de la Base”. En: Sartota, Josefina and Silvina Rival (coords.). *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires: Librería, 2007, pp. 71-90. Irónicamente, el documental tuvo una gran acogida en 2007, al ser parte de la muestra del festival itinerante de cine documental realizado por Ambulante, la asociación auspiciada por Gael García Bernal, Diego Luna y Pablo Cruz. De acuerdo con Juana Sapire, en ese año *México, la revolución congelada* circuló por varias ciudades del país, y fue aclamado por muchos espectadores, de “la base”. (Entrevista con Adela Pineda Franco, Nueva York, 26 de agosto de 2014.)

⁴⁹ La versión en inglés de *México, la revolución congelada* tiene otra leyenda, atribuida a Antonio López, el campesino de Yucatán que acuñó el título de la película, que señala: “We can’t go on this way. There must be a real change. We’ve got to erase the present and start all over with a new system.”

⁵⁰ Y de otros cineastas del Nuevo Cine Latinoamericano, particularmente Sanjinés.

⁵¹ Véase: BOSTEELS, Bruno. *Marx and Freud in Latin America: Politics, Psychoanalysis, and Religion in Times of Terror*. Verso, 2012. pp. 159-194.

Volviendo al punto de considerar *México, la revolución congelada* un parteaguas en la trayectoria de Gleyzer, podría decirse que este documental marca su tránsito de cineasta comprometido a revolucionario militante. La militancia de Gleyzer se inscribe en los años del Cordobazo, el levantamiento popular que derrocó a Juan Carlos Onganía y que despertó un hábito de esperanza entre jóvenes de tendencias socialistas que formaron la llamada Nueva Izquierda,⁵² respecto a la viabilidad de un verdadero cambio social en la Argentina. Sin embargo, los años que siguieron al Cordobazo (1969-1973), y que testimoniaron el regreso de Juan Domingo Perón a la presidencia después de un largo exilio, se caracterizaron por una gradual burocratización y derechización del gobierno peronista. Con ello fueron desapareciendo las expectativas de un cambio social y político operado desde la base, a la vez que los grupos militantes se radicalizaban, operando ya desde la clandestinidad.⁵³ Tal es el caso de Gleyzer, quien, para entonces, descartaba todo valor estético del cine al apostar por su eficacia política en situaciones contingentes.⁵⁴

En una reseña de 1976 a *Los traidores* (Argentina 1972-1973), la única película de ficción que Gleyzer realizara, la académica Julianne Burton justificaba el pragmatismo político de Gleyzer, al señalar que la falta de cuidado estético era producto de un contexto de represión, el de los últimos años de Perón, cuando este traicionó a los movimientos obreros y estudiantiles que habían apoyado su retorno.⁵⁵ Al momento de la publicación de esta reseña, la represión en la Argentina ya se había desbordado y Gleyzer había sido secuestrado por la junta militar de Videla que había derrocado el incipiente gobierno de

⁵² Se usó la denominación “Nueva Izquierda” para hacer referencia tanto a corrientes contraculturales como a movimientos políticos de vanguardia, con el ejemplo de la Revolución Cubana y los movimientos descolonizadores en África y Asia, y frente al imperativo anti-comunista de los EE. UU., cuestionaron la ortodoxia de la izquierda tradicional. Sobre la Nueva Izquierda en general, consultar: GOSSE, Van. “A Movement of Movements: The Definition and Periodization of the New Left”. En: Rosenzweig, Roy y Jean-Christophe Agnew (coords.) *A Companion to Post-1945 America*. Malden, MA: Blackwell, 2002, pp. 277–302. Sobre América Latina véase: ZOLOV, Eric. “Expanding our Conceptual Horizons: The Shift from an Old to a New Left in Latin America”. En: *A Contracorriente*, vol. 5, n. 2, 2008, pp. 47–73.

⁵³ Sobre este periodo, particularmente en relación al peronismo, la clase obrera y los grupos militantes, consultar: JAMES, Daniel. *Resistance and Integration: Peronism and the Argentine Working Class, 1946-1976*. New York: Cambridge University Press, 1993.

⁵⁴ *Raymundo Gleyzer*. Cinelibros 5. Montevideo: Cinemateca Uruguaya, 1985, p. 117.

⁵⁵ BURTON, Julianne. “*The Traitors* by Grupo Cine de la Base”. En: *Film Quarterly*, vol. 30, n. 1, 1976, p.59. Cabe aclarar que Gleyzer nunca fue peronista, aunque en *Los traidores* los protagonistas son militantes peronistas traicionados por el gobierno de Perón.

Isabel Perón.⁵⁶ Como muchos otros militantes, Gleyzer dejó de lado la ecuanimidad de juicio intelectual al encarar los tiempos de violencia. Tomás Gutiérrez Alea precisó de manera perspicaz la posición del argentino en esos años tumultuosos, al describirlo como alguien que se deslizaba precariamente en la cresta de una ola.⁵⁷ Por ello los estudios retrospectivos que subrayan el dogmatismo ideológico de este cineasta pueden ser insuficientes al no dar cuenta del sentido de urgencia en el que se desarrolló su cine.

Referencias bibliográficas

AGUAYO, Sergio. 1968: *los archivos de la violencia*. México: Grijalbo, 1998.

AGUILAR, Gonzalo M. “El pueblo como real. Hacia una genealogía del cine latinoamericano”. Ponencia presentada en el simposio: “El cine como historia, la historia como cine”. Cambridge, Massachusetts, 2010.

ALEXANDER, Robert J. *A History of Organized Labor in Argentina*. Westport, Conn.: Praeger, 2003.

ALGARABEL, Montserrat. “La voz ilustrada de la Revolución. Historia, nacionalismo e identidad en las primeras lecturas de *Memorias de un mexicano* (1950)”. En: *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 2, diciembre de 2016, pp. 46-75. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/45>> [Acceso: diciembre de 2016].

BEEZLEY, William H. “Conclusion: Gabardine Suits and Guayabera Shirts”. En: Kiddle, Amelia M. y María L. O. Muñoz (coords). *Populism in Twentieth Century Mexico: The Presidencies of Lázaro Cárdenas and Luis Echeverría*. Tucson: The University of Arizona Press, 2010, pp. 190-206.

BENJAMIN, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Trad. Bolívar Echeverría. Disponible en: <<http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/Sobre%20el%20concepto%20de%20historia.pdf>> [Acceso: 4 de mayo de 2016].

BERNINI, Emilio. “Politics and the documentary film in Argentina during the 1960s”. En: *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 13, n. 2, 2004, pp. 155-170.

BEVERLY, John. *Testimonio: On the Politics of Truth*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

⁵⁶ Gleyzer desapareció el 27 de mayo de 1976. Se cree que fue llevado al centro de detención clandestina El Vesubio. PEÑA y Vallina, *El cine quema*, pp. 192-96.

⁵⁷ *Raymundo Gleyzer, op. cit.* p. 67.

- BOSTEELS, Bruno. *Marx and Freud in Latin America: Politics, Psychoanalysis, and Religion in Times of Terror*. Londres: Verso, 2012.
- BREWSTER, Claire. *Responding to Crisis in Contemporary Mexico: The Political Writings of Paz, Fuentes, Monsiváis, and Poniatsowska*. Tucson: University of Arizona Press, 2005.
- BURTON, Julianne. "The Traitors by Grupo Cine de la Base". En: *Film Quarterly*, vol. 30, n. 1, 1976, pp. 57-59.
- CHANAN, Michael. *The Politics of Documentary*. Londres: British Film Institute, 2007.
- DEL VALLE DÁVILA, Ignacio. *Cámaras en Trance. El Nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2014.
- DOYLE, Kate. "The Corpus Christi Massacre Mexico's Attack on its Student Movement, June 10, 1971". National Security Archive, George Washington University Disponible en: <<http://nsarchive.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB91/>> [Acceso: 18 de octubre de 2016].
- FOSTER, David. "Working Clandestinely. Contesting a Revolution: Raymundo Gleyzer's Documentary *México, la revolución congelada*". En: *Latin American Documentary Filmmaking. Major Works*. Tucson: University of Arizona Press, 2013, pp. 89-111.
- FRADINGER, Moira. "Revisiting the Argentine Political Documentary of the late 50's and Early 60's". En: *Latin American Perspectives*, vol. 40, n. 1, 2013, pp. 37-49.
- GOSSE, Van. "A Movement of Movements: The Definition and Periodization of the New Left". En: Rosenzweig, Roy y Jean-Christophe Agnew (coords.), *A Companion to Post-1945 America*. Malden, MA: Blackwell, 2002, pp. 277-302.
- HANSEN, Roger D. *La política del desarrollo mexicano*. México: Siglo XXI Editores, 2004.
- JAMES, Daniel. *Resistance and Integration: Peronism and the Argentine Working Class. 1946-1976*. New York: Cambridge University Press, 1993.
- KELLER, Renata. *Mexico's Cold War. Cuba, the United States, and the Legacy of the Mexican Revolution*. New York: Cambridge University Press, 2015.
- KIDDLE, Amelia M. y María L. O. Muñoz. (coords). *Populism in Twentieth Century Mexico: The Presidencies of Lázaro Cárdenas and Luis Echeverría*. Tucson: The University of Arizona Press, 2010.
- LAJOUS-VARGAS, Adrian. Reseña de *Mexico the Frozen Revolution*. En: *Cinéaste*, vol. 4, n. 3, 1970, pp. 36-37.
- LÓPEZ, Ana. "An 'Other' History" The New Latin American Cinema". En: Sklar, Robert y Charles Musser (coords.). *Resisting Images. Essays on History and Cinema*. Philadelphia, Pennsylvania: Temple University Press, 1990, pp. 308-330.

- LORENZO QUILES, Oswaldo y Ioana Ruxandra Anastasiu (coords.). *Music, Culture and Society: The Public Display of the Musical and Cultural Knowledge in Contemporary Spain*. San Vicente, Alicante: Editorial Club Universitario, 2009.
- MASMUN, Carla. “Raymundo Gleyzer y el grupo Cine de la Base: compromiso, activismo y resistencia”. En: Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras. *Una Historia del cine político y social en la Argentina, (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2011, pp. 163-183.
- MIQUEL, Ángel. “Las dos versiones de *Epopeyas de la Revolución* y sus fuentes”. En: *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 2, diciembre de 2016, pp. 76-98. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/71>> [Acceso: diciembre de 2016].
- PENSADO, Jaime. *Rebel Mexico. Student Unrest and Authoritarian Political Culture during the Long Sixties*. Stanford, California: Stanford University Press, 2013.
- PEÑA Martín, Fernando y Carlos Vallina. “El cine como arma. Raymundo Gleyzer y los comunicados del ERP. (1971-1972), Arte y política. Mercados y violencia”. En: *Razón y Revolución*, n. 4, 1998. Reedición electrónica. Disponible en: <<http://www.razonyrevolucion.org/textos/revryr/arteyliteratura/ryr4Pena.pdf>> [Acceso: 4 de mayo de 2016].
- _____, (eds.). *El cine quema. Raymundo Gleyzer*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2000.
- PICCATO, Pablo. *A National History of Infamy: Crime, Truth and Justice in Post Revolutionary Mexico*. Berkeley: University of California Press, en prensa.
- PICK, Zuzana M. *The New Latin American Cinema. A Continental Project*. Austin, TX: University of Texas Press, 1993.
- Raymundo Gleyzer*. Cinelibros 5. Montevideo: Cinemateca Uruguaya, 1985.
- ROCHA, Gregorio. “Ars Combinatoria Reloaded: Notes to Reconstruct Salvador Toscano’s Monumental Film Compilation”. En: Altenberg, Tillman (coord.). *Imagining the Mexican Revolution: Versions and Visions in Literature and Visual Culture*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013. pp. 219-33.
- SALDAÑA Portillo, María Josefina. *The Revolutionary Imagination in the Americas and the Age of Development*. Durham: Duke University Press, 2003.
- SCHWARZBÖCK, Silvia. “Las bases no van al cine. Sobre los documentales políticos de Raymundo Gleyzer y el Cine de la Base”. En: Sartota, Josefina y Silvina Rival (coords). *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires: Librería, 2007, pp. 71-90.

- VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro. *El cine súper 8 en México (1970-1989)*. México: Filmoteca UNAM, 2012.
- WOOD, David. M. "Indigenismo and the Avant-garde: Jorge Sanjinés' Early Films and the National Project". En: *Bulletin of Latin American Research*, vol. 25, n. 1, 2006, pp. 63-82.
- _____, "Memorias de una mexicana: La Revolución como monumento fílmico". En: *Secuencia*, n. 75, 2009, pp. 147-70.
- _____, "Raiding the Archive. Documentary Appropriations of Mexican Revolution Footage". En: *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 28, n. 4, 2011, pp. 275-91.
- ZOLOV, Eric. "Expanding our Conceptual Horizons: The Shift from an Old to a New Left in Latin America". En: *A Contracorriente*, vol. 5, n. 2, 2008, pp. 47-73.

Fecha de recepción: 7 de julio de 2016

Fecha de aceptación: 23 de octubre de 2016

Para citar este artículo:

PINEDA FRANO, Adela. "El latinoamericanismo de Raymundo Gleyzer en México, la revolución congelada (1970)", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 2, diciembre de 2016, pp. 99-123. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/61>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Adela Pineda Franco** es Profesora Asociada de Literatura y Cine Latinoamericanos en la Boston University. Sus investigaciones versan sobre las prácticas trasatlánticas de los escritores latinoamericanos del modernismo; la relación entre cine y política en América Latina y el impacto de la Revolución Mexicana en el mundo, tema de su próximo libro. Entre sus publicaciones destaca *Geopolíticas de la cultura finisecular en Buenos Aires, París y México: las revistas literarias y el modernismo* y las coediciones *Alfonso Reyes y los estudios latinoamericanos* (Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2004), *Open Borders to a Revolution* (Smithsonian Institution Scholarly Press, 2013) y *Cinéma et turbulences politiques en Amérique Latine* (Presses Universitaires de Rennes, 2012). Ha sido profesora visitante en la Université de Rennes, la Brown University, el Middlebury College y la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Actualmente dirige el Programa de Estudios Latinoamericanos en la Boston University. E-mail: adelapfp@bu.edu.