

Carrasco, la figura de Khankhoje, que navegó por múltiples realidades geopolíticas y culturales, no pudo ser plentamente comprendida bajo los lineamientos de las historiografías nacionalistas. El gran mérito de este trabajo radica precisamente en que el autor ha sabido colocar al personaje de Khankhoje bajo la lente del internacionalismo, no sólo en el sentido político, como un elemento esencial del radicalismo revolucionario, sino como una herramienta metodológica para el análisis histórico.

La biografía de Pandurang Khankhoje escrita por Daniel Kent Carrasco le otorga un merecido lugar en el imaginario histórico de los personajes del internacionalismo en México durante la primera mitad del siglo xx, al lado de figuras como el agente soviético Mijail Borodin, la fotógrafa italiana Tina Modotti, el revolucionario cubano Julio Antonio Mella o el comunista suizo Edgar Woog.

Así, el libro de Kent Carrasco nos invita a ver a Khankhoje no sólo como una figura anticolonial o un pionero agrícola, sino como un individuo que encarnó las tensiones y oportunidades de un mundo en transformación. Su biografía es un recordatorio de que las vidas humanas no son coherentes ni lineales, sino el producto de las contingencias históricas y de la voluntad de los individuos para adaptarse a sus circunstancias.

Irving Reynoso Jaime

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

ISRAEL RODRÍGUEZ, *El nuevo cine y la revolución congelada. Historia política del cine mexicano en los setenta*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2023, 431 pp. ISBN 978-607-308-239-6

“El fenómeno del nuevo cine cercenó los sueños neocolonialistas en el campo cultural a mediados de los años sesenta.”¹ La frase es de Jorge Ayala Blanco al pasar revista al estado del cine mexicano en 1974, en medio de ese “intento de modernización económica y de impulso a la

¹ Jorge AYALA BLANCO, *La búsqueda del cine mexicano*, México, Posada, 1986, p. 9.

libertad creadora”, que devino en “un ejemplo más del autoritarismo” del régimen priista (p. 16), encabezado por Rodolfo Landa/Echeverría, actor y sindicalista de larga trayectoria en el cine nacional y hermano del presidente de la República.

La avalancha de “nuevos cines” fue una respuesta necesaria a una crisis estructural propiciada por la transición tecnológica y el cambio demográfico. La búsqueda de nuevas temáticas, de innovaciones narrativas, de otros marcos de representación, así como la necesidad de dar opción a directores jóvenes, buscó alinearse con una temprana revolución extrafílmica, la de los públicos que demandaron otro cine distinto al clasicismo hegemónico en las industrias fílmicas del mundo.

En México, ese proceso fue postergado en extremo y, a decir de muchos, cuando por fin se consumó quedó inacabado (Ayala Blanco hablaba de un “nuevo viejo cine industrial” para referirse a la obra de los cineastas debutantes acogidos por el sistema en los setenta).² Al igual que en el resto del mundo, la juventud cinéfila de la pequeña clase media urbana mexicana adoptó una serie de criterios estéticos y políticos, más bien liberales y alineados al ejemplo francés, desde la segunda mitad de los años cincuenta. Ese público se asumió culto y elevado, y buscó hacer de sus valores la guía para un nuevo cine que no acabó de cuajar en la siguiente década. A lo largo de los años sesenta se realizaron dos concursos de cine experimental para incentivar a nuevos creadores, otro de guiones, unas cuantas películas “de autor” y otras varias “de aliento”, en medio de una copiosa producción al viejo estilo desde una industria siempre en crisis, pero con colmillo para los negocios, sobre todo los realizados con una bolsa garantizada de dinero público desde el Banco Nacional Cinematográfico (BNC).

La llegada del presidente Luis Echeverría modificó el panorama e hizo posible un radical relevo generacional. Entre los creadores, la cosecha fue fecunda. Destaca Emilio García Riera que en 1970 (año en que inició la gestión de Rodolfo Echeverría en el BNC) debutaron 15 directores y 11 en 1971.³ En el caso de una nueva generación de productores la cosa fue más complicada, como detalla con solvencia

² AYALA BLANCO, *La búsqueda*, p. 521.

³ EMILIO GARCÍA RIERA, *Historia documental del cine mexicano*, México, Universidad de Guadalajara, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994, t. 15, p. 183.

Israel Rodríguez en su descripción de los primeros años del plan de reestructuración impulsado desde el BNC. Desde mediados de los años sesenta se incentivó a nuevos productores (como Cinematográfica Marte o Cinematográfica Marco Polo o Alpha Centaury) pero sin que éstos logaran, por sí solos, mantener una producción suficiente para garantizar el trabajo constante de los trabajadores sindicalizados, lo que, ante una clara estrategia de los viejos productores de disminuir su propia labor para presionar una vuelta a los viejos esquemas, implicó invertir cada vez más recursos públicos en la producción cinematográfica hasta llegar al punto de que desde el poder presidencial se ordenara la exclusión de los productores privados y la implementación de un plan, durante los últimos dos años del sexenio, que rubricó “un tono oficialista marcado en todos los aspectos de la industria: la asignación de presupuestos, la reestructuración y ampliación del BNC, la compra de estudios, la creación de empresas, la inauguración de una escuela, la elección de temas para las películas y hasta las notas de las revistas de chismes de las estrellas” (p. 170).

A lo largo de su revisión del tema, Rodríguez da un muy relevante contexto a este relato, que permite superar el lugar común que lo narra como un excéntrico juego de fuerzas entre un grupo de necios veteranos y un capricho presidencial. Su análisis nos permite ver que el cine se convirtió en un símbolo útil para la estrategia estatal en tres temas centrales del sexenio: una política industrial marcada por la confrontación y la resistencia empresarial a perder los privilegios de las últimas décadas, como en el caso de los viejos productores cinematográficos; la búsqueda de afianzar la hegemonía estatal a través del control de los medios de comunicación, entre los cuales el cine, por su larga historia de dependencia, era el más susceptible de acoplarse a los discursos gubernamentales; y, finalmente, la estrategia de adherirse a la retórica tercermundista como una manera de figurar en los foros internacionales y, desde ahí, afianzar en lo interno el poder estatal. El cine, desde esta perspectiva –como Rodríguez lo deja claro desde la introducción–, fue un dispositivo político central para el proyecto estatal de Luis Echeverría.

Rodríguez establece, asimismo, un útil diálogo con el concepto de “crisis” (pp. 43-69), que le permite enmarcar el papel del cine en el proyecto estatal y su trascendencia como medio de construcción de

hegemonía desde los años cuarenta, con una participación cada vez más intensa del Estado en la industria. La revisión, no obstante, deja de lado un antecedente que me parece relevante: el experimento fallido del alemanismo –administrativo, pero también legal– de la Comisión Nacional de Cinematografía (1947-1949), que intentó centralizar los asuntos cinematográficos en un solo funcionario todopoderoso, a la manera de Rodolfo Echeverría lustros más tarde.

Otro aporte muy relevante de la investigación de Rodríguez es la pertinente revisión del anverso de ese cine industrial en crisis junto con el Estado que lo financia: el cine independiente que se resiste al llamado “aperturista”. Un cine marginal, marginado y automarginado, hecho para la discusión y para el conflicto –fuera político o estético–, según el bando elegido en una disputa apasionada entre colectivos de jóvenes formados en los cineclubes y, por ende, autoasumidos como cultos y altamente politizados. Colectivos de obra irregular y decreciente a lo largo de la década, pero diversa en temas e intereses, de las luchas obreras al movimiento feminista, del rock y la contracultura a la precariedad de los asentamientos urbanos irregulares.

Con ese diálogo entre lo hegemónico y sus márgenes, Israel Rodríguez completa un panorama muy importante para comprender la historia del siglo xx mexicano: las intersecciones entre política y medios, y las capacidades contradictorias de “enajenación” o “de liberación”, de “elevación” o de “manipulación”, del mismo dispositivo fílmico. Y su uso como herramienta, pero también como bandera, en una disputa simbólica que se traslada al escenario de las representaciones mediales. Un fenómeno que ha ganado visibilidad en el trabajo historiográfico y que, podemos palparlo en nuestro presente, se ha vuelto muy relevante en los debates contemporáneos. En este magnífico trabajo –recientemente reconocido, con justeza, con el Premio Francisco Javier Clavijero a la mejor investigación histórica de 2024–, el cine es, al mismo tiempo, protagonista y mero accesorio de una historia política de conflictos, resistencia e imposiciones en los años crepusculares del México posrevolucionario.

Fernando Mino Gracia

*Centro de Investigaciones y Estudios Superiores
en Antropología Social-Pacífico Sur*