

ORA SÍ ¡TENEMOS QUE GANAR!  
LA UTOPIA MAGONISTA EN EL CINE EXPERIMENTAL DE RAÚL KAMFFER

Ora sí ¡Tenemos que ganar! *The Magonista Utopia*  
in the experimental cinema of Raúl Kamffer

David Flores Magón Guzmán\*  
Universidad de Guadalajara

RESUMEN: El objetivo central del texto es presentar la construcción histórica de la película “anarquista” *Ora sí ¡Tenemos que ganar!*, basada en cinco cuentos escritos por Ricardo Flores Magón y dirigida por Raúl Kamffer Cardoso, de 1978 a 1981. El artículo toma en cuenta aspectos biográficos del autor, las características de su cine experimental, universitario e independiente, el contexto de la industria cinematográfica mexicana, el momento de planeación, producción y exhibición de la cinta, y los elementos representados dentro del filme sobre las ideas de Flores Magón, el movimiento magonista y el periódico *Regeneración*.

PALABRAS CLAVE: Cinematografía, Ricardo Flores Magón, anarquismo, investigación interdisciplinaria, estudios culturales.

ABSTRACT: The central objective of the text is to present the historical construction of the movie “anarchist” *Ora sí ¡Tenemos que ganar!*, based on five stories written by Ricardo Flores Magón and directed by Raúl Kamffer Cardoso from 1978 to 1981. The article takes into account aspects biographies of the author, the characteristics of his experimental, university and independent films, the context of the Mexican cinematographic industry, the moment of planning, production and exhibition of the film, and the elements represented within the film about the ideas of Flores Magón, the Magonista movement and the newspaper *Regeneración*.

KEYWORDS: Cinematography, Ricardo Flores Magón, anarchism, interdisciplinary research, cultural studies.

Fecha de recepción:  
30 de julio de 2018

Fecha de aceptación:  
30 de noviembre de 2018

\* Historiador por la Universidad de Guadalajara, Antropólogo Social, por El Colegio de San Luis y doctor en Ciencias Sociales, con especialidad en Historia Cultural, por el Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social. Realizó una estancia posdoctoral en la Universidad de Guanajuato dentro de la maestría en Historia (Estudios Históricos Interdisciplinarios), y en el Laboratorio de Etnografía Audiovisual Interpretativa. La línea de estudio que actualmente trabaja es la investigación histórica interdisciplinaria y el patrimonio audiovisual.

Contacto: [magon\\_guzman@yahoo.com.mx](mailto:magon_guzman@yahoo.com.mx).

*Me imagino qué feliz será el pueblo mexicano  
cuando sea dueño de la tierra,  
trabajándola todos en común como hermanos y  
repartiéndose los productos,  
fraternalmente, según necesidades de cada cual.*

Ricardo Flores Magón,  
“Para después del triunfo”,  
Regeneración 28 de enero de 1911.

**E**l historiador interpreta el pasado a partir de fuentes de información que le permiten desentrañar las historias desde el presente. Tradicionalmente se ha nutrido de extensos acervos documentales, textos principalmente, que le han permitido desarrollar su labor. A partir de la revolución tecnológica que significó la aparición de la fotografía en 1839, y posteriormente del cinematógrafo en 1895, hubo una clara influencia de la imagen en las formas de representar y entender el mundo en la cultura del siglo xx y xxi.

Sin embargo, las investigaciones que construyen la historia a partir del patrimonio audiovisual<sup>1</sup> son una veta relativamente nueva en la disciplina histórica. Dentro de los estudios entre cine e historia los inicios se sitúan desde dos propuestas: el del historiador francés Marc Ferro con su texto “Does a Filmic Writing of History Exist?”, del volumen *Cinema et historie*, y dos años después con la publicación de *The Film in History*, de Pierre Sorlin.<sup>2</sup> Posteriormente, se presentaron los trabajos de Marcel Oms, Antoine de Baecque y Bertin-Maghit. Así mismo, los estudios anglosajones encabezados por O’Connor, Jackson y Robert Rosenstone que abrieron estas investigaciones en las páginas de importantes revistas como *The American Historical Review*, que fueron muy importantes en el impulso de los estudios e investigaciones cinematográficas.<sup>3</sup> A partir de entonces, se ha desarrollado un incremento notable en los estudios interdisciplinarios de historia y cine a partir de distintos enfoques y metodologías.

En lo particular, este acercamiento a los estudios cinematográficos surge del interés por entender cómo se representa la figura y las ideas de Ricardo

<sup>1</sup> La noción de patrimonio audiovisual es definida por la UNESCO al declarar en 2005 la celebración del Día Mundial del Patrimonio Audiovisual: “Los documentos audiovisuales —tales como las películas, los programas de radio y televisión, y las grabaciones de audio y video—, son patrimonio de todos [...] que forman parte de nuestra historia e identidad cultural [...] los documentos audiovisuales han transformado la sociedad al convertirse en un complemento permanente de los registros escritos tradicionales”, versión digital en: <<http://www.un.org/es/events/audiovisuallday>> (consultado el 2 de abril de 2018).

<sup>2</sup> Rosenstone, “Película”, 2014, p. 19.

<sup>3</sup> Hueso y Camarero, *Hacer*, 2014, pp. 11-12.

Flores Magón dentro de la película *Ora sí ¡Tenemos que ganar!*,<sup>4</sup> una película experimental realizada por Raúl Kamffer Cardoso entre 1978 y 1981. Siguiendo la propuesta de Robert Rosenstone, “tomando en cuenta el pasado que describen y el presente en que son creadas”,<sup>5</sup> el objetivo principal de este artículo es analizar la construcción histórica de la película, tomando en cuenta la biografía del autor —que influyen directamente en el desenvolvimiento de la película—, las características de su cine, el contexto de la industria cinematográfica nacional en el que Kamffer realizó sus obras, la representación de las ideas de Ricardo Flores Magón, el movimiento magonista y el periódico *Regeneración* desde un imaginario experimental simbolizado en la película.

Gran parte de los aspectos biográficos los retomó del libro-homenaje de Armando Partida Tayzan *Raúl Kamffer. Soñador del cine de autor*. Este libro contiene datos biográficos generales, detalles íntimos de la personalidad de Kamffer, una revisión de su filmografía, una recolección de notas y testimonios de diferentes personajes del medio sobre él. Según su propio autor, se trata de una “biofilmografía”. Unos de los pocos textos que hablan en extenso de Kamffer, que lo utilizo como una fuente bibliográfica de información fundamental que permite entender parte de la vida, pensamiento y obra de Raúl Kamffer como autor.

Otras de las fuentes que utilizo son entrevistas y reportajes periodísticos que hablan sobre la película, y un compilado de textos localizados en el archivo del extinto Centro de Investigación y Estudios Cinematográficos (CIEC) de la Universidad de Guadalajara (UDG), ahora incorporado al fondo cinematográfico de la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco “Juan José Arreola”. Los documentos fue-

ron facilitados en su momento por el Dr. Eduardo de la Vega.<sup>6</sup> Se trata de fotocopias sacados de escritos originales hechos a máquina por Raúl Kamffer y Leonor Álvarez: letra del corrido de Flores Magón, caricatura política, memorias y algunos recortes de periódicos. Desafortunadamente, muchos de los documentos no cuentan con datos de fechas o referencias archivísticas.

Finalmente, este texto también se apoya en material bibliográfico que aborda temas generales sobre la cinematografía nacional, el contexto político cultural de finales de los sesenta, los setentas y principios de los ochenta, algunos datos de la cinematografía mundial y corrientes artísticas. En este sentido, a lo largo del texto se presenta un breve recorrido del contexto en el que se encontraba la cinematografía mexicana, algunos datos biográficos de Raúl Kamffer, la representación de las ideas anarquistas de Ricardo Flores Magón y los rasgos particulares de la construcción, realización y finalización del filme.

#### RAÚL KAMFFER Y EL CONTEXTO DEL CINE NACIONAL

Raúl Kamffer Cardoso nació el 16 de abril de 1929 en la Ciudad de México. Dentro del medio cinematográfico independiente y universitario se le reconoce como un director de cine vanguardista y experimental, que hizo cine político, prehispánico, erótico, antropológico y de denuncia social. Lo distintivo de su obra está relacionado a su metodología de trabajo y su perspectiva sobre la realización cinematográfica contracultural. Tuvo una muerte prematura en 1987, a los 58 años de edad, lo que no permitió el desarrollo de su obra cinematográfica a plenitud.

Su procedencia social, educación familiar y las escuelas de cine en las que estudió fueron determinantes en su expresión estética e ideológica. De padre austriaco-italiano y de madre mexicana fue educado en una familia tradicional de clase alta, en la

<sup>4</sup> Productor: Departamento de actividades Cinematográficas, UNAM. Director: Raúl Kamffer. Guion: Leonor Álvarez, Raúl Kamffer, basado en cuentos de Ricardo Flores Magón. Fotografía: Luc-Toni Kuhn, Guillermo Rosas, Arturo de la Rosa, Antonio Ruiz. Música: Alicia Urreta. Edición: Juan Mora. Reparto: Manuel Ojeda (Juan), Patricia Reyes Espíndola (Adela), Carlos Castañón (el Apóstol), Armando Zumaya (juez), Pilar Sousa (madre de Jerónimo), Ana Ofelia Murguía (Eduwiges), Rocío Sagaón (Rocío), Martín Lasalle (ingeniero), Martín Palomares (Jerónimo), Eduardo López Rojas (Sebastián), Chawick Minge (Mr. Kreel), Andrea Montiel (Mrs. Kreel). Duración: 90 min.

<sup>5</sup> Rosenstone, “Película”, 2014, p. 25.

<sup>6</sup> A quien le agradezco por mostrarme la película que aquí analizo y por la facilidad para acceder a los documentos mencionados. También agradezco a la doctora Maricruz Romero por su apoyo, a la maestra Beatriz Mendoza y a la doctora Gisela Valdés por sus comentarios al texto.

que según argumenta Armando Partida, existía un claro prejuicio de clase:

Interés que lo conduciría a la militancia política de izquierda en oposición a su propia clase, a lo predicado dentro del hogar [...] Su idea de un socialismo utópico, reivindicador del hombre, del campesino, del trabajador y, por tanto, cuestionador de las formas del ejercicio del poder político, fueron los motivos generadores de su producción literaria y cinematográfica. De allí en toda su obra la presencia y constante ridiculización de la burguesía, de los explotadores del pueblo, de una iglesia traidora a los principios de Cristo; el escarnio sin ninguna atenuante de la autoridad.<sup>7</sup>

Bajo esta consigna Kamffer construyó un cine inspirado en el pasado indígena, pero también interesado en las causas sociales y políticas que atravesaba el país. También fueron parte medular de su formación ideológica el apoyo a las causas feministas y ecológicas que “se combinaron extrañamente con su redescubrimiento del anarquismo mexicano, tema central de su último largometraje *Ora sí; Tenemos que ganar!* Con lo cual podemos establecer una constante, una estrecha relación entre los temas de sus películas y su visión del mundo”.<sup>8</sup> Cabe destacar que Kamffer no eligió el cine como su primera opción profesional; tuvo un peregrinaje académico durante casi 25 años, hasta que finalmente encontró su vocación como realizador cinematográfico. Comenzó estudiando arquitectura de 1945 a 1946, en el Tecnológico de Monterrey; luego biología de 1946 a 1947, en el IPN; pintura de 1947 a 1948, teatro en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM de 1948 a 1950, luego pasaría a la Escuela de Psicología de la propia UNAM de 1950 a 1951. Al no encontrar una profesión que llenara plenamente sus expectativas, Kamffer decidió incursionar en el cine asistiendo al Centro Sperimentale di Roma (Centro Experimental de Cinematografía en Roma), Italia, en el que permaneció de 1952 a 1955 y en el que adquirió muchas de sus ideas cinematográficas que posteriormente incorporaría con lo aprendido en México.

Tras regresar de Italia, Kamffer trabajó algunos años como galerista-coleccionista. Tenía un especial interés comercial por el arte, principalmente el arte prehispánico. Muchas de sus actividades paralelas al cine, incluso antes de incursionar como director, estuvieron ligadas al trabajo como promotor de arte. Esto lo llevaría a permanecer encarcelado durante un año cuando Luis Echeverría incorporó nuevas leyes<sup>9</sup> “de protección al patrimonio cultural nacional, siendo él el único chivo expiatorio, a quien se le aplicara el rigor de éstas”.<sup>10</sup> Tras varias circunstancias, Kamffer retomó su vocación y formó parte de la primera generación de estudiantes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), de la UNAM en la que estuvo de 1963 a 1969. Aquí tuvo la oportunidad de escribir y dirigir su primer cortometraje titulado *Preparatoria 100 años* en 1967. El acercamiento pedagógico de Kamffer al cine se nutrió de estas dos escuelas. En los años en que se formó en el Centro Sperimentale di Roma, estaba presente la influencia de la corriente cinematográfica llamada neorrealismo italiano. El Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM, que fue la primera escuela de cine en México, había nacido en el contexto del movimiento Nuevo Cine y estuvo cruzada por las revueltas estudiantiles de 1968 con una clara raíz de izquierda.

El nombre de “neorrealismo” está ligado a los filmes de un movimiento estético-ideológico que hacen una descripción de la realidad rompiendo con la estética de la época del fascismo italiano. David Caldevilla menciona que quien “aplicó el término neorrealismo a la nueva corriente cinematográfica surgida en la Italia de la posguerra fue Umberto Bárbaro, crítico y guionista de cine [...] Se denominó neorrealismo porque se trataba de un *nuevo* realismo italiano”.<sup>11</sup> Fundamentalmente se propuso como un cine profundo, con contenidos sociales, en oposición a un cine romántico, comercial y más apegado al estilo hollywoodense. Constituyó “una postura comprometida ante el cine, la sociedad y el

<sup>7</sup> Partida, *Raúl*, 1994, p. 11.

<sup>8</sup> Partida, *Raúl*, 1994, p. 12.

<sup>9</sup> Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas publicada en el Diario Oficial de la Federación el 6 de mayo de 1972.

<sup>10</sup> Partida, *Raúl*, 1994, p. 10.

<sup>11</sup> Caldevilla, “Neorrealismo”, 2009, pp. 23-24.

espectador que la compone y al cual iban dirigidas sus películas”.<sup>12</sup> Una corriente cinematográfica que representaba la “realidad” de forma directa que daba paso a una libertad de creación artística.

La mayoría de los directores del movimiento Neorrealista se formaron en el Centro Experimental de Cinematografía de Roma. Dicho estilo cinematográfico buscaba desprenderse de lo estrictamente lucrativo y fue construyendo sus propios principios característicos: “el neorrealismo cambia la visión de la [sic] séptima arte como mera forma de distracción para, haciendo honor a su nombre, convertirse en una herramienta de polémica y crítica social a la situación de posguerra que sufrió Italia durante y sobre todo tras la Segunda Guerra Mundial”.<sup>13</sup> Dentro de sus características principales Caldevilla sugiere una identificación de cuatro aspectos centrales: 1. El contenido de las películas. Hubo un cambio radical tras la caída de la dictadura fascista en Italia, manifestándose a través de la crítica social “realista”; 2. El estilo. Preponderaba la expresión cinematográfica sobre los aspectos técnicos de realización. Esto condujo a implementar innovaciones características de los cineastas neorrealistas: a) El peso de los diálogos, b) La utilización de no actores, c) La incorporación de niños y mujeres como personajes, y d) El recurso de la improvisación al momento de filmar; 3. Un cine con fines predominantemente didácticos; 4. El sentido de protesta dentro de las obras cinematográficas. Que las películas no fueran mero entretenimiento, sino que contuvieran una crítica social y política.

Estas características del neorrealismo italiano tiene gran influencia en las formas y criterios de realización en la obra cinematográfica de Raúl Kamffer, representado en su máxima expresión en la película *Ora sí ¡Tenemos que ganar!* Sus convicciones se reforzaron fuertemente con el proceso de aprendizaje en el CUEC. Por una parte, el nacimiento de un movimiento independiente dentro del cine nacional y en el otro extremo un momento de efervescencia social y política, en la que Kamffer, y muchos de sus compañeros, se sintieron identificados y comprometidos con las causas estudiantiles.

Kamffer desarrolló su obra en tiempos en que nacía una oleada vanguardista de “varios críticos y cineastas [que] formaron el grupo Nuevo Cine [...] Su manifiesto fue una defensa de la renovación, de la creatividad artística, del cine independiente, de los cursos especializados en cine y del establecimiento de una cinemateca”.<sup>14</sup> Buscaban discutir y ser un contrapeso de la situación de crisis del cine nacional. Un momento que distinguió la importancia del director como generador de discursos y representaciones desde una perspectiva de autor. En 1961 el grupo Nuevo Cine lanzó un manifiesto con los objetivos centrales del colectivo.<sup>15</sup> Se pedía que se abrieran espacios para nuevos creadores, libertad de expresión sin censura, producción-exhibición de cine independiente, la creación de un instituto de enseñanza cinematográfica, impulso a los cine-clubes a nivel nacional, formación de una cinemateca, investigación del cine mexicano, apoyo para los grupos experimentales y abrir la exhibición de cine extranjero poco conocido en México.<sup>16</sup> Era un grupo de jóvenes diverso interesado en el séptimo arte, muchos de ellos militantes en agrupaciones políticas de izquierda:

Representó el primer intento de oposición sistemática, en todos los terrenos, al estatus cinematográfico [...] querían investigar a fondo el significado de una película, sus resonancias sociológicas, su ubicación dentro de las corrientes estéticas del cine y el sentido que adquiere al referirla a la trayectoria personal de su realizador [...] Leían las revistas norteamericanas y francesas sobre cine y asistían a los cine clubes que en esa época empiezan a formarse, principalmente al del IFAL [Instituto Francés de América Latina, el cineclub más antiguo de México].<sup>17</sup>

<sup>14</sup> King, *Carrete*, 1994, p. 190.

<sup>15</sup> Los principales involucrados que suscriben este primer manifiesto fueron: José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, J. M. García Ascot, Emilio García Riera, J. L. González de León, Heriberto Lafranchi, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert, Luis Vicens. Posteriormente, ingresan al grupo José Báez Esponda, Armando Bartra, Nancy Cárdenas, Leopoldo Chagoya, Ismael García Llaca, Alberto Isaac, Paul Leduc, Eduardo Lizalde, Fernando Macotela y Francisco Pina.

<sup>16</sup> Para consultar el manifiesto completo ver: Rossbach y Canel, *Hojas*, 1988, pp. 29-30.

<sup>17</sup> Rossbach y Canel, “Años”, 1988, pp. 42-43.

<sup>12</sup> Caparrós, *Historia*, 2009, p. 101.

<sup>13</sup> Caldevilla, “Neorrealismo”, 2009, p. 24.

Aquí comienza a concretarse una ruptura con el cine de Estado dominado desde la cúpula política y los distribuidores que acaparaban el total de la industria de exhibición; rompimiento que buscaba un cine con características no industriales que fuera mexicano pero que no respondiera a la estética nacionalista marcada por la llamada Época de Oro. Un cine de autor que fuera independiente y que tuviera una visión renovada. Para este entonces, la industria cinematográfica del sexenio de Díaz Ordaz (1964-1970) atraviesa una grave crisis tanto en número producciones como en su calidad, cruzadas por una fuerte censura y una crisis generalizada en lo político.

En esta oleada de nuevos bríos para el cine nacional, en 1963 surgió la primera escuela formal de cine en nuestro país con la fundación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) perteneciente a la UNAM, en el que aparece un cine universitario independiente que atiende tanto la ficción como el documental social y político: “se planteó la necesidad de vincular al futuro cineasta con la realidad social del país, inculcándole el espíritu de investigación, el sentido crítico, la búsqueda de la innovación temática y formal, y la conciencia de la responsabilidad social en el manejo de este instrumento”.<sup>18</sup> Estos principios básicos del “cine universitario” se pusieron en práctica con la coyuntura de las protestas estudiantiles de finales de los sesentas. Frente a la efervescencia social y política, la nueva generación de cineastas y muchos de los maestros del CUEC, se sintieron identificados y comprometidos con las causas estudiantiles, sobre todo tras los trágicos acontecimientos del 2 de octubre de 1968 en la plaza de las Tres Culturas, en el que el gobierno mexicano encabezado por Gustavo Díaz Ordaz, perpetró una matanza estudiantil a sangre fría:

Ante la fuerza de las cosas, concluyeron que su más adecuada forma de participación en el Movimiento era también la más consecuente y lógica para ellos: a través del cine. Sobre la marcha, alumnos de reciente ingreso, estudiantes avanzados con alguna experiencia fotográfica y egresados ya maestros, se asu-

mieron como reporteros y documentalistas, al hilo de los días, tratando de registrar filmicamente todos los acontecimientos importantes, en lo directo y lo imprevisible [...] El cine también ganaba la calle.<sup>19</sup>

A partir de entonces, el cine universitario fue forjando su propio camino a la par de la industria cinematográfica comercial que componía el estado mexicano. Estaba surgiendo una incesante generación de nuevos cineastas que trabajaban de forma autónoma al estado a través de financiación propia, privada o con fondos universitarios caracterizado como cine independiente mexicano:

A partir de 1968, año clave para el proceso histórico de México, se ha producido un considerable número de cintas, que, pese a la heterogeneidad de sus temas abarcados, tienen dos rasgos comunes: a) son producidas y realizadas fuera de los mecanismos que rigen en la industria cinematográfica, b) sus realizadores (jóvenes cineastas experimentales, alumnos de varias escuelas de cine, grupos y talleres cinematográficos) intentan de una manera consciente utilizar al cine como vehículo para expresar su inconformidad y su rechazo a todas las instancias explotadoras, represivas y castrantes, propias de la sociedad mexicana contemporánea.<sup>20</sup>

En 1968 Felipe Cazals realizó su primer largometraje titulado *La manzana de la discordia* y al año siguiente filmó *Familiaridades*:

Esa cinta se incluye en un conjunto que hace de 1969 un año singularmente pródigo y significativo en obras de cine marginal o paralelo: Arturo Ripstein [...] Jaime Humberto Hermosillo [...] Raúl Kamfler (sic) [...] Gelsen Gas [...] Gustavo Alatriste [...] Resulta pues muy comprensible que sea 1969 el año en que se constituye el grupo Cine Independiente, primer intento de dar organización, proyección y perspectivas al cine nacional no hecho para la industria.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> Fernández, “Cine”, 1988, p. 72.

<sup>19</sup> Ayala, “Movimiento”, 1988, p. 51.

<sup>20</sup> Vega de la, “Cine”, 1988, p. 59.

<sup>21</sup> García, “Cine”, 1988, pp. 171-172.

En este periodo, Raúl Kamffer participó como camarógrafo en el reconocido largometraje documental *El grito* de Leobardo López: “Algunos realizadores involucrados como Francisco Bojórquez, Raúl Kamffer, Federico Weingartshofer y Paul Leduc, harían posteriormente contribuciones significativas al movimiento cinematográfico independiente, radicalizado por los acontecimientos de 1968”.<sup>22</sup> En ese tejido también realizó su cortometraje *Mural efímero del 68*, en el que según Armando Partida, se manifiestan los inicios de “su actitud creadora, su contante curiosidad [...] por medio de la experimentación técnica y narrativa, y por su espíritu de trabajo en equipo, en cierta forma de creación colectiva”.<sup>23</sup> En este sentido, Kamffer creía en un cine horizontal, incluso permeado por el socialismo, que reafirma en la entrevista que le realizaron Emilio García Riera y Gustavo Montiel Pages en la revista *Imágenes*, en el año de 1980:

I [Imágenes]: ¿Crees en la democracia en la realización?

RK [Raúl Kamffer]: Si, absolutamente. Creo que en el caso del cine, como en el de cualquier industria, la producción capitalista es colectiva, sólo que se le apropia una sola persona. Lo mismo el cine. Es mentira que el director pueda hacer una película solo. La hacen el fotógrafo, el *staffs*, los actores. Es una producción colectiva a fuerza [...] El socialismo ya se coló a los estados capitalistas, ya no es lo mismo que antes. Además la industrialización, con la automatización, las máquinas electrónicas y todo eso, producen colectivización y tenemos que adaptarnos a este época porque no podemos hacer un cine dictatorial y burgués.<sup>24</sup>

En esta inercia independiente, el cine mexicano tomó un resurgimiento efímero para afrontar la crisis cinematográfica desde el Estado. Al momento de entrar en funciones como presidente de la república, Luis Echeverría Álvarez (1970-1976) intentó potencializar la industria cinematográfica del país

proponiendo reformas significativas para reactivarla, manteniendo siempre sus propios términos y conveniencias políticas: “El Estado reorganizó la industria del cine, de tal manera que aumentó considerablemente su control sobre la producción, distribución y exhibición. Extendió sus mercados nacionales e internacionales con películas diferentes a las de años anteriores y para ello promovió a una nueva generación de cineastas”.<sup>25</sup>

El 21 de enero de 1971, se dio a conocer el “Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica”; el estado mexicano decidió hacerse cargo de la producción del cine nacional formando parte esencial de la industria. Estableció una postura “de rompimiento con el anterior gobierno y emprendió una serie de reformas encaminadas al establecimiento de un nuevo pacto social que buscaba la conciliación del Estado con la sociedad”<sup>26</sup> con un claro énfasis en los jóvenes.

La primera gran estrategia fue nombrar a su hermano Rodolfo Echeverría, director del Banco Cinematográfico “con la recomendación de realizar cine arte con sentido social por lo que ordenó la creación de películas que reflejaran la realidad social [...] y abrir las puertas a temas de la historia mexicana que no se habían tocado antes”.<sup>27</sup> Otras gestiones importantes para la industria cinematográfica nacional que realizó el gobierno de Echeverría fueron: la reconstitución de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas y la entrega del premio Ariel en 1972; la inauguración de la Cineteca Nacional en 1974; y la creación del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) en 1975.

## CINE ¿REVOLUCIONARIO?

A partir del movimiento de cine independiente y la reestructuración de la industria mexicana, surgió un nuevo segmento de piezas cinematográficas que abordaban específicamente el tema de la Revolución Mexicana desde una visión crítica que rompía con la “historia oficial” monolítica del estado, representada

<sup>22</sup> King, *Carrete*, 1994, p. 194.

<sup>23</sup> Partida, *Raúl*, 1994, p. 15.

<sup>24</sup> García y Montiel, “Entrevista Raúl Kamffer”, *Unomásuno*, México, 1980, pp. 33-34.

<sup>25</sup> Ruy, “Cine”, 1988, pp. 112-114.

<sup>26</sup> Maya y Peinado, “Cine”, 2011, p. 2.

<sup>27</sup> Maya y Peinado, “Cine”, 2011, p. 3.

por el Partido Revolucionario Institucional (PRI). El cine de los años setentas revisa críticamente el proceso revolucionario a través de personajes, movimientos y versiones que no habían sido abordados en años anteriores, “iluminando pasajes” que se mantenían velados en la narrativa cinematográfica nacional.

El cine anterior a esta época, abordaba el tema de la Revolución con una clara tendencia a fortalecer los discursos políticos ligados a la identidad mexicana posrevolucionaria representando el acontecimiento como una bloque temático, “nos muestra cómo el discurso de dicha identidad cultural [...] es casi completamente colonial (con mínimas excepciones), ya que se trata de un discurso predominantemente burgués, estatal y patriarcal”.<sup>28</sup> Cabe mencionar que dentro del contexto de la cinematografía de los años treinta, se pueden destacar dos películas que rompen este paradigma como *El compadre Mendoza* (1933) y *Vámonos con Pancho Villa* (1935).<sup>29</sup>

María Consuelo Guerrero, sostiene que en el periodo de producción cinematográfica de 1960-1980, periodo que abarca la realización de la película de Kamffer, “la cinematografía por fin rinden cuentas de la contienda revolucionaria, mostrando sus terribles resultados en el México moderno, a través de una imagen realista y crítica de la Revolución”.<sup>30</sup>

En los sesenta se pueden mencionar dos películas que fueron duramente censuradas como *La Sombra del Caudillo* (1960), de Julio Bracho y *Rosa Blanca* (1961), de Roberto Gavaldón, ambas críticas al sistema político mexicano y sobre todo, a la Revolución Mexicana. Durante la “reestructuración” del cine nacional del periodo de Luis Echeverría, se dio una proliferación del tema. Dentro de esta variedad de producciones sobresalen: *Reed, México insurgente* (1974), de Paul Leduc; *Emiliano Zapata* (1971), de Felipe Cazals; *Zapata en Chinameca* (1974), de Mario Hernández; *Cuartelazo* (1976), de Alberto Isaac y *La casta divina* (1976), de Julián Pastor,<sup>31</sup> y finalmente la película de Raúl Kamffer con *Ora sí ¡tenemos que ganar!* (1981) que aborda una etapa

precursora a la Revolución y que se le ha caracterizado además como un cine anarquista.<sup>32</sup>

En el número 1 de la revista *Arena: Anarchist Film and Video*, editada por Russell Campbell hay un apartado descrito por Pietro Ferrua en el que menciona a Raúl Kamffer como un cineasta mexicano “quién se había esforzado por hacer una crónica de la contribución anarquista a la Revolución Mexicana” refiriéndose a la película inspirada en los cuentos de Ricardo Flores Magón.<sup>33</sup> En este mismo sentido, la película claramente sigue la tradición de la pedagogía de la emancipación que abrazaron anarquistas activistas como Emma Goldman, Mijaíl Bakunin, Francisco Ferrer y el propio Flores Magón.

La tendencia general del anarquismo era educar a las “masas” en situaciones políticas y sociales históricas a través de medios artísticos. Por ejemplo, en 1916 Ricardo Flores Magón escribió dos obras de teatro tituladas *Tierra y Libertad* y *Víctimas y Verdugos* donde se plasman sus fuertes convicciones anarquistas a través de la literatura. Para octubre de 1916, *Tierra y Libertad* estaba en venta al precio de veinticinco centavos de dólar el ejemplar. Al anuncio le acompaña la siguiente descripción:

Este drama emocionante, de nutrida propaganda netamente anarquista y de acción expropiadora, altamente educativa para que las masas obreras aprendan a distinguir a sus enemigos y cómo emanciparse del yugo aniquilante de la explotación y la tiranía, y el cual debe ser puesto en escena donde quiera que haya hombres y mujeres conscientes que ansien de todo corazón la emancipación de la clase proletaria y aproximar esa hora tan ansiada.<sup>34</sup>

Bajo esta lógica pedagógica, *Ora sí ¡tenemos que ganar!* fue construida bajo la idea de ser un cine educativo. La película buscaba ser didáctica inscrita en la corriente cinematográfica como medio con-

<sup>28</sup> Guerrero, “Discurso”, 2007, pp. 34-35.

<sup>29</sup> Arroyo, “Novela”, 2010, p. 59.

<sup>30</sup> Guerrero, “Discurso”, 2007, p. 35.

<sup>31</sup> Guerrero, “Discurso”, 2007, pp. 26-27.

<sup>32</sup> Con esto no quiero reforzar la idea de que el movimiento magonista y el Partido Liberal Mexicano (PLM) únicamente tiene un valor como precursores en la Revolución Mexicana, sino entender el contexto histórico en el que está situada la película de Raúl Kamffer.

<sup>33</sup> Campbell, *Arena*, 2009, p. 217.

<sup>34</sup> Ricardo Flores Magón, “Tierra y Libertad”, *Regeneración*, Los Ángeles, California, E.U.A., 14 de octubre de 1916, p. 3.

cientizador, como lo destaca Leonor Álvarez guionista de la película junto con Kamffer:

Es una película para el pueblo, didáctica como la obra de FLORES MAGON, para lograr educarlo a partir de su propia experiencia [...] El objetivo final es llegar al gran público y comprobar –como en el film– que para hacer la Revolución no solo hay que seguir sembrando ideas, sino trabajar para cosecharlas.<sup>35</sup>

La película de Raúl Kamffer se inscribe en una línea cinematográfica ligada a la representación de la Revolución Mexicana, un cine anarquista-didáctico, y algo poco común, la representación de las ideas de Ricardo Flores Magón en el cine.<sup>36</sup> Bajo estos paradigmas, a Kamffer se le considera como uno de los cineastas mexicanos de los setenta que desarrolló una serie de ideas creativas, experimentales y de vanguardia en sus películas. Aunque aquí nos acotaremos sólo a una de sus películas, su obra en extenso es un digno compendio fílmico que merece ser analizado en su conjunto.

### *ORA SÍ ¡TENEMOS QUE GANAR!*

Es una película basada en las ideas anarquistas de Ricardo Flores Magón plasmadas en el periódico

<sup>35</sup> Estos son extractos sacados de textos localizados en el archivo del extinto Centro de Investigación y Estudios Cinematográficos de la Universidad de Guadalajara (ACIEC). Los documentos fueron facilitados por el Dr. Eduardo de la Vega. Se trata de fotocopias obtenidas de escritos a máquina originales escritos por Raúl Kamffer y Leonor Álvarez. No cuentan con clasificación o referencias archivísticas.

<sup>36</sup> Se han localizado dos filmes. Uno que, aunque no representa la figura de Flores Magón, simboliza al movimiento magonista de forma periférica, ligado a la histórica toma de Tijuana en 1911 por las huestes del PLM. Se trata de la producción estadounidense *The Gun Smugglers* (1912). Lo relevante de la película son los episodios bélicos que fueron construidos con el testimonio y dirección fotográfica del general galés Carl Rhys Pryce, quien fuera oficial militar magonista durante la toma de Tijuana en 1911. En segundo lugar, existe una película de época producida en 2008 por la Confederación Revolucionaria de Obreros y Campesinos (CROC); trata sobre la vida y obra de Ricardo Flores Magón narrada cronológicamente en aproximadamente cuarenta minutos, aunque sólo he podido acceder al tráiler.

*Regeneración*, a través de sus textos políticos publicados entre 1911 y 1922, principalmente fundamentado en sus cuentos. Entremezcla las aspiraciones de Raúl Kamffer y parte de su historia personal pues su biografía cuenta su temprana rebeldía, presionado por su padre “que dudaba de sus capacidades para alcanzar éxito en la vida. Esto se convirtió en un móvil de lucha [...] se transforma en un inconforme de tiempo completo”.<sup>37</sup> Su clara admiración hacia el pensamiento de Ricardo Flores Magón, le dan la pauta para realizar una película anarquista (Imagen 1).

Imagen 1. Cartel publicitario de la película *Ora sí ¡Tenemos que ganar!* (1981)



Fuente: Internet Movie Database

<sup>37</sup> Fotocopias sin identificación de un texto titulado “He recorrido tantas escuelas que me he quedado a media calle. Raúl Kamffer”, p. 2. Archivo del Centro de Investigación y Estudios Cinematográficos de la Universidad de Guadalajara.

La idea de la filmación nació del interés de Raúl Kamffer por el anarquismo mexicano. En sus lecturas sobre la obra de Flores Magón, encontró una serie de cuentos compilados en el libro “Sembrando Ideas. Ricardo Flores Magón: vida y obra (historietas relacionadas con las condiciones sociales de México)”, editado en 1923, a menos de un año de la muerte de Ricardo, por el Grupo Cultural “Ricardo Flores Magón”.<sup>38</sup> Retomar cinco cuentos de Flores Magón<sup>39</sup> para escribir el guión de su película junto con su exesposa Leonor Álvarez. Complementariamente, se basó en diversas fuentes bibliográficas y biográficas de Flores Magón, la *Historia de la Revolución Mexicana*, de Heberto Castillo, una revisión de las imágenes de Gustavo Casasola y de la caricatura satírica de Eduardo del Río, Rius, en *Los Agachados*.<sup>40</sup> Esto le ayudó a entender tanto el pensamiento de Ricardo sobre la emancipación, la propiedad privada y la doctrina anarquista, como a conocer el contexto de la Revolución Mexicana.

La película cuenta una historia poco o nada trabajada desde el cine mexicano. Narra los abusos de la autoridad porfirista y del empresario estadounidense en contraposición de la lucha de obreros y campesinos magonistas en un pueblo minero mexicano. La cinta trata de consolidar un cine más analítico, independiente y consciente con un trabajo comprometido del autor. El armado del argumento, además de estar basado en los cuentos de Ricardo Flores Magón, se inspira en los acontecimientos históricos que sucedieron en Cananea con la huelga del 1 de junio de 1906, que funcionan como el escenario de la película. La trama se desenvuelve a partir de que unos mineros quedan atrapados en la galería de la mina, lo que desata que los trabajadores, influidos por la lectura de los artículos de Ricardo Flores Magón en el periódico *Regeneración*, se organicen

clandestinamente y se amotinen contra el estadounidense dueño de la mina, quien se niega a rescatar al grupo de obreros atrapados por el derrumbe. El apoyo “moral e ideológico” de El apóstol,<sup>41</sup> representado por un hombre cercano a Flores Magón que llega desde la Ciudad de México, también es fundamental en el relato.

Se hace un claro símil entre el empresario minero representado en la película, llamado mister Kreeel, con el propietario de Cananea Consolidated Copper Company, llamado William C. Greene,<sup>42</sup> quien estuvo implicado en la represión de la huelga de Cananea, que se desató a partir de la promulgación del Programa del Partido Liberal Mexicano de 1906, el movimiento magonista con Ricardo Flores Magón como principal ideólogo y el periódico *Regeneración* como el órgano central en la difusión de ideas sindicales, políticas y sociales entre los trabajadores mexicanos:

El 16 de enero de 1906, en el campo minero de Buena Vista, Manuel M. Diéguez y Esteban Baca Calderón, vinculados a la junta del PLM, fundaron la “Unión Liberal Humanidad”, organización al estilo de las que pedían los Flores Magón en las Bases de 1905. En el mismo año se fundó el Club Liberal de Cananea, encabezado por Lázaro Gutiérrez de Lara. Fueron estas dos organizaciones las que organizaron la huelga de Cananea que estalló el 1 de junio de 1906.<sup>43</sup>

La Huelga de seis mil mineros fue reprimida por William Greene que “consiguió una fuerza de 275 norteamericanos de Arizona para cruzar la frontera y reprimir el movimiento. Lo hizo con el consentimiento del gobernador de Sonora, Izábal, que luego les mandó a los rurales mexicanos a fin de continuar la represión”.<sup>44</sup> La trama de la película claramente está inspirada en este momento histórico, aunque plantea un final optimista, en el que los

<sup>38</sup> Flores, *Sembrando*, 1923.

<sup>39</sup> “El apóstol”, “Una catástrofe”, “El sueño de Pedro”, “Una muerte sin gloria”, “¿Para qué sirve la autoridad?”, incluyendo el texto político “Para después del triunfo”, textos fundamentales en la realización argumental de la película.

<sup>40</sup> Aquí también es importante señalar que los episodios humorísticos tienen una clara influencia de la caricatura política de finales del siglo XIX y principios del XX que fue una de las vías iconográficas-culturales de transmitir información a través de las burles hacia la clase política y los capitalistas.

<sup>41</sup> El apóstol es uno de los personajes principales en el cuento homónimo de Ricardo Flores Magón.

<sup>42</sup> También se me ha sugerido asociar la referencia del nombre de mister Kreeel con Enrique C. Creel, un empresario, político, diplomático y oligarca porfirista, quien fue uno de los principales enemigos del proyecto revolucionario magonista.

<sup>43</sup> Chassen, *Lombardo*, 1977, pp. 16-17.

<sup>44</sup> Chassen, *Lombardo*, 1977, p. 17.

mineros, sus familias, mujeres y niños amotinados contra la represión, derrotan al empresario minero y a los “pelones”, gracias a su organización y apoyo mutuo, cumpliendo el objetivo de hacer un filme triunfalista como lo relata la propia Leonor Álvarez:

Se ha creado una deformación entre los realizadores cinematográficos –llamados– de izquierda. Esta deformación es tan generalizada, que se ha llegado a suponer que todas las películas revolucionarias deben ser pesimistas [...] lo que se pretende: animar a las masas para que actúen directamente en la transformación de la sociedad [...] En este sentido, SEMBRANDO IDEAS, es una película optimista pero no conformista. Se sitúa como el pensamiento de Flores Magón entre la necesidad y la esperanza de un cambio social.<sup>45</sup>

*Ora sí ¡Tenemos que ganar!* representa la utopía<sup>46</sup> de Flores Magón con la organización, emancipación y triunfo de los trabajadores. Desde el contexto que vivió Kamffer, esta postura era una necesidad tras la convulsión social de 1968 y la derrota de la gran mayoría de los grupos radicales. Era también, el anhelo del triunfo magonista en el contexto histórico de 1906-1908 que hubiera “cambiado la historia de México”. El autor no sólo representa el contexto precursor de la Revolución Mexicana, sino que además sostiene un discurso idealista de victoria desde una visión fantástica. Una película que refleja una parte histórica poca abordada y reconocida del movimiento revolucionario en México. Se le podría calificar como una película anarquista de denuncia social con tintes utópicos.

<sup>45</sup> Estos son extractos recuperados de textos localizados en el archivo del extinto Centro de Investigación y Estudios Cinematográficos de la Universidad de Guadalajara. Los documentos fueron facilitados por el Dr. Eduardo de la Vega. Se trata de fotocopias obtenidas de escritos originales realizados a máquina por Raúl Kamffer y Leonor Álvarez. No cuentan con clasificación o referencias archivísticas.

<sup>46</sup> En este artículo me refiero al término utopía como la voluntad de un futuro mejor a través de la propuesta de un proyecto político e ideológico. “Filosóficamente expresa la estructura subjetiva y objetiva del ser humano de tender hacia lo posible, hacia lo nuevo”. Para una descripción amplia del concepto se puede ver la definición en el diccionario del pensamiento alternativo. Biagini, *Diccionario*, 2008, pp. 541-542.

## APUNTES SOBRE LOS RECURSOS ESTÉTICOS Y NARRATIVOS DE RAÚL KAMFFER

Las características del cine de Raúl Kamffer, algunas ya señaladas anteriormente, tienen una clara influencia de la corriente neorrealismo italiano y de su andamiaje en la escuela de cine de la UNAM. Se podría caracterizar a través de cuatro nociones cinematográficas: 1. Como un cine independiente, tanto por sus temáticas sociopolíticas como por su antagonismo con el cine comercial hecho desde el estado mexicano; 2. Un cine universitario, ya que además de haber sido la primera generación egresada del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), el total de sus producciones fueron apoyados con recursos de la UNAM, con plena libertad de trabajo; 3. Realizador de cine experimental por las características de su narrativa, su estética, su proceso creativo y por su “no metodología” de trabajo; 4. Cine de autor, con una visión propia muy definida, ya que como lo menciona Manuel González Casanova, fundador del CUEC y gran impulsor del trabajo de Raúl Kamffer, “su personalidad está bastante definida dentro de sus películas”.<sup>47</sup> A partir de estas características, señalo algunos elementos estéticos, narrativos y de representación sobre la película *Ora sí ¡Tenemos que ganar!*

El trabajo con los actores es muy particular; Kamffer propuso una nueva forma de actuación que no respondía a lo que comúnmente se veía en el cine comercial. Aunque al equipo le pareció desconcertante, Raúl impulsaba la improvisación de los actores, no presentaba un plan de rodaje previo y en varias escenas conocían poco o nada los diálogos: “Los actores no sabían lo que iban hacer. Había escenas en las que Raúl les decía: —Tú ahora dices, esto, y tú esto— total corre cámara sin nada de ensayos. Entonces los actores se lanzaban a decir sus parlamentos”.<sup>48</sup>

Kamffer buscaba que algunos pasajes tuvieran un toque humorístico y sarcástico. Por momentos logra esto en la representación satírica de los personajes “porfirianos”, que se presentan como una autoridad sin escrúpulos, fácilmente sobornable.

<sup>47</sup> Partida, *Raúl*, 1994, p. 126.

<sup>48</sup> Partida, *Raúl*, 1994, p. 130.

Además, utilizaban algunos diálogos con humor “simple”, semejantes a la propuesta de Rius, sobre todo entre las pláticas de los “magonistas”. El apóstol es el único personaje que siempre mantiene una posición “solemne”, quien defiende a ultranza los valores y pureza de la Revolución. Aquí es importante señalar la importancia de mantener el nombre original de los cuentos de Flores Magón, ya que la carga simbólica de su nombre es de vital importancia para predicar la palabra revolucionaria.

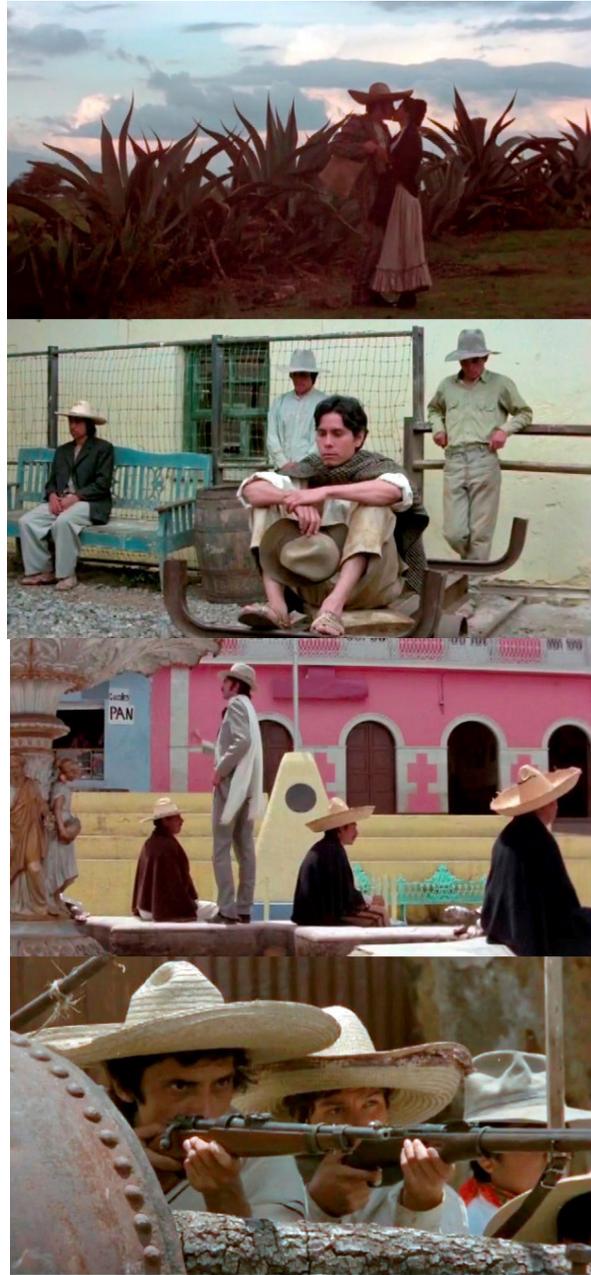
Por último, debe hacerse notar que muchos de los actores que personifican a campesinos y mineros no eran actores profesionales. Kamffer gustaba de usar “no actores”, al estilo neorrealismo italiano, pues consideraba que esto dotaba al filme de veracidad. La mayoría de los extras fueron trabajadores de la mina de Real del Monte.

En términos estéticos es importante destacar tres rasgos centrales que presenta la película. En primer lugar, la dirección de fotografía a cargo de Luc-Toni Kuhn<sup>49</sup> en mancuerna con Raúl Kamffer, es una de las propuestas más interesantes y valiosas del filme. La idea fue resultado de un permanente diálogo entre Kamffer y Kuhn. Los involucrados relatan que fueron perfilando el estilo basado en las ideas preconcebidas que proponía Kamffer y que Toni Kuhn plasmó de muy buena forma. Juan Mora, editor de la película relata lo siguiente: “el fotógrafo —que fue Toni Kuhn— le dijo cómo se vería la película y Kamffer le contestó: —Pues yo no quiero esas composiciones occidentales con colorcitos pastel. Yo quiero que se vea como arte popular: rojos, azules muy fuertes, contrastados”.<sup>50</sup> Kamffer mencionaba que quería una fotografía muy entonada, de muy buen gusto, que fuera al estilo de una pulquería mexicana. En este sentido, la locación de Real del Monte fue un gran acierto, ya que el poblado tiene esa misma esencia de arte popular (Imagen 2).

Aunado a esto, los planos tienen un sentido plástico plagado de símbolos, “la fotografía logró mantenerse en el estilo originalmente previsto [...] basado en el muralismo mexicano, el expresionismo

alemán y en los cartones de Rius”.<sup>51</sup> Podemos notar planos-secuencias muy interesantes como el momento en el que el apóstol está anunciando la llegada de la Revolución en una plaza pública,

Imagen 2. Fotogramas de la película *Ora sí ¡Tenemos que ganar!* (1981)



<sup>49</sup> Ganador, consecutivamente, de tres premios Ariel como mejor fotografía, y distinguido en 2018 con el Ariel de Oro, máximo reconocimiento a la trayectoria.

<sup>50</sup> Partida, *Raúl*, 1994, p. 134.

<sup>51</sup> Vega de la, *Historia*, 2005, p. 327.

las secuencias con cámara en mano que son muy valiosas, y las entradas, salidas y momentos dentro de la mina que transmiten plenamente la sensación de estar en la veta. Se caracterizan por dar una sensación de penumbra, de encierro. Apenas se nota una luz amarilla proveniente de las lámparas que utilizan los trabajadores, que por momentos está dirigida hacia rostros, personas portando sombreros, tomas de la mina colapsada, lectura del periódico *Regeneración*, todas fotografiadas en plano detalle. Por momentos se siente claustrofóbica (Imagen 3). Especialmente hay un plano secuencia que parte del interior de la mina. Una toma oscura que apenas deja ver una luz a lo lejos, que lentamente va avanzando dejando ver las entrañas del mecanismo del elevador.

Al llegar a la parte superior la cámara da un extraño giro y enfoca a los obreros que llegan a la parte superior en donde los aguardan otros compañeros esperando noticias sobre el derrumbe recién ocurrido dentro de la mina. Sin duda un plano que deja ver un estilo experimental con una propuesta estética de autor.

Un último elemento en términos fotográficos, es el uso de filtros para representar momentos clave de la película. El más destacado, la secuencia final cuando finalmente triunfa la Revolución. Kuhn menciona una anécdota que relata las intenciones de Kamffer para esta escena: “Raúl un año antes, cuando preparaba la película, había comprado en Nueva York como cincuenta filtros pues quería hacer efectos con la fotografía [...] Él me decía: — Mira lo podemos utilizar en el sueño utópico del socialismo”.<sup>52</sup> Así lo refleja utilizando filtros con un estilo de prisma que refleja las luces como fractales de colores, y otro que parecería una serie de espejos que doblan la imagen. La búsqueda de “innovación” en el cine de Kamffer fue una constante. No siempre pudo o lo supo hacer, pero podemos encontrar en ésta y otras de sus películas, esta experimentación permanente en la representación fotográfica de sus filmes.

Por otra parte, dentro de los elementos narrativos se destacan los pasajes oníricos, con elementos surrealistas, y los *flashbacks*, que fueron contruidos a partir de *happenings*.<sup>53</sup>

Aunque por momentos hacen la narrativa confusa para el espectador, son escenas destacables de la cinta, donde se apuesta por un lenguaje poético, una representación expresionista que rompe con la narrativa tradicional, dotando de “realismo” a la película. Los actores sólo recibían una explicación

Imagen 3. Fotogramas de la película *Ora sí ¡Tenemos que ganar!* (1981)



<sup>52</sup> Partida, *Raúl*, 1994, p. 141.

<sup>53</sup> El término inglés *Happening* se refiere a una manifestación artística, una experiencia que provoca de forma improvisada la

participación espontánea de un número de personas, muy usado en el teatro y en el *performance* artístico.

general de la escena, se leían los parlamentos en voz alta y momentos después comenzaba el rodaje.

Al rodar la batalla final, por ejemplo cuando se exalta el triunfo de los trabajadores, supuestamente se estaba haciendo un ensayo, pero en realidad estaba siendo filmado sin previo aviso. En la nota periodística “La filmación de nunca acabar”, se señala que Kamffer «lograba astutamente obtener la reacción de actores y extras de acuerdo con los objetivos fijados, manipulando la filmación en torno al happening. De ahí surgió el arte de improvisar [...] porque cuando el happening se maneja correctamente, los actores y los extras responden ante las circunstancias con sentimientos auténticos que le dan una dimensión real a la película». <sup>54</sup> Claro que estos elementos no siempre se logran con precisión ni con una propuesta unificada de principio a fin. Algunos de estos momentos aparecen como aciertos, pero no siempre están conjugados como un argumento sólido constante.

Al interior de la película hace falta una tensión dramática constante. Únicamente hay pasajes o secuencias que nos regalan estos momentos de tensión o emoción, pero que en el grueso de la película se notan constantemente huecos narrativos. El resultado tal vez tendría que ver con la manera característica de filmar de Kamffer. Lo único que mantiene la trama unida de forma subyacente, son los pasajes y diálogos contenidos en los cuentos de Ricardo Flores Magón. A pesar de estas carencias narrativas que se presentan en la cinta, el montaje de la película se destaca por momentos, principalmente en las escenas mejor logradas, contribuyendo a que el relato tenga mayor fuerza y dramatismo. La yuxtaposición de planos a través de imágenes simbólicas, acompañados de la música, semeja mucho a la plástica utilizada en el cine obrero.

En términos de la construcción discursiva, una parte central de la película es la representación de las estrategias de distribución y comunicación de las ideas contenidas en el periódico *Regeneración*. En las primeras secuencias, vemos el momento en que la policía ocupa las oficinas del periódico, llevándo-

se a Ricardo Flores Magón para encerrarlo en una de las mazmorras de la cárcel de Belén. El Apóstol, sale huyendo con varios ejemplares del último número de *Regeneración* hacia Real del Monte en busca de don Anselmo Rosas (que al parecer representa a Lázaro Gutiérrez de Lara), uno de los contactos en aquella región, para dar la noticia del estallido de la Revolución. Al no encontrarlo en casa, el apóstol sale a las calles a vender el periódico dando un breve discurso ante las miradas incrédulas de los pobladores en la plaza y la cantina. <sup>55</sup> Paralelamente, la cinta también simboliza los mecanismos por medio de los cuales llegaba la palabra del periódico a través del apoyo de camaradas que se encontraban en la cárcel con Ricardo Flores Magón que hacían llegar sus escritos. Es hasta este momento en que la película representa físicamente a Ricardo, pero que momentos después se transmuta en simbolizar sólo sus ideas (Imagen 4).

La lectura colectiva del periódico, debido al alto grado de analfabetismo de la época, es otra de las representaciones destacables. Una última secuencia, antes de que se dé el derrumbe dentro de la mina, proviene de un *flashback* de Juan que comienza con la entrada de los obreros al elevador que conduce al fondo de la mina.

La música se escucha a la par, con el momento en que una mujer vendedora de tamales, le entrega un periódico *Regeneración* al último de los mineros de la fila. En el siguiente corte, la misma mujer entrega el periódico a un obrero y de manera clandestina, entrega el diario envuelto en el paquete de tamales. La escena siguiente vemos tomas cortas, con edición rápida, en las que *Regeneración* está siendo ojeado dentro de la oscura mina con apenas una ligera luz. Aquí el papel de la mujer como distribuidora clandestina del periódico es importante, pero no se limita sólo a eso. Basado en los planteamientos de Ricardo Flores Magón, de comprender la importancia de la mujer en la lucha revolucionaria, Kamffer hace una representación de la mujer empoderada, rebelde, combativa, con una gran convicción revolucionaria y desafiante ante los hombres “miedosos” durante varios momentos de la película. Las relaciones de

<sup>54</sup> Moisés Viñas, *Ora sí tenemos que filmar*, s/f, s/n. Nota de periódico fotocopiada. Archivo del extinto Centro de Investigación y Estudios Cinematográficos de la Universidad de Guadalajara.

<sup>55</sup> El cuento de “El Apóstol” escrito por Ricardo Flores Magón, se recrea en esta secuencia casi textualmente.

Imagen 4. Fotogramas de la película *Ora sí ¡Tenemos que ganar!* (1981)



género entre mujeres y hombres en el contexto de la revolución se presentan como relaciones igualitarias según las propias concepciones del anarquismo:

Desde que Bakunin, en su Catecismo revolucionario de 1866, sostuvo que las mujeres debían contar con iguales derechos políticos y económicos, el movimiento anarquista internacional incluyó en su agenda el feminismo militante. Anarquistas influyentes como Louise Michel, Voltairine de Cleyre y Emma Goldman contribuyeron a cumplir la promesa del manifiesto de Bakunin e introdujeron la política sexual.<sup>56</sup>

Las mujeres revolucionarias magonistas se personifican como mujeres amorosas, de carácter firme e ideas claras. En contraparte, Miss. Kreeel, esposa del empresario minero, es representada como una mujer cristiana, piadosa, que piensa en el prójimo y que de alguna forma está en desacuerdo con las injusticias que comete su esposo, pero no tiene el valor de enfrentarlo o revertir la situación. El tono irónico-burdo como Kamffer representa a los “capitalistas”, es parte fundamental de su visión sobre la burguesía. En la película se representan también la concepción del trabajo, las relaciones de poder, los lazos amistosos, las relaciones familiares y de pareja entre los mineros.

En el clímax de la película, cuando les anuncian que ya no se continuaría con los trabajos de rescate de los mineros atrapados, se toma la determinación de enfrentar al “enemigo”. Comienza la secuencia en que toman el tiro de la mina, en agitación, y bajan lentamente por el elevador. Fotográficamente la imagen nos regala una de las tomas más interesantes. Desde un punto de vista supino, la cámara en mano va bajando con el elevador entre la oscuridad y los *flairs* que entran por algunos orificios. La cámara da un giro de 180 grados y se establece frente a dos rostros masculinos, iluminados con una luz colocada debajo de los rostros. Entre ambos hombres se establece un diálogo que sustenta el argumento central de la película:

<sup>56</sup> Porton, *Cine*, 2009, p. 51.

Si encontramos a nuestros compañeros atrapados  
¿Entonces paramos todo? Le seguimos hasta ganar,  
hasta que nos den los salarios que nos robaron.

[...] Tenemos que exigir todo eso, es nuestro derecho.  
¿Y si ganamos que vamos a hacer? Expropiamos la  
mina y la ponemos a producir [...] ¡Eso haremos!  
¿Y qué con los soldados? Los del gobierno son muy  
fuertes.

Si son fuertes, pero la revolución es más fuerte to-  
davía.

Pero los burgueses tienen dinero, armas y matones.  
Pero nosotros no tenemos nada que perder. Ade-  
más, esta vida de minero de nada vale. Y como dice  
don Práxedis<sup>57</sup> “vivir para ser libres o morir para de-  
jar de ser esclavos”.

Morir no, para mártires ya tenemos muchos. Ahora  
¡tenemos que ganar!<sup>58</sup>

Tras este diálogo, los obreros se atrincheran y  
enfrentan a las tropas porfiristas. Tras la victoria, se  
observa una escena de júbilo y proclamas exaltadas:  
¡Viva Flores Magón! ¡Vencimos! ¡Ganamos! ¡Arriba  
la Revolución! A pesar del triunfo, la película nunca  
resuelve la tensión dramática de los mineros atrapa-  
dos. El final utopista de la película de Kamffer es un  
reflejo de las ganas de cumplir el sueño de los mago-  
nistas. Ganar combates, hacer justicia, que el obrero  
logre hacerse consciente de su poder y sus derechos.

<sup>57</sup> José Práxedis Gilberto Guerrero Hurtado fue un destaca-  
do escritor, editor y activista, que se adhirió a la causa magonista  
y fue uno de sus más destacados miembros, como ideólogo, com-  
batiente y dirigente de varias Juntas Organizadoras del Partido Li-  
beral Mexicano. Encontró la muerte prematura en diciembre de  
1910. En un artículo publicado en el periódico *Regeneración* el 14  
de enero de 1911, Ricardo Flores Magón escribió sobre su com-  
pañero y admirado camarada: “El hermano se fue, tan bueno, tan  
generoso. Recuerdo sus palabras, tan altas como su pensamiento  
[...] Siempre se le veía inclinado ante su mesa de trabajo escribiendo,  
escribiendo, escribiendo aquellos artículos luminosos con que  
se honra la literatura revolucionaria de México; artículos empapa-  
dos de sinceridad, artículos bellísimos por su forma y por su fondo  
[...] Praxedis era el alma del movimiento libertario. Sin vacilacio-  
nes puedo decir que Praxedis era el hombre más puro, más inteli-  
gente, más abnegado, más valiente con que contaba la causa de los  
desheredados, y el vacío que deja tal vez no se llene nunca”. Archi-  
vo Electrónico Ricardo Flores Magón, <http://archivomagon.net/obras-completas/art-periodisticos-1900-1918/1911/1911-03/>  
(consultado 3 de enero de 2019).

<sup>58</sup> *Ora sí ¡Tenemos que ganar!* (1981) minuto 1:18:25 a mi-  
nuto 1:19:43.

Imagen 5. Fotogramas de la película *Ora sí ¡Tenemos que ganar!*  
(1981)



Fue el sueño que mantuvo activo a Ricardo Flores Magón a lo largo de su vida, el horizonte donde nunca pudo llegar, pero que siempre soñó: conquistar con las banderas rojinegras en alto, la emancipación de los obreros frente a los capitalistas (Imagen 5).

#### COLOFÓN DE UN CINE SIN SALIDA

*Ora sí ¡Tenemos que ganar!* personificó las dificultades que acompañan al cine independiente en el momento de realizar películas. Desde la gestión de recursos, la búsqueda de actores ligados al sindicato, la falta de presupuesto, críticas de su resultado, problemas para su exhibición y un bajo éxito comercial. Durante sus tres años de gestación la película tuvo varias dificultades, según los propios relatos de Raúl Kamffer y sus colaboradores más cercanos.

La producción de la película fue adaptándose a las circunstancias de tiempos oficiales, interrupciones y presupuestos. Originalmente se había propuesto filmar en el pueblo Real de Catorce, en el estado de San Luis Potosí. La UNAM estaba dispuesta a producir la película con fondos del Departamento de Actividades Cinematográficas. Sin embargo, la crisis política se agravó con la devaluación y la Universidad se vio forzada a suspender momentáneamente el subsidio. Se sabe que durante la presidencia de López Portillo la estrategia política en materia cinematográfica y el intento de crear un cine con pretensiones sociales y artísticas, quedó a la deriva cuando “dejó a cargo de las telecomunicaciones a su hermana Margarita López Portillo, nombrándola directora de la recién creada dependencia Radio, Televisión y Cinematografía (RTC)”.<sup>59</sup> Se dice que el trabajo de la hermana del presidente fue funesto para la industria. Con la idea de “propiciar un retorno al cine familiar” y “regresar a la época de oro”, la administración de López Portillo dismanteló las estructuras de la industria cinematográfica estatal creadas un sexenio antes.<sup>60</sup>

Cuando la película estaba al borde de suspenderse por falta de recursos, casualmente Kamffer se

contactó con el licenciado Jorge Leipen Garay, funcionario que manejaba las minas de Real del Monte (Mineral del Monte), en el estado de Hidalgo. Leipen se interesó en el proyecto y le concedió los permisos para grabar en tres minas (que conservaban en uso máquinas de 1900), la hacienda principal del yacimiento para que la producción pudieran vivir ahí y diez obreros que estarían a cargo de su protección, que además servirían como extras dentro de la filmación.

El proyecto nuevamente tenía vida y se retomaron los preparativos para comenzar a grabar. Se había decidido elegir a un grupo de actores conocidos para llegar a un público más amplio. Pero al momento de contactar a los actores seleccionados para comenzar la producción, muchos de ellos, debido a los altibajos en la filmación, ya no pudieron continuar con la producción ya que se habían comprometido con otros proyectos mientras se decidía la viabilidad de la cinta. Se eligió a un nuevo grupo de actores conformado por un gran elenco. Todos eran actores desconocidos para Kamffer, lo que provocó problemas de comunicación con ellos, ya que según se platica, decidieron no respetar la propuesta del autor, su “no metodología” o su estilo de trabajo: “Al no comprender los intentos por despojarlos de la teatralidad acostumbrada por éstos y deformados por la televisión, Kamffer intentaría una nueva forma de construcción de personajes [...] apegados a la esencia subyacente del neorrealismo”<sup>61</sup> pero esto no le resultó favorable. Según lo relata el propio Kamffer la película intentaba ser una “farsa con comicidad” que fuera realista, cruel:

Pero en eso no conté con el apoyo de los actores. Todos eran del SAI [Sindicato de Actores Independientes] y pasaban por una situación muy dramática, se sentían muy rechazados por el sistema, por los directores [...] No entendieron tampoco que una película para ser revolucionaria tiene que ser popular y para ser popular debe tener algún elemento de atracción que puede ser el sentimentalismo, la comicidad o la violencia; o un montaje rápido y ameno.<sup>62</sup>

<sup>59</sup> Maya y Peinado, “Cine”, 2011, p. 4.

<sup>60</sup> Maza, “Cine” 1996, <<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/ficheras.html>>, (consultado el 4 de enero de 2018).

<sup>61</sup> Partida, *Raúl*, 1994, p. 30.

<sup>62</sup> García y Montiel, “Entrevista Raúl Kamffer”, *Unomásuno*,

Aunado a esto, cuando finalmente se pudo terminar la película, Kamffer tuvo problemas para su distribución y exhibición. Hubo una clara obstaculización para la difusión del estreno. Carlos Narro relata como el estreno estaba pactado con Películas Nacionales con un circuito que recorrería nueve cines. La producción ya había sacado un desplegado con el anuncio de los lugares en que se presentaría:

Pero el martes, ya faltando dos días, me hablaron de Películas Nacionales y de repente me encontré con que esta gran dama del cine mexicano: Margarita López Portillo, había impulsado la exhibición de una película de Parchís. Lo que nos dieron como justificación fue que se trataba de una película española, y nos quitaron las salas en donde estaba programada. A la película prácticamente se le liquidó a la primera exhibición.<sup>63</sup>

La película fue exhibida tan sólo durante ocho días y únicamente en dos cines. De ahí proviene en gran parte su bajo éxito comercial. La percepción de los realizadores independientes, incluyendo a todo el equipo de trabajo de Kamffer, era que el cine independiente estaba marcado por una censura “silenciosa”. Víctor Navarro señalaba en una nota periodística, escrita en el propio contexto en que se estaba exhibiendo la película, el nulo apoyo oficial para *Ora sí ¡Tenemos que ganar!* que, aunado al mencionado caso de *Parchís*, fue también estrenada paralelamente junto con otra película de fuerte impacto lucrativo, como *Distrito Federal* (1981),<sup>64</sup> que contaba con los actores y actrices más comerciales de la época.

También las críticas hacia la película fueron inmediatas por considerarse ilusa, mal lograda y un fracaso comercial. En la nota del periódico *Esto* titulada “Vieja película ganará el Ariel” se ejemplifica las

críticas a la película, exaltando la poca recepción que tuvo en los cines y lo extravagante del filme: “Una extraña e insólita película que al parecer alguien se había sacado de la manga en el último instante [...] se trata de una película experimental producida hace cuatro años y medio [...] Cuando ¡Ora sí tenemos que ganar! [*sic*] se estrenó en el cine Colonial de esta ciudad, el año pasado, la película no tuvo el menor éxito.<sup>65</sup> Las críticas hacia la película también se basan en su parte argumental y didáctica poco convincente. Eduardo de la Vega habla sobre el tema: “La cinta resultó en efecto demasiado didáctica e ingenua, al grado de que una especie de forzado amateurismo anula por muchos sus propósitos originales [...] participó sin pena ni gloria, en el XXII Festival de Cine de Karlovy Vary, y en el V Festival de Cine Chicano de San Antonio, Texas”.<sup>66</sup> Al pasar de los años, el filme recibió un reconocimiento como una pieza de culto dentro del cine independiente mexicano. En una entrevista realizada a Jorge Ayala Blanco, menciona el valor del cine de Kamffer:

No es por azar [...] que después de una película tan bella y desconcertante como *Mictlán* (1969), que hacía una incursión en la magia alucinógena de los aborígenes mexicanos, y después de *El Perro y la cacería* (1972), que hacía una escalada en el mundo del erotismo *snob* aún inédito en el cine mexicano, se haya lanzado con su epopeya, entre antiheroica y cordial, llamada *Ora sí tenemos que ganar* (1978), basada en relatos casi desconocidos de Ricardo Flores Magón. Si Kamffer [...] no pudo desarrollar su talento más allá de estas tres audaces excepciones filmicas, la culpa no fue de su empeño sino de quienes detentan el poder para impedir una expresión cinematográfica más diversas y libre.<sup>67</sup>

A la distancia se vuelve mucho más fácil encontrar las aportaciones de la cinta de Kamffer. Por una parte, el tema basado en cuentos de Ricardo Flores Magón es un argumento arriesgado, incluso hoy en día. Otro elemento que parece destacable es

México, 1980, p. 33.

<sup>63</sup> Partida, *Raúl*, 1994, p. 143.

<sup>64</sup> Película dirigida por Rogelio A. González y protagonizada por Sasha Montenegro, Andrés García, Carmen Salinas, Adalberto Martínez Resortes, Katy Jurado, Rojo Grau, Cesar Bono, Pedro Weber Chatanuga, Anaís de Melo, Lucila Mariscal, Rafael Inclán, Arturo Benavides, Alfonso Pompín Iglesias, Tito Junco, Julissa, Polo Ortín, Sergio Ramos El Comanche, Roberto Flaco Guzmán, Joaquín García Borolas, Famie Kaufman Vitola y Manuel Flaco Ibáñez.

<sup>65</sup> “Vieja película ganará el Ariel”, *Esto*, 10 de septiembre de 1982, p. 22.

<sup>66</sup> Vega de la, *Historia*, 2005, p. 327.

<sup>67</sup> Partida, *Raúl*, 1994, p. 18-19.

el hecho de filmar una película de este tipo, con un presupuesto bajo, en sólo cinco semanas, y una industria cinematográfica enfocada netamente al cine comercial, destacando temas sobre ficheras, mojados, cantinas y «guaruras defensores del sistema». Un tercer elemento, tema nada ajeno a la actualidad del cine mexicano, tiene que ver con su baja exhibición, en cines poco conocidos, únicamente durante ocho días. Finalmente, es curioso que a pesar de las críticas y los sinsabores que caracterizan la producción de la película, la cinta fue reconocida en 1982 por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas (AMACC) con los cuatro premios Ariel más importantes: Mejor película, mejor director, mejor fotografía y mejor edición.

El presente artículo intenta presentar de forma general la construcción de la película *Ora sí ¡Tenemos que ganar!* desde una perspectiva histórica. Es decir, como una obra que fue creada en ciertas circunstancias, basada en un personaje histórico y su pensamiento, enmarcada dentro de un contexto determinado y respondiendo a necesidades socio-políticas y personales de parte de Raúl Kamffer. En otro punto se trabajó de forma general el análisis estético, narrativo y de representación. Debido a la extensión del artículo, algunos puntos importantes quedaron en el tintero. El texto es finalmente un primer acercamiento al cine de Raúl Kamffer y una introducción a la forma en que se representa y cumple la utopía de los movimientos sociales obreros inspirados en Flores Magón.

## FUENTES

### Documentales

Archivo Centro de Investigación de Estudios Cinematográficos (ACIEC)

Archivo Electrónico Ricardo Flores Magón (AERFM)

### Hemerográficas

*Arena: Anarchist Film and Video*, Russell Campbell (Ed.), California, 1, 2009.

## Bibliográficas

Arroyo Quiroz, Claudia, “La novela de la Revolución Mexicana y su adaptación al cine: El caso de *Los de Debajo* de Mariano Azuela”, *Revista Casa del tiempo*, vol. III, época IV, núm. 30, 2010, pp. 58-61.

Ayala Blanco, Jorge, “El movimiento estudiantil”, en *Hojas de CINE. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol. II, México: SEP/ UAM/Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, pp. 50-58.

Biagini, Hugo y Arturo Roig (dirs.), *Diccionario del pensamiento alternativo*, Argentina: Editorial Biblos, 2008.

Caldevilla Domínguez, David, “Neorrealismo italiano”, en *Frame: Revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, núm. 4, 2009, pp. 23-35.

Caparrós Lera, José María, *Historia del cine mundial*, España: Ediciones RIALP, 2009.

Chassen de López, Francie, *Lombardo Toledano y el movimiento obrero mexicano 1917-1940*, México: Extemporáneos, 1977.

Fernández Violante, Marcela, “El cine universitario”, en *Hojas de CINE. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol. II, México: SEP/ UAM/Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, pp. 71-75.

Flores Magón, Ricardo, *Sembrando Ideas*, México: Grupo Cultural “Ricardo Flores Magón”, 1923.

García Riera, Emilio, “El cine independiente”, en *Hojas de CINE. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol. II, México: SEP/ UAM/Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, pp. 161-186.

García Riera, Emilio y Gustavo Montiel Pagés, “Entrevista Raúl Kamffer”, *Unomásuno*, Suplemento Imágenes, vol. I, núm. 9, 1980, pp. 31-38.

Guerrero, María Consuelo, “El discurso en la novela y el cine de la Revolución Mexicana”, *Revista de Humanidades*, núm. 23, 2007, pp. 13-39.

*Hojas de CINE. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol. II, México: SEP/ UAM/ Fundación Mexicana de Cineastas, 1988.

- Hueso Montón, Ángel Luis y Gloria Camarero Gómez (coords.), *Hacer historia con imágenes*, España: Editorial Síntesis, 2014.
- King, John, *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*, México: Tercer Mundo Editores, 1994.
- Maya González, José Antonio y Fabiola Janeth Peinado Rosas, “El cine mexicano en el gobierno de Luis Echeverría 1970-1976”, en *Historik, Revista virtual de investigación en historia, arte y humanidades*, vol. 2, núm. 4, 2011, pp. 2-5.
- Partida Tayzan, Armando, *Raúl Kamffer. Soñador del cine de autor*, México: UNAM, 1994.
- Porton, Richard, *Cine y anarquismo: la utopía anarquista en imágenes*, España: Gedisa, 2009.
- Rosenstone, Robert A., “La película histórica como campo, como modo de pensamiento (historiar) y un montón de malas jugadas que les hacemos a los muertos”, en *Hacer historia con imágenes*, España: Editorial Síntesis, 2014, pp. 19-30.
- Rosbach, Alma y Leticia Canel, “Los años sesenta: el Grupo Nuevo Cine y los dos concursos experimentales”, en *Hojas de CINE. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol. II, México: SEP/ UAM/Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, pp. 41-49.
- Ruy Sánchez, Alberto, “Cine mexicano: producción social de una estética”, en *Hojas de CINE. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol. II, México: SEP/ UAM/Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, pp. 112-130.
- Vega Alfaro, Eduardo de la, “El cine independiente mexicano”, en *Hojas de CINE. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol. II, México: SEP/ UAM/Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, pp. 59-70.
- Vega Alfaro, Eduardo de la (coord.), *Historia de la producción cinematográfica mexicana 1977-1978*, México: Universidad de Guadalajara, Imcine, Gobierno del Estado de Jalisco, 2005.

#### Electrónicas

- Cartel publicitario película *Ora sí ;Tenemos que ganar!* Internet Movie Database IMDb, versión digital en: <<https://www.imdb.com/title/tt0134872>> (consultado el 8 de abril de 2018).
- Día Mundial del Patrimonio Audiovisual, 27 de octubre, versión digital en: <[www.un.org/es/events/audiovisualday](http://www.un.org/es/events/audiovisualday)> (consultado el 12 de marzo de 2018).
- Maza, Maximiliano, “100 años de cine mexicano”, 1996, versión digital en: <[cinemexicano.mty.itesm.mx](http://cinemexicano.mty.itesm.mx)> (consultado el 4 de enero de 2018).

#### Fílmicas

- Kamffer, Raúl, *Ora sí ;Tenemos que ganar!*, UNAM, 1981.