



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO

POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

DOCUMENTAL MEXICANO Y MEMORIA EN LA DÉCADA DE LOS AÑOS
SENTENTA: EL CASO DE Q.R.R., SER, VALLE DE MÉXICO Y REVOLUCIÓN
INCONCLUSA.

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN CINE DOCUMENTAL.

PRESENTA:

VÍCTOR ISRAEL TORRES SEGURA

DIRECTOR DE TESIS

DOCTORA. LILIANA CORDERO MARINES
CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA DEL NORTE

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:

DOCTOR. ÁLVARO VÁZQUEZ MANTECÓN (UAM-AZC)
MAESTRO. LEOPOLDO ARTURO VALLEJO NOVOA (ENAC)
MAESTRO. ALEJANDRO TAPIA MENDOZA (UAM-XOC)
CINEASTA. LUCIA GAJÁ FERRER (ENAC)

CIUDAD DE MÉXICO, NOVIEMBRE. 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO I	36
LOS AÑOS SETENTA DEL SIGLO XX Y EL CONTEXTO SOCIAL, POLÍTICO, ECONÓMICO Y CULTURAL DEL CINE DOCUMENTAL EN MÉXICO	36
<i>LA RELACIÓN DEL ESTADO MEXICANO Y LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA DURANTE LA DÉCADA DE LOS AÑOS SETENTA DEL SIGLO XX</i>	<i>40</i>
<i>EL CENTRO DE PRODUCCIÓN DE CORTOMETRAJE</i>	<i>56</i>
CAPÍTULO II	62
EL CINE DOCUMENTAL COMO FUENTE HISTÓRICO SOCIAL	62
<i>¿QUÉ ES EL CINE DOCUMENTAL Y CÓMO SE CONSTRUYE ESTE CONCEPTO?</i>	<i>70</i>
<i>LA RELACIÓN ENTRE MEMORIA Y CINE DOCUMENTAL</i>	<i>78</i>
CAPÍTULO III	83
ANÁLISIS CINEMATOGRAFICO	83
<i>Q.R.R. (Quien resulte responsable) (1970)</i>	<i>84</i>
<i>SER (1973)</i>	<i>99</i>
<i>VALLE DE MÉXICO (1976)</i>	<i>115</i>
<i>REVOLUCIÓN INCONCLUSA (1976)</i>	<i>123</i>
CONCLUSIONES	142
FILMOGRAFÍA	150

INTRODUCCIÓN

Los años setenta en México fueron un periodo de efervescencia en diversos ámbitos como el político, el cultural y el social, además, la década tuvo como antecedente los acontecimientos ocurridos en el año de 1968 y fue en este contexto donde jóvenes disidentes que se enfrentaron a un poder estatal que había dado muestras tremendas de su fuerza y que al mismo tiempo ofrecía a las nuevas generaciones un discurso de reconciliación; “Sin duda alguna hubo creadores, estudiantes e intelectuales que aceptaron esta oferta”¹. Bajo este marco contextual, diversos realizadores como Gustavo Alatriste (*Q.R.R.* 1970), José Rovirosa (*Ser* 1973), Rubén Gámez (*Valle de México* 1976) y Arturo Rosenblueth en codirección con Jaime Riestra (*Revolución inconclusa* 1976) encontraron en el cine documental una forma de plasmar sus inquietudes sobre la sociedad en que vivieron (*Q.R.R.* y *Ser*), así como los intereses del Estado (*Valle de México* y *Revolución inconclusa*) en el periodo que abarca la presente investigación, es decir, de 1970 a 1976.

Es esencial generar un contexto para contribuir a la historia del cine, cuestión que se abordó en el capítulo primero, tratando cuestiones más específicas como la producción de documentales, las diferentes tendencias y corrientes de este género cinematográfico, así como la relación entre el cine y el Estado mexicano.

En el segundo capítulo se demostró que el cine documental es una fuente histórica social para la historia y la historiografía. Se planteó una exploración teórica sobre la definición del género en cuestión a partir del testimonio de los

¹ Rodríguez Rodríguez, Israel. *El Taller de Cine Octubre. Teoría y práctica del cine militante en el México de los años setenta*. Tesis Maestría en Historia UNAM. 2016. p.3

documentalistas, así como la relación latente entre el paradigma histórico de la memoria y el cine documental.

Por último, pero no menos importante, como estudio de caso se realizó el análisis cinematográfico de las películas: *Q.R.R.* (Gustavo Alatríste, 1970), *Ser* (José Rovirosa, 1973), *Valle de México* (Rubén Gámez, 1976) y *Revolución inconclusa* (Arturo Rosenblueth y Jaime Riestra 1976). Este análisis posee la siguiente estructura: contiene una parte descriptiva de todas las secuencias de cada documental y se buscó contextualizar el objeto de estudio al hacer mención de otros documentales de la época, usando diversas fuentes para buscar ser asertivo.

La Delimitación cronológica y espacial para esta tesis abarca el periodo que va del año 70 al 76 del siglo XX en México, cuando el Estado, ante la crisis político-económico-social, presentó a los mexicanos reformas en el ámbito político que pretendieron controlar y contener las múltiples manifestaciones de asociaciones legales, como son las películas hechas por las dependencias gubernamentales pero en específico las producidas por el Centro de Producción de Cortometrajes. Ejemplo de ello es *Mural efímero* de Raúl Kamffer,² que aludió a demandas de diversa índole; Kamffer documentó el mural efímero pintado por los integrantes del Salón Independiente sobre las láminas que cubrían la explanada de Ciudad Universitaria. Oscar Menéndez filmó una especie de noticiario titulado *Únete pueblo* (1968), del cual se sacaron varias copias pagadas por el Consejo General de Huelga (CNH) para asegurar una distribución

² Mural Efímero (1968). Producción: DAC/UNAM. Director: Raúl Kamffer. Fotografía en color: Raúl Kamffer. Duración: 6 minutos. Sinopsis: Documento cinematográfico sobre el mural realizado en Ciudad Universitaria, alusivo al movimiento estudiantil de 1968. Un testimonio artístico de ese momento político plasmado, entre otros por Mario Orozco Rivera, José Luis Cuevas y Pedro Preux. <http://www.cinetecanacional.net/php/detallePelicula.php?clv=5965>.

más amplia.³ Con estas películas, los estudiantes buscaron mantener comunicada a la población puesto que, gracias a la dinámica de cooptación de la cultura por parte del gobierno, los medios masivos de comunicación⁴ estuvieron controlados y uno de sus principales propósitos fue reconocer a los grupos minoritarios de presión en la letra pero no en la realidad, ya que fue la etapa de mayor represión hacia los sectores populares, obreros y campesinos que hacían evidentes sus carencias económicas, sociales, políticas y exigían su solución.⁵

Antes de comenzar a abordar el periodo echeverrista, esta tesis considera importante hacer una mención al cine documental mexicano que se produjo en la década previa a los años setenta del siglo XX para contextualizar el panorama del documentalismo, así como el cine universitario. Como ya se mencionó, el año de 1968 en México fue de vital importancia para su desarrollo histórico, de igual forma para el cine mexicano de ficción y para el cine documental.

Ejemplos de ello podemos encontrarlos en *80 años de cine en México*⁶, obra coescrita por Aurelio de los Reyes, María Luis Amador y Rodolfo Rivera, donde David Ramón señala que:

El movimiento alcanza etapas de politización y de concientización colectiva nunca vistas. El movimiento es masacrado para terminar definitivamente con él: tal ocurre en la plaza de las tres culturas en Tlatelolco el 2 de octubre de 1968. Frente a todo ello el cine no produce nada, excepto 7

³ Rodríguez Cruz, Olga. *El 68 en el cine mexicano*. Puebla, Universidad Iberoamericana, Golgo-Centro. 2000, p. 45.

⁴ Lo que los estudiantes intentaban era romper el cerco que la censura del gobierno de Díaz Ordaz había tenido en torno al movimiento. Apostaron a la elocuencia de las imágenes para contradecir las imputaciones que les hacía el régimen en la prensa y en los medios masivos. Vázquez Mantecón, Alvaro. "La visualidad del 68". En *La era de la discrepancia. Arte y cultural visual en México*. México, MUCA, UNAM. 2007, p. 35

⁵ Pacho Rodríguez, María Teresa de Jesús. *Cristo con los pobres*. México, ENAH. Tesis de Licenciatura en Historia. 2013, pp. 28, 29.

⁶ De los Reyes, Aurelio y María Luis Amador (Editores). *80 años de cine en México*. México, Filmoteca UNAM. 1977.

años después *Canoa* (1975), una cinta ante todo amarillista que pretende supuestamente “examinar” un caso de linchamiento en el pueblo de Canoa (caso real) de unos jóvenes, acto que fue inducido por un cura aprovechando la paranoia nacional anti comunista que el régimen Díaz-Ordacista había creado por medio de todos los medios de comunicación masiva, solo que *Canoa* cinta totalmente oficial con su premio en el Festival Internacional es un film tendencioso y falso tremendista barato y fácil con sus imágenes tomadas de la revista *Alarma* y que quieren pasar documento comprometido del movimiento estudiantil.⁷

Los argumentos presentados por Ramón en la cita anterior, lejos de presentarnos una crítica sobre la película de Felipe Cazals, confirman la idea planteada por esta investigación, es decir, que la política de cooptación, no solo de los medios de comunicación sino de la cultura, ya comenzaba a presentarse pero tuvo su auge en el sexenio echeverrista.

En contraste con lo que el autor menciona en relación al cine de ficción, dentro del mismo apartado del libro citado se encuentra un segundo ejemplo que se relaciona con el tema que compete a la presente investigación, es decir, el cine documental, y se trata de *Dos de Octubre. Aquí México* (1968) de Oscar Menéndez, cineasta que se retomará posteriormente para describir cómo fue su experiencia en el Centro de Producción de Cortometrajes (CPC).

En *Aquí México* de Oscar Menéndez vemos a los presos políticos dentro de la cárcel representando fundamentalmente en la imagen de ese hombre que en sí mismo es la imagen del luchador por la vida y casi también de por vida el preso político José Revueltas, grandísimo hombre, grandísimo artista y novelista. La libertad basada en la certeza y en la dignidad de gente a quien no pueden quitarle su lucha y su libertad interior.⁸

⁷ Ramón, David. “Lectura de las imágenes propuestas por el cine mexicano de los años treinta a la fecha”. En *80 años de cine en México*. México, Filmoteca UNAM. 1977. p. 119.

⁸ David, Ramón. *Op. cit.*, p. 119.

En relación con lo expresado por David Ramón y como testimonio reciente de los directores de cine involucrados en el movimiento de 1968, existe una entrevista hecha a Oscar Menéndez por el cineasta y productor Roberto Fiesco para el programa *Cinema 20.1*, transmitido por TV UNAM, en la que el director de *Dos de Octubre. Aquí México* da testimonio sobre lo ocurrido en aquel año:

“Lo que pasa ellos ya estaban de acuerdo, estaban Fausto Trejo, en la crujía M y ahí estaba también Revueltas, estaba también Heberto Castillo, todos estaban ahí, ahora sí que la cabeza del movimiento, es decir, lo macizo del movimiento estaba ahí en la crujía M. Entonces comencé a mandarles lecciones de cine, así escritas, bueno, la cámara tiene estas características hay que moverla así y esto lo otro. Y total, que ya entró la cámara. La pasaron las mujeres, valientemente, porque si las agarran las meten a la cárcel también. Entonces ya pasan la cámara y comienzan ellos a filmar pero yo voy los domingos a la crujía M a filmar algunas escenas que son pues de cine, totalmente. Son las rejas, son las caras de ellos, ¡escenas de cine! Las demás son escenas que puedes sacar para ellos dentro de la prisión que recorrieron la prisión con la cámara y bueno, esto da el ambiente carcelario. No es lo mismo filmar clandestinamente que filmar comercialmente, porque hay algunos cineastas mexicanos que han hecho películas en la cárcel como puede serlo esta cosa de *El apando*, que por cierto Revueltas no quería saber nada de la película porque, bueno, eso no es, no es lo que vivimos nosotros ni es *El apando* (el libro). En cambio, la película que hicimos nosotros, es de deberás”⁹.

Esta tesis considera importante señalar estos ejemplos porque con ellos se busca demostrar que en efecto existió una cooptación de lo cultural que es evidenciada al mismo tiempo en ambos géneros cinematográficos. David Ramón lo propone para el cine de ficción tomando como referencia *Canoa* de Cazals y de igual forma lo describe para el documental de Menéndez ; al tratarse de dos

⁹ Testimonio de Oscar Menéndez, en Fiesco, R. (2019). *Cinema 20.1* con Roberto Fiesco. “2 de octubre. Aquí México de Óscar Menéndez” – tvunam. Recuperado de <https://tv.unam.mx/portfolio-item/cinema-20-1-con-roberto-fiesco-entrevista-a-oscar-menendez/>. Fecha de emisión: 5 de Octubre de 2018.

películas importantes para la historia de la cinematografía mexicana, estos ejemplos ratifican lo sugerido en este apartado del presente trabajo de investigación.

El 68 propició una serie de reflexiones que estarían encaminadas a diferentes áreas de lo cultural, de las que esta tesis considera importante retomar lo planteado para el caso específico de la cinematografía y el cine documental mexicano de la época, por ejemplo las reflexiones de Eduardo de la Vega Alfaro quien señala que:

A partir de 1968, año clave para el proceso histórico de México, se han 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 (económicas, políticas, sociales, culturales, sexuales, etc.) explotadoras, represivas y castrantes, propias de la sociedad de la época.¹⁰

Además de lo anterior, como ya se mencionó, el país presentó un descontento social acumulado con diversos causes como guerrillas urbanas y campesinas, movimientos sindicales, huelgas y la consolidación de un movimiento contracultural que rompió no solo cánones estéticos, sino formas de producción, exhibición, distribución y difusión del arte. La crisis y el ostracismo de la industria cinematográfica provocaron que numerosos jóvenes participaran en eventos que detonaron la apertura de espacios y la legitimación de nuevas

¹⁰ De la Vega Alfaro, Eduardo. "El cine independiente mexicano". En *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. SEP, UAM, México. 1988. p 69.

formas, temas y una experimentación que incluyó desde la psicodelia hasta los documentales militantes.¹¹ Es en este panorama de inconformidad en donde apareció el cine universitario y comenzó a generarse un cine independiente de los gastados modelos de producción cinematográfica. Sin lugar a dudas esto permitió, que gracias a los jóvenes, en 1960 Manuel González Casanova impulsara las primeras 50 lecciones de cine que fueron impartidas por el cineasta Carlos Velo¹² y José Revueltas y que, por otra parte, películas como *Torero* (1956) y *Raíces* (1953), donadas por Manuel Barbachano, propiciaran el inicio del acervo fílmico de lo que en años subsecuentes se conocería como Filmoteca de la UNAM.

Entre 1963 y 1970, el cine documental mexicano presentó diversas producciones que representan un periodo de transición a lo que sería la tradición documentalista actual para este cine con películas como las de Manuel González Casanova (*José Guadalupe Posada*, 1966), José Rovirosa (*Cerámica* 1965), las primeras palabras de Leobardo López Aretche a su hijo en *Leobardo Barrabás o parto sin temor* (1969), sin dejar de lado los múltiples trabajos del cineasta y después profesor del CUEC Alfredo Joskowicz como *Trabajo* (1967), *La manda* (1968), *Entrevista sobre la violencia en la Universidad* (1968) y *La pasión* (1969). Por otra parte, es preciso mencionar la importante labor de los trabajos realizados por la Cooperativa de Cine Marginal, el Taller de Cine Octubre, el grupo Cine Testimonio y Cine Canario Rojo de Eduardo Ernesto Zanini

¹¹ Ávila Ochoa, María Guadalupe (coord.) *La construcción de la memoria. Historias del documental mexicano*. México CONACULTA. 2013, p. 83

¹² “En 1971 asume la dirección del Centro de Producción de Cortometraje de los Estudios Churubusco, donde produce: *Los que sí y los que no*, *El rumbo que hemos elegido*, *A la mitad del camino*, *Cartas a Japón*, *Baja California: Último paraíso*, *Baja California: Paralelo 28°*. *Diccionario de directores del cine mexicano* de Perla Ciuk, editado por CONACULTA y la Cineteca Nacional. 2000. p. 631.

Carrasco¹³, así como los trabajos de cineastas como Eduardo Maldonado, Paul Leduc y Oscar Menéndez, quienes también aportaron a este género cinematográfico que merece seguir siendo investigado. Cabe señalar que fue considerable el apoyo que los cineastas recibieron por parte de los exhibidores, principalmente por parte de varios cine clubes de la ciudad de México y de provincia; en este sentido, destacan los cine clubes promovidos por la Filmoteca y el Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM, el cine-club de la Universidad Veracruzana y los cines móviles que estas y otras instituciones desarrollaron.

Luis Echeverría Álvarez llegó a la presidencia de la República Mexicana en 1970 y una de las acciones que realizó su gobierno para lograr la aceptación de la sociedad fue hacer inversiones en diversos rubros entre los que se encontraban la investigación, la educación y áreas artísticas como la industria cinematográfica,¹⁴ sin embargo, en la administración echeverrista¹⁵ el modelo capitalista implantado y la estrechez económica repercutieron en lo social y cultural. Ahora bien, Alberto Ruy Sánchez, valiéndose de fuentes como el Manifiesto del Frente Nacional de Cinematografistas, la revista *Otrocine*, número 3, julio-septiembre de 1975, México y F. Sánchez, entrevista publicada en el *Cineinforme 1976 del Banco Nacional Cinematográfico*, señala que:

¹³ “Miembro de la Cooperativa de cine Marginal, de la cual se vuelve uno de sus miembros prominentes después de realizar *Victor Ibarra Cruz/1971*, medimetro en súper 8 milímetros donde describe un día en la vida de un vago capitalino. En tras realizar una serie de programas de 30 programas de Tv para el CONACYT y otros tantos, en colaboración con Alfredo Gurrola y Sergio García Michel, para Canal 13 en 1974 se integra a la plantilla de directores que trabajan en los documentales producidos por la SEP, EL BNC o el CPC”. Ciuk, Perla. *Diccionario de directores del cine mexicano*. CONACULTA, Cineteca Nacional. 2000. p. 120

¹⁴ Aboites Aguilar, Luis. “El último tramo, 1929-2000”, en Escalante Gonzalbo, Pablo, Bernardo García Martínez, Luis Jáuregui, [Et. Alt.]. *Nueva Historia mínima de México*. 4ta. reimp., México, D.F., El colegio de México, 2007, pp. 513.

¹⁵ Ya en 1970, el Estado controla no solamente los mecanismos financieros, sino además los estudios y gran parte de las cadenas distribuidoras y exhibidoras. Ruy Sánchez, Alberto. “Cine mexicano: producción social de una estética”. en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. SEP/UAM, México. 1988. p. 140.

Es claro que esta reformulación del cine auspiciada por el Estado, no puede ser comprendida como producto de la habilidad artística de ciertos directores ni de la voluntad liberal de ciertos funcionarios, y mucho menos como una no expresa petición popular. Esta revocación requiere ser analizada primordialmente como parte de una táctica política del Estado de un determinado momento del capitalismo en México.¹⁶

A partir de este punto de vista se puede concluir que la importancia atribuida al cine en estos años es tal, que es el único entre todos los medios de comunicación en México controlado casi de forma completa por el Estado; no es de sorprender que la idea que se plantea en esta tesis sobre la política de cooptación de lo cultural, sea una reelaboración de los modos retóricos de la nombrada “apertura” echeverrista.

Por otra parte, apareció un grupo de cineastas y realizadores que manifestaron sus inquietudes y preocupaciones en los ámbitos político, económico, social y cultural, abriendo camino a filmes que fueron proyectados en diversos espacios como los cine-clubs mencionados anteriormente y que son un tema estudiado por autores como Manuel González Casanova en su libro *¿Qué es un cine-club?*¹⁷, además de los diversos libros de Gabriel Rodríguez Álvarez. Un ejemplo de ello es el libro *Manuel González Casanova, pionero del cine universitario*¹⁸, publicado por la Universidad de Guadalajara, en el que, además de abordar la obra del fundador del CUEC, se habla sobre el fenómeno fílmico de los cine clubs. En la actualidad, la historiografía, la comunicación y los especialistas en cine han generado una extensa obra que complementa los

¹⁶ Ruy Sánchez, Alberto. *op., cit.* pp. 135, 136.

¹⁷ González Casanova, Manuel. *¿Qué es un cine-club?* Dirección General de Difusión Cultural, Sección de Actividades Cinematográficas, UNAM, México. 1961.

¹⁸ Rodríguez Álvarez, Gabriel. *Manuel González Casanova, pionero del cine universitario.* Universidad de Guadalajara, México 2009.

estudios sobre el tema, no obstante, se hace mención de este fenómeno porque es el lugar donde se proyectaron las películas que competen a la presente investigación.

Entre 1970 y 1976 los realizadores y cineastas Gustavo Alatríste, José Roviroso, Rubén Gámez y Arturo Ronsenblueth, por mencionar a algunos que fueron auspiciados por el Estado, generaron dos visiones o perspectivas sobre México a través del cine documental para mostrar sus preocupaciones en los ámbitos social y político, es decir, una postura de cierta forma crítica aunque auspiciada por el Estado y que cumplió con las demandas del mismo.

Diversas instituciones también generaron proyectos documentales como la Secretaría de Educación Pública (SEP), el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) el Instituto Nacional Indigenista (INI), el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), organismos pertenecientes a Universidades autónomas como la Dirección General de Actividades Cinematográficas (DGAC) de la UNAM, Instituto de Antropología de la Universidad Veracruzana, los centros de producción fílmica como los Estudios Churubusco Azteca y la Unidad de Producciones Audiovisuales (UPA), perteneciente al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), televisoras como Canal 4 de TV Veracruzana, Canal 11 del Instituto Politécnico Nacional (IPN), Televisión Universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México (TV- UNAM), Unidad de Televisión Educativa y Cultural (UTE, después UTE) organizaciones indígenas y regionales como, Grupo Solidaridad y Ayuda a los Pueblos Indígenas (GSAPI) y los colectivos independientes como Cine Labor, Cine

Testimonio, Taller de Cine Octubre, la Cooperativa de Cine Marginal o Zafra Cine Difusión.¹⁹

Para esta investigación de tesis se seleccionaron varios documentales como *Q.R.R. (Quien resulte responsable)*²⁰, producida y dirigida por de Gustavo Alatraste, en la que intervinieron los fotógrafos Alexis Grivas y Toni Kuhn. Esta película filmada en 1970 refleja una postura crítica hacia el Estado mexicano, aunque que fue patrocinada por el mismo, al mostrar el conflicto que enfrentaron los pobladores de Ciudad Nezahualcóyotl, es decir, un problema entre colonos y fraccionadores de terrenos en esta zona, así como la falta de servicios de necesidad básica, lo que se analizará en el tercer capítulo.

El segundo documental que se estudiará es *Ser*²¹, realizado por José Rovirosa en 1973. El filme se inspiró en el cuento “Ser” del escritor venezolano Luis Britto García, en el que se expuso una crítica al consumismo de la sociedad mexicana. Otros documentales que se analizarán serán *Valle de México* de Rubén Gámez, auspiciado por el Centro de Producción de Cortometraje (CPC), y *Revolución inconclusa* (1976) de Arturo Rosenblueth en codirección con Jaime

¹⁹ Documentales como, *El día de la boda* (1968) de Alfonso Muñoz, Gastón Martínez Matiella producido por el INAH. *Los Coras* (1971) de Alejandro Noriega producido por el CUEC y la UNAM. *Ayautla* (1972) de José Rovirosa, producido por la DGAC-UNAM, CONACYT, UEC. *Boda en el cerro* (1973) de Roberto Williams, producido por la UV. *Chac, el Dios de la lluvia* (1976) de Ronaldo Klein producido por los Estudios Churubusco Azteca. *Etnocidio, notas sobre el Mezquital* (1976) de Paul Leduc, producido por Zafra Cine Difusión, SEP, Office National du Film (Cánada). *Con el alma entre los dientes* (1981) de Jaime Riestra producido por el INI, son solo algunos de los muchos documentales producidos por los organismos antes señalados. Márquez Murrieta, Alicia. “Breve historia del documental sobre el mundo indígena en México”, “Catálogo de documentales” en Calderón, Eligio. *Los Mundos del Nuevo Mundo. El Descubrimiento, la Conquista, la Colonización y la Independencia de los Países Americanos, desde Alaska a la Patagonia, a través de la Mirada Cinematográfica*. México, IMCINE-Cineteca Nacional. 1994. pp. 111-143.

²⁰ *Q.R.R. (Quien resulte responsable)* (1970) Pro. y Director: Gustavo Alatraste. Foto Alexis Grivas y Toni Kuhn. Guion Gustavo Alatraste, Arturo Ripstein y Rafael Castanedo. Noyola, Antonio. “Retrospectiva de cine mexicano no industrial”, en *Otrocine* Núm. 6, México, D.F., Fondo de Cultura Económica. p. 57. 1976.

²¹ *Ser* (1973) Dir.: José Rovirosa Prod.: Patricia Weingartshofer-DAC/UNAM Guión: J. Rovirosa, a partir de un cuento de Luis Britto García. F/C: Federico Weingartshofer. Edición: Ramón Aupart. Quezada, Mario Alberto. *Diccionario del cine mexicano, 1970 - 2000*. México, UNAM 2005. p. 712.

Riestra; por una parte el documental de Gámez buscó sensibilizar a la población de la ciudad de México demostrando los problemas como el crecimiento demográfico y la contaminación, situación que también le preocupó al Estado, mientras en el filme de Rosenblueth y Riestra muestra la preocupación del partido en el poder por retratar la campaña del candidato presidencial que ocupó la presidencia en el siguiente sexenio, José López Portillo y Pacheco, forjando así una memoria oficialista.

La elección los documentales antes descritos obedece a que son dos visiones que se contraponen respecto a un mismo momento social e histórico. Por una parte, se escogió *Q.R.R.* y *Ser* porque representan una postura diferente a otros documentales patrocinados por el Estado en el sexenio de Luis Echeverría. Estos dos ejemplos pertenecientes al gobierno, pese a que no son producidos de forma propia por una institución del Estado como el CPC, evocan y retratan de manera distinta a la sociedad, es decir, poseen una mirada crítica y quizá opuesta al Estado, mientras que los documentales producidos por el CPC hablan de la misma sociedad desde una postura oficialista. Este hecho representó un eje conductor para la investigación y el análisis de una parte del cine documental de la época puesto que muestra dos visiones de un mismo contexto en cuatro documentales mexicanos, además de fundamentar que los documentales de esta época son una memoria visual de nuestro país.

La realización de estos documentales surge de la necesidad de retratar el contexto social con sus diversas problemáticas y las demandas del Estado mismo. Entre 1970 y 1976, realizadores como Gustavo Alatríste y José Rovirosa hicieron trabajos documentales con una visión crítica hacia el Estado, pese a ser patrocinados por el mismo; al mismo tiempo, Arturo Rosenblueth y Jaime

Riestra, así como Rubén Gámez, realizaron producciones cinematográficas que apoyaron la postura de este.

Para comprender la situación del cine documental en México, esta investigación recurre a un planteamiento expresado por el historiador e investigador del cine mexicano Aurelio de los Reyes, que se encuentra en el prólogo del volumen número de uno del libro titulado *Miradas a la realidad. Ocho entrevistas a documentalistas mexicanos*, escrito por José Roviroso:

“La historia del cine documental mexicano es una historia injustamente olvidada por varios motivos:

- a. Porque el cine envejece rápido: de la misma manera que cae en el olvido sí no hay continuidad en la producción.
- b. Porque sus realizadores no escribieron memorias y
- c. Porque el documental mexicano ha inquietado pese a sus limitantes, las conciencias de las cúpulas administrativas del país”.²²

Las ideas planteadas en el inciso a y b de esta reflexión son factibles y afirman que existen pocos trabajos que se dedicaron a este género cinematográfico en comparación con el cine de ficción. Por su parte, el historiador Ángel Miquel plantea que “la historia del cine documental en México necesita avances desde la historiografía, a partir de la postura de los encargados de realizar cine documental, en comparación con el cine de ficción”²³. Cabe mencionar que estas reflexiones, junto con otras referencias bibliográficas y hemerográficas, ayudaron a consolidar un entramado histórico.

²²Roviroso, José. *Miradas a la realidad. Ocho entrevistas a documentalistas mexicanos*. CUEC, UNAM. 1990. p. 11.

²³ Miquel, Ángel. “Bibliografía mexicana del cine”, en *Miradas al cine mexicano*. Vol. 2. Academia Mexicana de la Historia, IMCINE. México, 2016. En esta obra Miquel ahonda en casi toda la producción historiográfica del cine nacional.

Existe un acercamiento al desarrollo de este tipo de progresos, como el realizado por el documentalista José Rovirosa²⁴ que es considerado importante porque alude a reflexiones de los cineastas que se aprovecharan a lo largo de la presente investigación; a partir de una serie de entrevistas realizadas a Carlos Velo, Nacho López, Alfonso Muñoz, Oscar Menéndez, Eduardo Maldonado, Juan Mora, Juan Francisco Urrusti y Armando Lazo, Scott Robinson, Maricarmen De Lara y Carlos Mendoza, por hacer mención de algunos, el autor se acercó al quehacer de documentalistas mexicanos y extranjeros.

De este libro se retoma la noción que se tiene del fenómeno fílmico puesto que es un acercamiento desde la visión de un cineasta a la historia de este género cinematográfico. A través de los testimonios, presentó la postura de los realizadores de cine documental y mostró sus preocupaciones frente a esta vertiente del cine; ejemplo de ello es la opinión que tienen los documentalistas sobre el apoyo que brindó el Estado para las producciones realizadas en el periodo de tiempo que comprende esta investigación.

Además de los aspectos importantes de lo expresado por De los Reyes en la obra antes mencionada, como son las causas que derivaron en el olvido del cine documental en México (que el cine envejece, sus realizadores no escribieron memorias y, a pesar de sus limitaciones, este tipo de cine provocaba a las conciencias de las cúpulas político-administrativas del país)²⁵, también se mostró que los documentalistas tuvieron entre sus aspiraciones enfrentar al público con la realidad de la vida cotidiana y esta, según el texto, puede ser una

²⁴ Rovirosa, José. *Miradas a la realidad. Ocho entrevistas a documentalistas mexicanos*. CUED, UNAM. 1990. Y en *Miradas a la realidad. Vol. 2. Ocho entrevistas a documentalistas mexicanos*, UNAM, publicado en 1992.

²⁵ Rovirosa, José. *Miradas a la realidad: Ocho entrevistas a documentalistas mexicanos.*, Op. cit., p. 11.

de las razones por la que la producción y exhibición de documentales enfrentó dificultades.

En su obra *Miradas a la realidad*, José Rovirosa mostró las diversas etapas en la vida y producción artística de los documentalistas que reflejan las diferentes situaciones de la segunda mitad del siglo XX en México, por ejemplo el caso de Carlos Velo, quien para 1971 dirigió el Centro de Producción de Cortometrajes y cuatro años después fundó el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC).

Por otra parte, también se abordan puntos sobre la forma en que se realiza la filmación, cómo se estructura un proyecto cinematográfico de este tipo, cómo se consiguen fondos para su producción, qué personas intervienen, la difusión de los documentales, las áreas que implican el oficio de ser un cineasta y la noción que tienen sobre este género cinematográfico, que ayudan a la construcción de un concepto pertinente para el presente estudio, gracias a la reflexión de los realizadores hecha en la obra de Rovirosa.

Otra obra que se utilizó fue la coordinada por María Guadalupe Ochoa, denominada *La construcción de la memoria. Historias del cine documental*²⁶. Este libro reúne ensayos de Ángel Miquel, Álvaro Vázquez Mantecón, Ricardo Pérez Monfort y Alfredo Joskowicz, entre otros historiadores, antropólogos y cineastas que hablan sobre el cine documental mexicano. Un punto a resaltar es que su título alude a la memoria pero el planteamiento sobre este tipo de construcción histórica no se hace desde el punto de vista teórico, es decir, no es retomado desde el paradigma histórico de la memoria, estudiado por autores como Maurice Halbwachs, Pierre Nora y Peter Burke, por hacer mención de

²⁶ Ávila Ochoa, María Guadalupe (coord.) *La construcción de la memoria. Historias del documental mexicano*. México CONACULTA. 2013.

algunos historiadores. Sin embargo, Ochoa nos ayuda a comprender cómo se ha presentando este fenómeno fílmico en México a través de los años y sus diferentes etapas.

Se incluyó también el catálogo de la exposición *SI Salón Independiente. Un arte sin tutela: Salón Independiente en México, 1968 – 1971*²⁷, en el que participan autores como Esther Gabara, Claudia Garay Molina, Pilar García, Renato González Mello, Tom McDonanough y Cuauhtémoc Medina. De este material, se retoman las reflexiones de los autores Álvaro González Mantecón e Israel Rodríguez Rodríguez porque en sus ensayos presentan una versión actualizada del contexto que se abordó en esta tesis en lo referente a la cinta dirigida por Raúl Kamffer, *Mural efímero* (1968 – 1973).

Para complementar este estado de la cuestión se incluyeron otras fuentes que otorgan una estructura sólida al *corpus* de la presente investigación en conjunto con las películas seleccionadas y el contexto abordado. Libros como *La presidencia imperial. (Edición revisada): Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940 – 1996)* de Enrique Krauze y *Tragicomedia mexicana 2: la vida en México de 1940 a 1970* de José Agustín, sirvieron para contraponer dos perspectivas distintas; en el caso de Krauze, el autor elaboró un análisis de los presidentes de México dividido en sexenios y cumple con el cometido de ofrecer al lector una visión que coincide con los intereses del Estado, es decir, una versión oficialista de los presidentes mexicanos.

En el caso de Agustín y su obra *Tragicomedia mexicana 2: la vida en México de 1940 a 1970*²⁸, aportó a la presente investigación puesto que su

²⁷ *SI Salón Independiente. Un arte sin tutela: en México, 1968 – 1971*. MUAC/UNAM 2018.

²⁸ Agustín, José. *Tragicomedia mexicana 2: la vida en México de 1940 a 1970*. México, Planeta. 1998. p.7.

análisis político económico y social es opuesto al del primer autor y profundiza sobre un factor que Krauze no aborda, a saber, la cultura; Agustín ratifica que existe una política de la cooptación cultural y la libertad de expresión de forma general, en el período que la presente investigación aborda.

Enrique Krauze, ingeniero e historiador por el Colegio de México, además fundador de la revista *Clío*, se muestra conservador, por llamarlo de cierta forma, al dar continuidad a los mecanismos de las administraciones pasadas dentro de su obra *La presidencia imperial: Ascenso y caída del sistema político mexicano (1974-1996)*²⁹, ante la situación que atraviesa el país durante la administración echeverrista, lo que comienza a comprobar la hipótesis de investigación de esta tesis porque existe un sector del Estado mexicano en el que están los intelectuales que le sirven al gobierno para mostrar una memoria oficialista.

Se utilizaron las siguientes revistas de contenido referente al cine de la época y al cine documental: *Pantalla*³⁰, *Otrocine*³¹ y *Octubre*³². Sin embargo solo en algunos casos se pudieron encontrar algunas referencias, es decir, esbozos respecto al tema que aborda esta tesis, lo mismo que sucedió con uno de los textos más recientes y relevantes: *La construcción de la memoria. Historias del cine documental mexicano*.

Con el objetivo de nutrir el contexto que comprende el periodo estudiado, se revisó la serie documental realizada por Alejandro Pelayo titulada *Los que hicieron nuestro cine*³³, una producción de la Unidad de Televisión Educativa y

²⁹ Krauze, Enrique. *La presidencia imperial: Ascenso y caída del sistema político mexicano (1974-1996)*. Grupo Planeta, España. 2013.

³⁰ *Pantalla*, Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM. México D.F. 1986.

³¹ *Otrocine*, Fondo de Cultura Económica México, D.F., 1976.

³² Cabe señalar que uno de los responsables de esta publicación independiente fue el documentalista Armando Lazo.

³³ Pelayo, Alejandro. *Los que hicieron nuestro cine*, México, UTEC, 1983, 28 min.

de Cultura (UTEC), que sirvió para encontrar datos sobre la situación del cine nacional, así como la de los cineastas que formaron parte del CUEC y las productoras que surgieron y se desarrollaron en paralelo al cine que se generó por el sector industrial; ejemplo de ello son las productoras Cinematográfica Marte, Alpha Centaury, Cinematográfica Marco Polo y Producciones Escorpión. Los documentales de Pelayo ayudan a conocer a los cineastas y cómo ellos conciben el cine de su época después de haber vivido el periodo echeverrista, puesto que la serie documental referida fue realizada durante los años ochenta. La localización de este tipo de fuentes se logró gracias a múltiples y constantes búsquedas realizadas en los acervos que de la Filmoteca de la UNAM y la biblioteca José Rovirosa, de la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas (ENAC).

Un punto a resaltar en la historiografía del cine mexicano es la ausencia de investigaciones históricas del cine documental, es por ello que esta tesis plantea un análisis histórico-social de la producción cinematográfica de este cine que aprovecha las reflexiones de los documentalistas, cineastas y/o realizadores escritas a partir de las entrevistas hechas por José Rovirosa.

Q.R.R. (1970) es una producción realizada bajo el auspicio del Estado; en un inicio se presumió como un documental independiente producido por Gustavo Alatriste pero dentro del análisis y mediante los testimonios recabados, se encontró que fue el Estado quien produjo el documental gracias al apoyo del entonces gobernador del Estado de México, Carlos Hank González; de igual forma *Ser* (1973) de José Rovirosa, fue un documental patrocinado por la UNAM, institución que pertenece al estado, sin embargo, pese a gozar de dicho patrocinio, ambos documentales plantean una postura crítica que evidenció los

problemas de la sociedad mexicana de los años setenta. Por otra parte, el Centro de Producción de Cortometrajes (CPC) fue el organismo generador de un cine documental oficialista, encargado de cumplir las demandas del estado y produjo documentales como *Valle de México* (1976) y *Revolución inconclusa* (1976), además de continuar con esta labor en el sexenio de José López Portillo.

En ese sentido, respecto al cine documental mexicano abundan momentos no historizados, situación con la que esta tesis pretende contribuir y para ello se pretende identificar y analizar las dos perspectivas en el cine documental de los años setenta, a partir de la revisión de los documentales: *Q.R.R y Ser*, *Valle de México* y *Revolución inconclusa*, para conocer las relaciones que existieron entre la cinematografía y el Estado; esta identificación permite no solo entender parte del proceso por el que atravesó el cine documental, sino comprender la política de cooptación que apareció durante este sexenio. Consideramos que esta búsqueda aportará a la comprensión del cine documental de la época, así como a la memoria visual y apuntalará la importancia del cine.

Para realizar esta tesis se retomó el libro *El cine como documento social: una propuesta de análisis*, de Pilar Amador Carretero, puesto que la autora señala que los filmes presentan una serie de dependencias y relaciones, y que están constituidos por lazos internos que integran múltiples formas de manifestación con diversidad de elementos provenientes del contexto social. Esta situación lleva a considerar que en una obra cinematográfica están presentes diferentes estadios connotativos vinculados a diversos niveles de

lectura y posibilidad de análisis,³⁴ y esta situación hace posible que el cine documental mexicano sea materia de estudio.

En esta revisión bibliográfica sobre el cine documental se consideró a Aurelio de los Reyes³⁵, historiador del cine mexicano que ha establecido algunos principios para comprender a los filmes como fuente histórica a través del marco teórico de la historia social. Otra especialista en historia del cine en México que estudió es la doctora Julia Tuñón con su obra *Torciéndole el cuello al filme: de la pantalla a la historia*, en la que muestra cómo el cine puede ser una fuente para la Historia “ya que las películas son textos intangibles que pueden ser descifrados como cualquier fuente cuando el historiador construye un problema histórico a resolver”³⁶. De igual forma, las aportaciones de Pilar Amador Carretero descritas en el artículo *El cine como documento social*³⁷, contribuyeron a la comprensión del objeto de estudio de esta tesis desde la disciplina histórica además de permitir un mayor entendimiento del papel del cine en la sociedad.

Para comprender el concepto cine documental se revisaron los libros de Bill Nichols³⁸, Carl Plantinga³⁹ y François Niney⁴⁰; también se optó por utilizar las diversas definiciones sobre el tema elaboradas por cineastas como Eduardo Maldonado, Juan Mora Catlett y Juan Francisco Urrusti que encuentran en la obra de José Roviroso.

³⁴ Amador Carretero, Pilar. “El cine como documento social”, en Díaz Barrado, Mario P. (ed.) *Revista Ayer. Imagen e historia*. Madrid. Marcial Pons. 1996. p. 115.

³⁵ Dentro de la obra del autor podemos constatar esto en los libros: *Cine y sociedad en México 1896-1930*. UNAM e IIE, 1993, y *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, Editorial Trillas, 1987.

³⁶ Tuñón, Julia. “Torciéndole el cuello al filme: de la pantalla a la historia”, en *Los andamios del historiador. Construcción y tratamiento de fuentes*. AGN, CONACULTA, INAH, México. 2001. p. 341.

³⁷ Amador Carretero, Pilar. “El cine como documento social”, en Díaz Barrado, Mario P. (ed.) *Revista Ayer* Núm. 24. Imagen e historia. Madrid. Marcial Pons. 1996.

³⁸ Nichols, Bill. *Introducción al documental*. CUEC, UNAM. México. 2013.

³⁹ Plantinga, Carl R. *Retórica y representación en el cine de no ficción*. CUEC, UNAM. 2014.

⁴⁰ Niney, François. *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental*. CUEC, UNAM. 2009.

Por otra parte, las nociones historiográficas de memoria colectiva (Halbwachs)⁴¹, lugares de memoria (Pierre Nora)⁴² y memoria oficial desde el Estado (Gérard Namer)⁴³, contribuyeron al entendimiento y análisis, desde el punto de vista histórico, de los documentales seleccionados y otorgaron otros elementos para comprender este fenómeno filmico.

Cabe hacer mención a las aportaciones del historiador francés Marc Ferro porque, como indica Liliana Cordero Marines, quien ha trabajado aspectos relacionados a la antropología visual, análisis de la imagen y cine en *Trayectorias de la cultura visual tijuanaense: Un estudio antropológico de la producción y exhibición audiovisual durante el periodo 1990-2009*, aún con el temprano llamado de Marc Ferro señalando la importancia del cine para la disciplina histórica en la década de los años setenta, en las ciencias sociales en general sigue vigente la falta de atención tanto a la fotografía como al cine o a la producción audiovisual.⁴⁴ Es por ello que el autor de esta investigación considera relevantes las reflexiones y aportaciones de los especialistas mencionados a la historiografía de la memoria audiovisual. Ahora bien, Marc Ferro señaló un camino para la historia del cine que se ajusta al cine que se produjo en México dado que el autor señala que “como todo producto cultural, como toda acción política, como toda industria, cada película posee una historia”⁴⁵.

El autor indicó que la lectura histórica de la película y la lectura cinematográfica de la historia son los dos últimos ejes que debe seguir quien se

⁴¹ Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. PUF, Paris, 1950.

⁴² Nora, Pierre. *Entre Memoria e Historia: La problemática de los lugares*. Ediciones Trilce. 2008.

⁴³ Namer, Gérard. “Antifacismo y <<la memoria de los músicos>> de Halbwachs (1938)”, en Díaz Barrado, Mario P. (ed.) *Revista Ayer* Núm. 32. Imagen e historia. Madrid. Marcial Pons. 1998.

⁴⁴ Cordero Marines, Liliana. *Trayectorias de la cultura visual tijuanaense: Un estudio antropológico de la producción y exhibición audiovisual durante el periodo 1990-2009*. Tesis Doctoral, Posgrado en Antropología UNAM, 2013. p. 39.

⁴⁵ Ferro, Marc. *Cine e Historia*. Gustavo Gilli, Barcelona, 1980. p. 15.

pregunte acerca de la relación entre Cine e Historia. “La lectura cinematográfica de la historia plantea al historiador el problema de su propia lectura del pasado”⁴⁶ y en ello radica el interés de hacer énfasis en las reflexiones del historiador, porque al analizar los documentales señalados nos acercamos al pasado, en específico, a la visión del realizador que plasmó ese pasado en imágenes, mientras que es este análisis mediante la acción historiográfica lo que ayuda a nutrir su historia así como la memoria del género cinematográfico.

Ferro indica que “la lectura histórica y social de la película, ha permitido alcanzar zonas no visibles del pasado de las sociedades”⁴⁷, esta reflexión nos permite acercarnos a la manera en que los documentalistas retratan un contexto específico y concreto, de igual forma es posible percatarse de los elementos de tipo contextual que aportan estos filmes y que nos ayudan a notar esos elementos no visibles a los que el autor hace referencia.

A continuación se aborda la cuestión sobre la memoria que formó parte del marco teórico de esta tesis. En el proceso de la construcción de la memoria colectiva sobre un hecho, el cine documental es capaz de mostrar una representación de la realidad sobre los distintos acontecimientos que quedaron sobreimpresos en las imágenes de aquellas películas y que crearon una memoria del pasado. Es por ello que obras de autores como Maurice Halbwachs, Josefina Cuesta Bustillo, Julio Aróstegui, Pierre Nora, Ute Seydel, Enrique Florescano y Paul Ricoeur ayudaron a historizar parte del cine documental de los años setenta en México y a plantear una posibilidad de análisis cinematográfico desde el paradigma histórico de la memoria.

⁴⁶ *Ibidem.* p. 17.

⁴⁷ *Idem.*

Al hablar sobre la memoria es necesario centrar la atención en lo planteado por Josefina Cuesta Bustillo en *Memoria e historia. Un estado de la cuestión*, ensayo que se acerca a los postulados de diversos autores para conocer el nacimiento de este campo historiográfico y su evolución.⁴⁸ En este trabajo, la autora divisa el panorama evolutivo de este paradigma histórico, es decir, la memoria como un elemento fundamental de la construcción de la historia. Para esta tesis, uno de los aspectos sobresalientes que se utilizó es la postura sobre la memoria institucionalizada que ayudará a analizar los documentales generados mediante recursos del Estado.

La autora dice que los gobiernos y los poderes públicos no dejan de ser imponentes máquinas de memoria o de olvido institucionalizado,⁴⁹ noción que puede auxiliar a la comprensión de los documentales mencionados y a concretar las nociones de memoria e historia con relación al cine documental. Ahora bien, es necesario fijar la atención en autores como Julio Aróstegui, quien en el ensayo “*Retos de la memoria y trabajos de la historia*”, publicado en la revista *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*⁵⁰, advierte que existe una relación múltiple y compleja entre la memoria y la historia⁵¹, ante esta problemática, este historiador define los tipos de memoria entre los que se encuentra la memoria colectiva. De acuerdo con Aróstegui, la memoria colectiva es una especificación temporal de la memoria externa al individuo, objetivada y socializada;⁵² otra perspectiva sobre la memoria es que constituye un instrumento de análisis de

⁴⁸ Cuesta Bustillo, Josefina. “Memoria e historia. Un estado de la cuestión”. en Díaz Barrado, Mario P. (ed.) *Revista Ayer* Núm. 32. Imagen e historia. Madrid. Marcial Pons. 1998.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 209.

⁵⁰ Aróstegui, Julio. *Retos de la memoria y trabajos de la historia*. En *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*. Núm. 3. Madrid. Espagráfic. 2004, p. 5.

⁵¹ *Idem.*

⁵² *Ibidem.*, p. 19.

los recuerdos <<socialmente compartidos>>⁵³. Estas nociones se utilizaron en la investigación del cine documental como fuente histórica-social y en el apartado de memoria y cine documental.

En esta tesis se utilizó también el término *rememoración* definido por Ute Seydel en la introducción del libro *Espacios históricos – espacios de rememoración: La historia mexicana decimonónica en las letras y la cultura visual de los siglos XX y XXI*. La acción de rememorar, como indica la autora, se refiere al vínculo que existe entre pasado y presente, la conciencia histórica de un colectivo; asimismo la rememoración es la interpretación del pasado a partir de los marcos sociales del respectivo presente para comprender las circunstancias actuales y construir y reformular la identidad individual y colectiva.⁵⁴ La importancia de esta noción permitió una vía de análisis en los documentales mexicanos de los años setenta porque se consideró a estos filmes sitios de la memoria que dan impulso a la idea Seydel, es decir, a la acción de recordar un momento específico de una sociedad y una época.

Pierre Nora, historiador francés, elaboró trabajos importantes para el paradigma histórico de la memoria, como *Les lieux de mémoire*, donde aclara que “la historia no se interesa por la memoria como recuerdo, sino como economía general del pasado en el presente”⁵⁵. Otra de las obras del autor que se considerará en esta investigación es, *Entre Memoria e Historia: La problemática de los lugares*⁵⁶, en la que se desarrolla la noción de lugares de

⁵³ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁴ Seydel, Ute y Vittoria Borsò. *Espacios históricos - espacios de rememoración. La historia mexicana decimonónica en las letras y la cultura visual de los siglos XX y XXI*. Bonilla Artigas Editores, UNAM. 2014. pp. 83.

⁵⁵ Nora, Pierre. “La aventura de *Les lieux de mémoire*”, en Díaz Barrado, Mario P. (ed.) *Revista Ayer* Núm. 32. Imagen e historia. Madrid. Marcial Pons. 1998. p. 36.

⁵⁶ Nora, Pierre. *Entre Memoria e Historia: La problemática de los lugares*. Ediciones Trilce. 2008.

memoria que son, entre otros, los restos materiales, también lo son los monumentos, museos y los archivos; son aquellos donde subsiste la conciencia conmemorativa, se establecen, se construyen, se decretan y se mantienen por el artificio y la voluntad del Estado y de la colectividad que fue compenetrada para tener una serie de valores compartidos que forman la memoria colectiva de una nación. Museos, archivos, cementerios y colecciones, fiestas, aniversarios, tratados, causas judiciales, monumentos, santuarios, asociaciones, son los testimonios de otra edad.⁵⁷ En el caso de esta tesis, esta noción se utilizó para analizar a los documentales considerando que los filmes seleccionados son lugares de memoria porque reproducen y recrean imágenes de ciertos arquetipos sociales sobre lo que son la pobreza, el consumismo y el abuso del poder capitalista, al mismo tiempo que los filmes oficiales crean y recrean los conceptos sobre el deber ser del Estado y los ciudadanos.

El autor aclara en esta obra que, a pesar de esa definición, la memoria ha tenido múltiples y variadas formas, no son solo monumentos o acontecimientos memorables, los lugares de memoria se dispersaron en demasiados objetos que esperan ser interrogados. En esta investigación se considera que los documentales son lugares de memoria porque al analizar las películas producidas, el historiador puede recuperar una memoria; en este sentido, el cine documental es un instrumento cognitivo para el pasado.

Así mismo, se retomaron dos entrevistas hechas a Pierre Nora, una por Luisa Carradini⁵⁸, publicada por el periódico *La Nación* desde su portal en internet, el día miércoles 15 de marzo del año 2006, y la segunda interlocución

⁵⁷ *Ibid.*, p. 7.

⁵⁸ Carradini, Luisa. (2006). "No hay que confundir memoria con historia", dijo Pierre Nora – Periódico la Nación. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/cultura/no-hay-que-confundir-memoria-con-historia-dijo-pierre-nora-nid788817>

con el filósofo y académico francés realizada por Evelyn Erlij⁵⁹, publicada por la revista *Letras libres* en febrero del año 2018 y que de la misma forma se puede consultar en línea.

Otro de los historiadores consultados para este análisis es Enrique Florescano, quien establece tres pilares en la operación historiográfica en *La función social de la memoria*⁶⁰, y hace referencia a las reflexiones de Paul Ricoeur sobre la memoria. Los tres vértices son la *documental*, la *explicativa-comprensiva* y lo que Ricoeur llama la *representación historiadora*; estas muestran cierta similitud con el trabajo del documentalista, mismo que se describirá más adelante. También se aprovecharán las nociones de olvido y abuso de memoria elaborada por Ricoeur en el libro *La memoria, la historia, el olvido*⁶¹.

Una parte importante de la memoria es el olvido, en este caso el Estado marca lo que se debe de recordar, por ejemplo las efemérides, sin embargo, es también el Estado quien procura el olvido a través de la censura. Un ejemplo de esto fueron los intentos del gobierno por hacer olvidar a la sociedad los eventos ocurridos en octubre del 1968.

Entender el olvido es parte de comprender a la memoria y por ello podemos comprender que es una acción que se encarga de borrar de nuestra memoria, o de la memoria de una colectividad, a cierto hecho o acontecer. Cuando en 1968 los cineastas del CUEC y otras personas que intentaron hacer un registro de lo ocurrido el dos de octubre, el Estado intentó, mediante la censura, la represión y otros medios hacer borrar de la memoria ese acontecer, de esta forma se dio origen a un olvido en nuestra historia.⁶²

⁵⁹ Erlij, E. (2018). Entrevista Pierre Nora: “El historiador es un arbitro de las diferentes memorias” – Revista Letras Libres. Recuperado de <https://www.letraslibres.com/espana-mexico/revista/entrevista-pierre-nora-el-historiador-es-un-arbitro-las-diferentes-memorias>

⁶⁰ Florescano, Enrique. *La función social de la historia*. FCE. México. 2012.

⁶¹ Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica. 2000.

⁶² Entrevista a María Teresa de Jesús Pacho Rodríguez realizada por Víctor I. Torres Segura, en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) Cuicuilco. 20 de abril del 2015.

Por otra parte, también se utilizará la aportación hecha por Gérard Namer en *Antifascismo y la <<memoria de los músicos>> de Hallbwachs*⁶³ porque nos aproxima a la noción de memoria oficial, cuestión que se aplicará a los documentales producidos por el Estado como *Valle de México* y *Revolución inconclusa*. La institución pretende generar beneficios porque al *procurar* a sus ciudadanos tiene una obligación para con ellos, sin embargo, al hacer una inserción desde el cine, por medio del CPC, surge lo que el autor denomina memoria oficial, puesto que es el Estado mismo quien produce una memoria institucionalizada.

Cabe señalar que las reflexiones y postulados sobre la memoria hechos por los autores citados son importantes para la reconstrucción de la memoria del cine documental mexicano porque ayudarán en el análisis que permita establecer a los documentales como lugares de memoria, además de, en caso de Ricouer (*La memoria, la historia, el olvido*), establecer la noción de abuso de memoria que presentan los documentales hechos por el CPC.

La hipótesis de la presente investigación afirma que a partir de la política cinematográfica echeverrista de “estatización”, durante los años setenta del siglo XX en México, hubo mayor injerencia en el financiamiento, producción, distribución y exhibición del cine nacional, sin embargo, es justo en este momento cuando algunos realizadores retrataron las contrariedades de la sociedad mexicana de aquella época. Es el caso de Gustavo Alatriste, quien en *Q.R.R.* (1970) plasma los problemas sociales de ese momento en Ciudad Nezahualcóyotl, o bien, José Roviroso, quien en su obra *Ser* (1973) reflexiona sobre el consumismo de la sociedad mexicana.

⁶³ Namer, Gérard. Op. Cit.

Asimismo, Rubén Gámez en *Valle de México* (1976) sensibiliza a la población sobre el crecimiento demográfico desmedido y la contaminación; por otra parte, Arturo Rosenblueth y Jaime Riestra hicieron uso del cine documental para cumplir con las demandas propagandísticas del Estado y, de esta manera, apoyar al candidato a la presidencia para el siguiente sexenio con el fin de asegurar la permanencia del poder, lo que se plasma en *Revolución inconclusa* (1976).

Para integrar la investigación que demanda la hipótesis, las preguntas iniciales que se proponen son las siguientes: ¿Qué cuestionamientos sociales presentaron los documentales *Q.R.R.* y *Ser?*, ¿Cómo se plasmó la crítica al Estado pese a que este apoyó la producción de los documentales? y ¿Cómo es que cineastas como Rubén Gámez y Arturo Rosenblueth junto con Jaime Riestra, cumplieron con las preocupaciones del Estado y sus demandas propagandistas en su labor cinematográfica?

Una vez planteado lo anterior, la presente investigación constó de los siguientes objetivos aportar al conocimiento del cine documental mexicano, en particular respecto al periodo que va del 70 al 76 del siglo XX en México; comprender al cine como fuente histórica para la construcción de historiografía del cine documental y analizar los documentales con una visión contrastante: *Q.R.R.* (1970) y *Ser* (1973) que representan la postura crítica, y *Valle de México* (1976) y *Revolución inconclusa* (1976) que muestran la posición oficial y cómo ambas posturas ayudan a recuperar la memoria a través del cine documental desde el paradigma histórico de la memoria.

En este análisis se revisaron las secuencias de los documentales seleccionados para encontrar cómo se retrató el contexto político, económico,

social y cultural cuando se filmaron las películas escogidas así como su relación con la memoria y la historia. Después se hizo una reflexión sobre cada película para ampliar el panorama sobre la producción documental de los años setenta del siglo XX.

Antes de analizar los documentales fue necesario comenzar por la construcción del contexto de la época en que fueron producidos estos filmes, cuestión que ayudó a la ubicación de las coordenadas espacio tiempo del objeto a estudiar, lo que implicó el uso de fuentes bibliográficas y hemerográficas, revistas especializadas y periódicos que ayudaron a ampliar la información del contexto social y de las producciones cinematográficas escogidas. Fue importante en la investigación elaborar este contexto para entender la situación por la que atravesó el cine nacional y de qué manera repercute en el cine documental.

La siguiente línea es el análisis histórico del cine. A partir de lo propuesto por Francesco Casetti quien indicó que el análisis fílmico puede conllevar tres áreas, a saber: la económico-industrial, la de las historias sociales y las historias estético-lingüísticas, para esta investigación se tomará en cuenta la segunda postura que examina al cine en el contexto de los cambios sociales, es decir que “subrayan la capacidad del medio social, consideran al cine cómo testigo excepcional de los actos, pensamientos de la comunidad y destaca su capacidad como agente social”.⁶⁴

Desde esta perspectiva se buscó reconstruir una memoria colectiva e identificar los elementos que hablen del contexto en los documentales. El filme posee formas constitutivas internas e integra una diversidad de elementos

⁶⁴ Casetti. Francesco. *Teorías del cine*. Madrid, Cátedra. 1994, pp. 319 a 347.

provenientes del contexto social⁶⁵, cuestión que se aprovechó durante el análisis de las diferentes secuencias de cada documental ya que esta noción proporciona al historiador elementos para reconstruir el contexto social de la época en que se hizo el filme.

La información que arrojó la lectura del texto fílmico necesitó de otras fuentes para el conocimiento apropiado del historiador, como especialistas y teóricos del cine que permitan relacionar la información con las secuencias de las películas y los sucesos pasados que se muestran en las mismas. Es por ello que una muestra de la metodología usada en esta investigación se desarrolla en el capítulo segundo de esta tesis, titulado *El cine documental como fuente histórico social*, en el que se utilizaron los materiales audiovisuales *Los sexenios* (1998)⁶⁶, serie documental basada en la obra de Enrique Krauze, en particular “Luis Echeverría. La empeñosa ambición. (Biografía)” y su similar *Tragicomedia mexicana* (2015)⁶⁷ protagonizada por José Agustín, en específico el sexto episodio.

Para construir un análisis desde el paradigma histórico de la memoria, en esta tesis utilizaron los postulados teóricos de Pierre Nora que define a la memoria como la economía y la administración del pasado desde el presente y considera que “El registro de la historia está construido con base en documentos o materiales documentales que permiten reconstituir un hecho, por lo que esta labor es siempre posterior. No se siente de inmediato, más bien, es un fenómeno acumulativo, que a través de la ciencia quiere tocar una forma de verdad, aun si

⁶⁵Ibidem., p. 115.

⁶⁶ Herrera, Eduardo. *Los sexenios*. “Luis Echeverría. La empeñosa ambición (biografía)”. México. Producción: Clío/Televisa. 1998. Duración: 45 minutos.

⁶⁷ Manjarrez, Alfonso. *Tragicomedia mexicana*, México. Producción: Canal 22/Filmoteca UNAM, 2015. Duración.: 25 minutos.

no es “la” verdad”⁶⁸; complementando dentro de la misma reflexión que “la memoria, además, es extremadamente voluble, juega muchos papeles y no tiene pasado, ya que por definición es un pasado siempre presente. Traté de caracterizar estos dos registros como si fueran independientes el uno del otro, e intenté demostrar que hay una distinción entre historia y memoria colectiva, aunque a menudo se confunden”⁶⁹.

Es el Estado quien propició un factor intrínseco dentro de la memoria, es decir, el olvido, como señala Aleida Assman, especialista alemana en memoria, quien afirma a modo de ejemplo, en *La política del olvido es la solución*, que “en Europa, la Segunda Guerra Mundial no ha terminado y España es un claro ejemplo de la polarización que todavía se vive. Falta comunicación, falta pragmática de las memorias. El pacto del silencio de 1977 español fue una decisión pragmática, pero hoy queda claro que está de acuerdo en ciertos elementos de la historia”⁷⁰.

La reflexión de Assman la llevó a cuestionarse sobre ¿cómo podemos hacer para que todos se integren en la misma visión?, a lo que responde: “con una concepción de una memoria más inclusiva. Hace falta más comunicación, que seamos más conscientes de las diferencias para integrarlas en todos los discursos”⁷¹.

⁶⁸ Erlij, Evelyn. “Entrevista a Pierre Nora: El historiador es un arbitro de las diferentes memorias”. En *Revista Letras Libres*. Primero de febrero del 2018. Recuperado de <https://www.letraslibres.com/espana-mexico/revista/entrevista-pierre-nora-el-historiador-es-un-arbitro-las-diferentes-memorias>

⁶⁹ Erlij, Evelyn, *op. cit.*, <https://www.letraslibres.com/espana-mexico/revista/entrevista-pierre-nora-el-historiador-es-un-arbitro-las-diferentes-memorias>

⁷⁰ H. Riaño, Peio. “Aleida Assmann: “La política del olvido no es una solución” En el periódico *El país*. https://elpais.com/cultura/2019/06/25/actualidad/1561481627_054946.html Consultado, 31 de agosto del 2019.

⁷¹ H. Riaño, Peio, *op. cit.*, https://elpais.com/cultura/2019/06/25/actualidad/1561481627_054946.html Consultado, 31 de agosto del 2019.

Al hablar del olvido, esta investigación aspira a demostrar, mediante el análisis, que las películas de no ficción, en este caso *Valle de México* y *Revolución inconclusa*, procuraron dicho factor intrínseco de la memoria en una época donde se cooptó la libertad de expresión. Sin embargo, otro ejemplo del olvido se encuentra en el documental realizado por Carlos Mendoza titulado *Halcones, terrorismo de Estado*, realizado por el Canal 6 de Julio, del cual se hará mención más adelante en la presente investigación y, por otra parte, en *Revolución inconclusa* se pretendió dar continuidad a la postura ideológica usada por el echeverrismo en la próxima administración gubernamental a cargo de José López Portillo.

CAPÍTULO I

LOS AÑOS SETENTA DEL SIGLO XX Y EL CONTEXTO SOCIAL, POLÍTICO, ECONÓMICO Y CULTURAL DEL CINE DOCUMENTAL EN MÉXICO

El objetivo del presente capítulo es plantear un panorama general de las coordenadas espacio tiempo que comprenden esta tesis. La forma en que se cumplirá este objetivo es hacer uso de fuentes bibliográficas y hemerográficas tales como revistas especializadas, por ejemplo los diversos artículos que publicaron algunos realizadores como José Rovirosa y Armando Lazo sobre cine documental, textos se encuentran en publicaciones como las revistas *Pantalla*⁷², *Otrocine*⁷³ y *Octubre*⁷⁴. La revista *Otrocine* recupera ensayos de algunos cineastas y su posición respecto al oficio de documentalista; presenta los problemas que enfrentaba la cinematografía de la época, muestra los componentes del cine y el impulso que tuvo la creación artística y su estética crítica. Otro aspecto abordado en la publicación es la trayectoria de la industria mexicana cinematográfica que sirvió para la presente tesis como una fuente histórica que permitió observar el quehacer cinematográfico en México durante los años setenta⁷⁵ y, por otra parte, auxilió para conocer el contexto desde la perspectiva cinematográfica que plantearon los cineastas y/o autores de la época.

La revista *Pantalla* fue publicada por el Departamento de Actividades Cinematográficas de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM y

⁷² *Pantalla*, Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM. México D.F. 1986.

⁷³ *Otrocine*, Fondo de Cultura Económica México, D.F., 1976.

⁷⁴ *Octubre*, Taller de Cine Octubre. México D.F., 1974.

⁷⁵ Shelley Augusto, Jaime. "El cine mexicano ¿campeón sin corona?", en *Otrocine* No. 1, México, D.F. (1975) p. 4.

difundió el acontecer de la cinematografía mexicana; sus artículos, reportajes y entrevistas ayudarán a contextualizar los años setenta. Raúl Trejo Delarbre publicó en la revista *Pantalla* "Géneros, corrientes, personalidades... El sexenio Echeverría y el cine"⁷⁶, donde describe la crisis económica generada durante el periodo de Luis Echeverría y el contexto de la cinematografía. Señala que el cine documental mostró a la clase trabajadora y pretendió dar testimonio de las huelgas y manifestaciones impulsadas por los movimientos sociales, como los retratados en las películas de la Cooperativa de Cine Marginal, por hacer mención de un ejemplo.

Mientras el presidente Echeverría continuó con la política de cooptación implantada por su gobierno, la cultura se desarrolló de forma notable por cuenta propia puesto que la sociedad mexicana demostró abrirse paso pese a la situación, tal como lo describe José Agustín en su libro *Tragicomedia mexicana 2: la vida en México de 1940 a 1970*:

En el territorio de la contracultura también se debe incluir el fenómeno del cine en súper 8 milímetros que entusiasmó a los jóvenes por sus bajos costos y porque no caía en las redes de la censura. Por ese motivo, a través del súper 8 tuvimos un México distinto, auténtico, con los problemas reales, además de que representaba un verdadero movimiento artístico altamente expresivo. La aparición del súper 8 se dio en 1968 cuando Óscar Menéndez filmó las primeras escenas del movimiento estudiantil, a partir de entonces, y especialmente en la primera parte de los años setenta, surgieron varios grupos que crearon sus espacios en todo el país (Zacatecas, Durango, Guadalajara y Monterrey, especialmente) y sus propios concursos (el Luis

⁷⁶ Trejo Delarbre, Raúl. "Géneros corrientes, personalidades... El sexenio Echeverría y el cine", en *Pantalla* Núm.3 (1985) pp. 10.

Buñuel, el de la ANDA, hasta uno de cine erótico). Los principales supercheros, fueron Gabriel Retes, Paco Ignacio Taibo II, Sergio García.

Héctor Abadie, Alfredo Gurrola, Rafael Montero y Óscar Menéndez.⁷⁷

En la revista *Otrocine*, Antonio Noyola, en su artículo "Retrospectiva del cine mexicano no industrial" publicado en 1976, muestra cómo el cine de ficción y el documental llegaban a la sociedad durante la época señalada y cuando se programaban en el Salón Rojo de la Cineteca Nacional algunos filmes como *Mural efímero* (1968) de Raúl Kamffer, *Atencingo, Cacicazgo y corrupción*⁷⁸ (1973) de Eduardo Maldonado, *El grito*⁷⁹ (1968) de Leobardo López Aretche y *Q.R.R.* (1970) de Gustavo Alatriste.

La revista *Octubre* era el medio de difusión del Taller de Cine Octubre, colectivo cinematográfico que ha sido estudiado por historiadores como Álvaro Vázquez Mantecón e Israel Rodríguez Rodríguez, que utilizó al cine como un instrumento que podía servir a la lucha de los trabajadores por su emancipación. En sus artículos se presenta el contexto de la cinematografía mexicana que no

⁷⁷ Agustín, José. *Tragicomedia mexicana 2: la vida en México de 1940 a 1970*. México, Planeta. 1998. p. 37.

⁷⁸ *Atencingo, cacicazgo y corrupción*. Dir.: Eduardo Maldonado. Año: 1973. Estreno: 16/IV/74. Producción: Grupo cine testimonio. Guion: Investigación documental y textos: Renato Ravel y Eduardo Maldonado. Fotografía: Francisco Bojórquez. Música: Piezas de Albinoni. Edición: Eduardo Maldonado. Duración: 54 min. Intérpretes: Campesinos de las comunidades agrarias de Atencingo, Puebla. Voz narradora: Gerardo de la Torre. Locaciones: Puebla (Atencingo y otras). Género: Documental en 16 milímetros. Sinopsis: historia de las luchas de nueve pueblos cañeros de la zona zapatista en contra de la corrupción y el cacicazgo impuesto por los terratenientes, los dueños de los ingenios azucareros y los representantes del gobierno. Narrada por los propios campesinos, la historia cubre los principales hechos ocurridos de 1918 a 1973. p. 61. Otras referencias: *Historia documental del cine mexicano*, nueva edición, t. 16 p. 266. *Anuario de la producción cinematográfica Mexicana Procinemex* 1973, pp. 141-142. Quezada, Mario Alberto. *Diccionario del cine mexicano, 1970-2000*. México, D.F., UNAM 2005 p. 61.

⁷⁹ *El grito*. Dir.: Leobardo López Aretche. Año: 1968. Estreno: Estreno: 23 de junio de 1976, en el Salón Rojo de la Cineteca Nacional. Producción: José Roviroso Macías. Guión: Oriana Fallaci y Consejo General de huelga; voces Magda Vizcaíno y Rolando de Castro. Fotografía: Leobardo López Aretche, José Roviroso, Francisco Bojórquez, Raúl Kamffer, Francisco Gaytán, Juan Mora, Federico Weingartshofer, entre otros. Edición: Ramón Aupart. Sonido: Rodolfo Sánchez Alvarado, grabación: Paul Leduc, Raúl Kamffer y Rafael Castanedo, regrabación: Salvador Topete. Duración: 120 min. Música: se ve y se oye a Óscar Chávez interpretar una canción. García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. Vol. 14. 1968-1969 Universidad de Guadalajara, CONACULTA, IMCINE. 1992. p. 181.

era parte de la industria y la situación del cine documental en América Latina. En esta revista participaban cineastas como Armando Lazo, Trinidad Langarica y Jaime Tello, entre otros. Los escritos publicados ayudarán a contextualizar el cine documental, además de ampliar la información del contexto social y de las producciones cinematográficas escogidas.

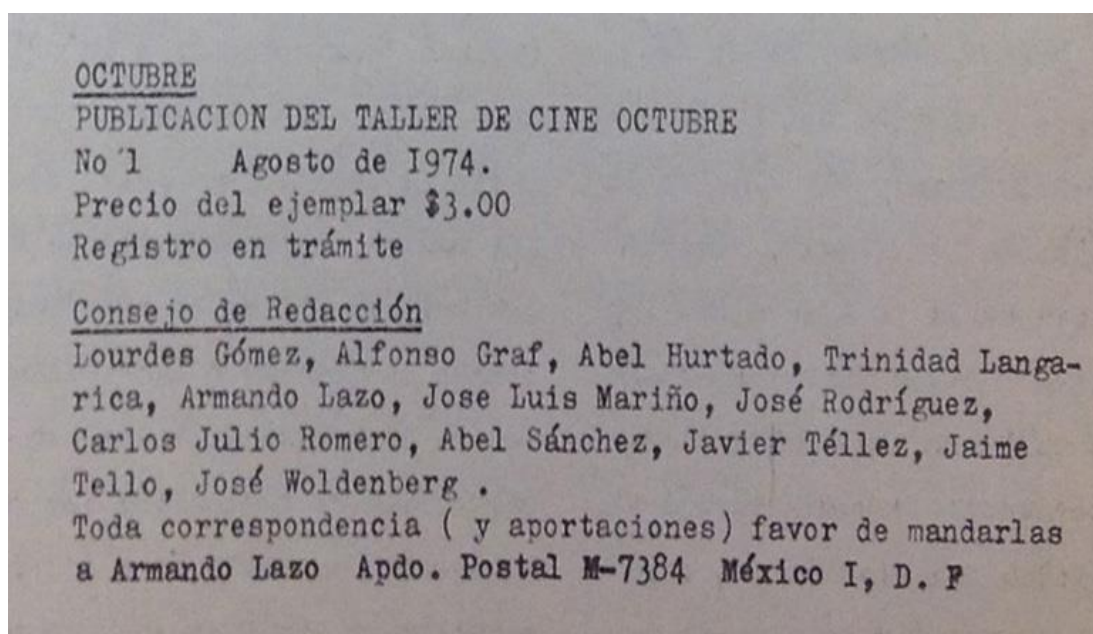


Imagen de la revista *Octubre* No. 1
Fuente: Revista *Octubre*

Con ello se aspira a hacer énfasis en diversos temas que conforman este fenómeno fílmico, como la relación del Estado mexicano y la producción cinematográfica durante la década de los años setenta del siglo XX, el cine independiente en México y el Centro de Producción de Cortometrajes. Por otra parte, hay que destacar que la importancia de este apartado es construir un contexto cinematográfico, es decir, uno que hable de los sucesos y organismos cinematográficos del periodo que comprende de 1970 a 1976.

LA RELACIÓN DEL ESTADO MEXICANO Y LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA DURANTE LA DÉCADA DE LOS AÑOS SETENTA DEL SIGLO XX

Desde un panorama general, la situación del cine mexicano se modificó cuando Rodolfo Echeverría⁸⁰, hermano del presidente Luis Echeverría, asume la dirección el Banco Nacional Cinematográfico (BNC) a fines de 1970. Esta institución se encargó de reglamentar el aspecto económico de las actividades cinematográficas durante esa época en México. Uno de los sucesos importantes durante la administración de Echeverría al mando del BNC fue la creación del Centro de Producción de Cortometraje⁸¹ (CPC), que inició actividades en 1971. Ambos organismos formaron parte del sector industrial; el primero produjo un gran número de películas de ficción, es decir, películas de argumento como dramas, melodramas y comedias, por hacer mención de algunos ejemplos, mientras el CPC se encargó de producir cine gubernamental, cintas documentales y reportajes. Otros sectores presentes fueron el cine independiente y el cine universitario, que gozó de cierta independencia ante el sector industrial de la cinematografía mexicana. A continuación, se describe esta situación con más detalle.

El Estado buscó incrementar su participación en la producción cinematográfica y por ello, en términos generales, se valió de dos

⁸⁰ Director del Banco Cinematográfico. Como intento de paliar los efectos que había traído la represión al movimiento estudiantil de 1968, el presidente había convocado a una "apertura política" que buscaba atraer artistas e intelectuales y en el caso del cine se fomentaba abiertamente el cine de autor y a películas que mostraran preocupación por los temas sociales. Vázquez Mantecón, Álvaro. *El cine en súper 8 en México. 1970-1989*. México, Fimoteca UNAM. 2012. p. 67

⁸¹ La acción gubernamental de mayor trascendencia para la producción de documental industrial fue la creación del Centro de Producción de Cortometraje (CPC), cuya dirección encabezó Carlos Velo entre 1971 y 1975. Ochoa Ávila, María Guadalupe. "Atisbos: Algunas historias sobre el documental mexicano" en, Ávila Ochoa, María Guadalupe (coord.). *Op. Cit.*, p. 87.

procedimientos. Por un lado, asumiendo la propiedad de centros de producción e instalaciones, propiciando a veces la creación de cooperativas de trabajadores de la industria cinematográfica, abriendo o ampliando así esta fuente de trabajo. Por otro lado, esta medida sirvió para impulsar la producción de películas de directores quienes siguieron en la industria, produciendo filmes durante mucho tiempo, lo que propicio que los nuevos talentos se enfrentaran al monopolio que constituían los viejos realizadores y a aquellos que entienden al cine solamente como negocio y no como posibilidad de difundir y crear cultura. Ejemplo de esta situación es descrita en la entrevista que realizó Roberto Fiesco a Oscar Menéndez, cuando el cineasta regresa Europa a México:

Sí, es que no pudimos entrar al cine. Resulta que cuando me presentó al sindicato de directores, dije “bueno, sé un poco de cine, estudie en tal parte”, lo mismo que les pasó a los demás que estudiamos fuera. “Están ustedes negados, no pueden entrar porque están ocupadas todas las plazas y se van ustedes al demonio”. En ninguna rama podíamos entrar. ¿Tú te imaginas, por ejemplo en la rama de fotografía qué nunca pudo entrar Rubén Gámez y tampoco Álvarez Bravo? Y en la dirección... de directores tampoco pudimos entrar nadie. ¡Nadie podía entrar! Entonces, bueno, esto se rompe hasta los sesenta, sesenta y cuatro, por ahí así ¿no? Sesenta y cinco, ya entonces se hace la primera película fuera del sindicato que es *Los Caifanes* (1965). No pudimos entrar y dije “yo tengo que trabajar en algo”, me fui a antropología y realmente me cambió la vida. ¿Por qué? Porque entré a trabajar con Guillermo Bonfil Batalla, el creador de *México profundo* y entiendo el país por dentro. Entró al mundo indígena y dije “no, este es otro país”. Y empiezo a respetar totalmente nuestras culturas. Tenía una educación urbana pero no conocía yo la raíz, el corazón.⁸²

La situación del cine mexicano en el inicio de los años setenta presentó una etapa importante pero difícil para el cine documental “ante la crisis provocada por el régimen de Luis Echeverría”⁸³, porque existió un intento por

⁸² Fiesco, R. (2019). Programa, Cinema 20.1 con Roberto Fiesco. “2 de octubre. Aquí México de Óscar Menéndez” – tvunam. Recuperado de <https://tv.unam.mx/portfolio-item/cinema-20-1-con-roberto-fiesco-entrevista-a-oscar-menendez/>

⁸³ En efecto, el deterioro del modelo económico en que el país se había desarrollado hasta entonces y explosiones de inconformidad civil como el movimiento estudiantil del 68, fueron

ayudar a la industria cinematográfica: se buscó dar nuevos aires a la producción, distribución y exhibición de películas, financiar películas comerciales, conservar y expandir los mercados tanto en México como en el extranjero, y mantener un equilibrio económico entre costos y rendimientos de explotación.

En ese sentido, se intentó una reestructuración financiera, administrativa y jurídica en esta institución y sus filiales. Este es el proyecto esencial de la reestructuración del cine, es decir, modernizar una industria capitalista en crisis, sin embargo, estos factores propiciaron la marginación del cine documental que se produjo lejos de los lineamientos del Estado porque, salvo los trabajos producidos por el CPC, los documentales independientes no contaron con este tipo de apoyos y fomentos.

Dichas condiciones implicaron grandes costos de producción, películas comerciales de rápida recuperación pero baja calidad, distribuidoras sin miras al mercado extranjero, descontento sindical y un Banco Nacional Cinematográfico con déficit, al igual que el resto de las empresas que pertenecieron al Estado como Películas Mexicanas, PROCINEMEX, CINMEX, COTSA y Estudios Churubusco, que fueron solo el inicio de un contexto en donde se pretendió impulsar al cine de calidad, construir la Cineteca Nacional, elevar sueldos y prestaciones, mejorar salas de exhibición, reimplantar el premio Ariel, reconocimiento otorgado por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas (AMACC), e implementar una forma de trabajo entre los miembros del sindicato.

causas y síntomas de la difícil situación que México vivía al comenzar el gobierno de Luis Echeverría. Trejo Delarbre, Raúl. "Géneros corrientes, personalidades... "El sexenio Echeverrista y el cine", en *Pantalla* Núm.3 México, D.F., (1985) pp. 10.

Esta apertura formulada al principio de 1971, buscó ser una alternativa para convocar a los intelectuales en la búsqueda de la creación de nuevos productos fílmicos, sin embargo, para el avance de la política cinematográfica oficial, ayudó a ocultar las verdaderas tendencias del aparente auspicio progresista de la administración de Echeverría. Fue el mismo presidente Echeverría quien exigió a la Secretaría de Gobernación y al Banco Nacional Cinematográfico películas con temas sociales y de profunda crítica social⁸⁴, de muralistas o héroes de la revolución, pero que sobre todo se buscaban enaltecer una memoria institucionalizada a través de las efemérides y generada por mandato del gobierno⁸⁵, situación que generó una memoria oficialista.

A partir de estas medidas, el BNC otorgó tres tipos de créditos: el crédito directo, indirecto, es decir BNC-Productora-Distribuidora, y en “paquetes” que consistía en la coproducción de películas Estado-trabajadores. Por lo planteado en esta nueva política se evitó el desempleo en la industria cinematográfica ya que se logró que la inversión privada quedara fuera, sin embargo, a pesar de esta relación entre las productoras estatales y los sindicatos, no se logró ir más allá porque el primero que debía recuperar el dinero era el Estado, posteriormente los distribuidores y al final el trabajador.

Parte de las medidas implementadas por el BNC a partir de 1970 fueron: reorganizar los Estudios Churubusco Azteca, establecer “la nueva escuela de

⁸⁴ Entrevista a Armando Lazo. Realizada por Víctor I. Torres Segura, en el CUEC, Ciudad Universitaria el día 13 de mayo del 2015.

⁸⁵ Son de obediencia estricta, disfrazada de *libertad crítica*, de lo que el mismo Luis Echeverría les exigió una vez: "yo he pedido, infructuosamente, a la Secretaría de gobernación y al Banco Cinematográfico películas sobre los pintores muralistas de México, sobre los héroes de México, sobre la Revolución Mexicana, sobre los grandes temas sociales; películas de profunda crítica social, donde se analicen con gran sentido artístico los problemas de México y se aporten soluciones para el pueblo. Ruy Sánchez, Alberto. Cine mexicano: producción social de una estética. En hojas de cine, p 143.

creación, el Centro de Capacitación Cinematográfica⁸⁶ (CCC) y construir la Cineteca Nacional”⁸⁷. Por otra parte, el Estado financió grandes producciones, se reestructuraron la administración y la situación laboral en los Estudios Churubusco y, antes de finalizar el sexenio, se dio la creación de la Corporación Nacional Cinematográfica (CONACINE) en 1974, y en 1975, con los nuevos lineamientos de crédito para el BNC, se lograron suspender los financiamientos a las compañías privadas y se puso en marcha el funcionamiento de sus filiales CONACINE y CONACITE I y II (Corporación Nacional Cinematográfica de los Trabajadores y del Estado Uno y Dos).⁸⁸

Gracias a estas reformas se creó el Centro de Producción de Cortometraje, se reimplantó la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas, se generó la reestructuración de distribuidoras Películas Nacionales y Películas Mexicanas y, en ese mismo año, nace el Centro de Capacitación Cinematográfica. José Agustín lo describe de la siguiente forma:

El cine oficial llegó a producir numerosas películas al año, muchas de ellas sumamente malas o pretenciosas, pero también es cierto que se dio cabida a jóvenes directores talentosos que dieron nuevos aires al cine mexicano, como Leduc, Jorge Fons, (“La sorpresa”, “Caridad”, “Los albañiles”), Arturo Ripstein (El castillo de la pureza, El lugar sin límites), Felipe Cazals (Canoa, El apando), Jaime Humberto Hermosillo (La verdadera vocación de Magdalena), Salomón Láiter (Las puertas del paraíso), Juan Manuel Torres (La otra virginidad), Gabriel Retes (Chin Chin el teporocho), Alfonso Arau (El águila descalza) o el chileno importado Miguel Litin (Actas de Marusia).⁸⁹

⁸⁶B. Schunmann, Peter. *Historia del cine latinoamericano*. Edasa, Buenos Aires. 1987. P. 233.

⁸⁷ Rossbach, Alma y Leticia Canel. “Política cinematográfica del sexenio de Luis Echeverría”, en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. Sep, UAM, México. 1988. p. 105.

⁸⁸ Información obtenida de: Contreras y Espinoza, *La producción, sector primario de la industria cinematográfica*. Dirección General de Difusión Cultural, UNAM. México, 1973.

⁸⁹ Agustín, José. *Tragicomedia mexicana 2: la vida en México de 1940 a 1970*. México, Planeta. 1998. p. 68.

Una de las disposiciones de CONACINE se encargó de las filmaciones en coproducción con el Estado y otras productoras nacionales e internacionales, mientras CONACITE I comenzó a funcionar casi al terminar el sexenio de Echeverría y tuvo como finalidad regular la producción, comercializar películas y asistir en la promoción del cine nacional al interior y fuera del país, sin embargo, no faltó mucho para que las contradicciones se presentaran ante este proceso desigual de acaparamiento de capital que orilló a las masas a un rápida extenuación de las manifestaciones políticas frente al descontento de diversos sectores sociales que fueron silenciados de forma temporal por la continua represión. Ante las críticas al viejo desarrollo, se implementó una nueva política llamada "apertura" que buscó restablecer la confianza hacia el gobierno represor que en esta ocasión invitó al diálogo para dirimir oposiciones.

La administración de Echeverría consiguió darle a la industria un funcionamiento moderno al actualizar los mecanismos de acumulación de capital en beneficio del monopolio estatal y sus congéneres nacionales y extranjeros, gracias a las tácticas de apertura⁹⁰ que modernizan la industria para incrementar la acumulación de riqueza. Ante este panorama, es posible divisar la reformulación del cine nacional.

Por otra parte, la función política del Estado subordinó a los realizadores promovidos por esta reforma, porque los nuevos cineastas y sus filmes dieron la doble posibilidad de recuperación económica y una imagen oficial pero bajo los límites que el Estado impuso. De esta forma, frente al relevo generacional de los

⁹⁰ Agustí, José, *op. cit.*, p. 68. Los productores privados "desconfiaron" del presidente y, sin más, contrajeron la producción de sus bodrios usuales, lo que equivalió a una virtual huelga patronal. Los Echeverría crearon entonces nuevos organismos estatales, como las productoras Conacine y Conacite, además de distribuidoras y empresas promocionales, y lograron que algunos empresarios de otras ramas aceptaran perder dinero en el cine a cambio de ventajas en sus áreas de origen.

viejos encargados de hacer cine, el inminente cambio de sexenio y el reajuste de los grupos hegemónicos del Estado, los cineastas promovidos no pudieron confiar con que el sucesor de Rodolfo Echeverría los incluyera en el nuevo régimen y lo construido por el hermano del mandatario no trascendió más de lo que se consiguió en su momento.

Por otra parte, la siguiente administración se encargó de consolidar lo que se conoce como la generación de la crisis. Al respecto de este tema, en *La generación de la crisis: el cine independiente mexicano de los años ochenta*⁹¹, Alejandro Pelayo, cineasta y actual director de la Cineteca Nacional, indaga sobre la cuestión desde los antecedentes, causas y resultados de la crisis en la industria cinematográfica en la década de los años ochenta a partir de las políticas culturales implantadas para el cine en esa época, centrándose en su mayoría en el cine de ficción. Tanto esta obra como los documentales realizados por Pelayo, titulados *Los que hicieron nuestro cine*, son relevantes para la historia del cine nacional pese a las pocas menciones que tiene el género cinematográfico que estudia esta tesis, es decir, el cine documental.

Es evidente que de no ser por lo realizado por el CPC durante el mandato de Echeverría, el cine documental hubiese tenido una escasa producción, sin embargo, debido las contradicciones del Estado mexicano, durante este periodo el género cinematográfico planteó una crítica social y gozó de una carga ideológica de fuerza progresista que fomentó un cambio en la estructura del país.

Sobre las políticas promovidas por el Estado, en las cuales se encontró sumergido el cine documental, Óscar Menéndez menciona que:

⁹¹ Pelayo Rangel, Alejandro. *La generación de la crisis: el cine independiente mexicano de los años ochenta*. Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), 2012.

“El Estado se preocupa por violar la ley cinematográfica. Concretamente, está en la formulación de la ley cinematográfica que hay que pasar documentales. No me acuerdo ahorita la fracción del *Reglamento*, pero está ahí. ¿Quién está invalidando esta posibilidad de que pasen los documentales? Pues el mismo Estado. No es que haya un cine, como desaparecieron los cines de la ciudad de México”.⁹²

En ese sentido, el cine documental buscó canales de distribución que llevaron a este género cinematográfico a gozar de una difusión menos costosa pero en los márgenes de la política cinematográfica oficial. Esos canales de distribución eran los cine-clubs promovidos por centros de enseñanza y universidades, es decir, instituciones como la Filmoteca y el Departamento de Actividades Cinematográficas, ambos de la UNAM, o el cine-club de la Universidad Veracruzana. Es importante mencionar que Alfredo Joskowicz, en el ensayo *La formación de los documentalistas y la memoria histórica de México*⁹³, señaló el papel que jugaron las universidades y, aunque lo hace desde su experiencia y no desde el paradigma histórico de la memoria, al utilizarse y considerarse como una fuente histórico social, amplía el conocimiento del contexto en el que la tradición documentalista en México aparece.

⁹² A lo que se refiere Menéndez en la entrevista que le hace José Rovirosa es a que en el inciso V del Art. 2do. De la *Ley de la industria cinematográfica* se señala la facultad del Estado de “intervenir en la elaboración de las películas documentales y educativas que a juicio del Gobierno convenga exhibir”; asimismo el *Reglamento* de la misma ley, en su Art. 40, establece el “fomento de películas de alta calidad, documentales o educativas”, y en su Art. 85, propone que el tiempo de pantalla “de películas mexicanas de largo y corto metraje, no será menor al cincuenta por ciento del tiempo total de exhibición”. La ley data de 1949 y el reglamento de 1951. Rovirosa, José. *Miradas a la realidad. Ocho entrevistas a documentalistas mexicanos*. CUEC, UNAM. 1990. p. 77.

⁹³ Joskowicz, Alfredo. “La formación de los documentalistas y la memoria histórica de México”. En: Ávila Ochoa, María Guadalupe (coord.) *La construcción de la memoria. Historias del documental mexicano*. México CONACULTA. 2013.

Lo descrito por Joskowicz sirve a esta tesis para hacer la distinción entre la historia y la memoria porque "La memoria es el recuerdo de un pasado vivido o imaginado. Por esa razón, la memoria siempre es portada por grupos de seres vivos que experimentaron los hechos o creen haberlo hecho"⁹⁴. En ese sentido, esta investigación considera que la historia es una construcción problemática e incompleta de aquello que dejó de existir pero que tiene rastros; a partir de esos vestigios inspeccionados, entrecruzados y cotejados, el historiador trata de reconstituir lo que pudo pasar y, sobre todo, integrar esos hechos en un conjunto explicativo, como es el caso de los documentales que se analizarán en la presente investigación.

El ensayo del cineasta no está planteado desde ese paradigma histórico de la memoria porque nunca se cita a los historiadores teóricos que han indagado y desarrollado una reflexión desde esta postura histórica, por ejemplo Pierre Nora, Aleida Assman y Paul Ricoer. Por otra parte, esta tesis considera que, como señaló Nora, "al igual que un etnólogo, debe hacer un gran esfuerzo para no estar condicionado por esas dificultades y para intentar una forma no de objetividad, porque no existe, sino de honestidad"⁹⁵.

⁹⁴ Carradini, Luisa. (2006). "No hay que confundir memoria con historia", dijo Pierre Nora – Periódico la Nación. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/cultura/no-hay-que-confundir-memoria-con-historia-dijo-pierre-nora-nid788817>

⁹⁵ Carradini, Luisa. (2006). "No hay que confundir memoria con historia", *op. cit.*

EL CINE INDEPENDIENTE EN MÉXICO⁹⁶

Antes de abordar el tema propuesto en este apartado es necesario abordar la importancia que tuvieron el año de 1968 y la Universidad Nacional Autónoma de México en el desarrollo de este cine. 1968 representa un año sobresaliente para la historia de la cinematografía ya que el cine independiente adquiere importancia, los realizadores se dedicaron a retratar aspectos de la marginación en los pueblos campesinos, los indígenas y ciertos sectores urbanos. Es además un año clave para el proceso histórico de México y de igual forma lo es para el cine mexicano, situación que posee singularidades: por una parte, las películas son producidas y realizadas fuera de los mecanismos que rigen en la industria cinematográfica, aunado a esto, sus realizadores (jóvenes cineastas experimentales, alumnos de varias escuelas de cine, grupos y talleres cinematográficos) intentaron, de una manera consciente, utilizar al cine como vehículo para expresar su inconformidad y su rechazo a todas las instancias (económicas, políticas, sociales, culturales, sexuales, etc.) explotadoras, represivas y castrantes, propias de la sociedad de la época.⁹⁷

El grito (1968), documental sobre el movimiento estudiantil popular en ese año, realizado por los estudiantes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), fue un largometraje con una postura opuesta al Estado.

⁹⁶ El presente apartado constituye una reflexión hecha a partir de los siguientes ensayos integrados en el libro coordinado por Alma Rossbach y Leticia Canel, *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. Sep, UNAM, México. 1988. “Cuando el cine mexicano se hizo industria” de Emilio García Riera, “Notas sobre la política económica a del “viejo” cine mexicano” de Jaime Tello y “El cine independiente mexicano 1942-1965” de Eduardo de la Vega Alfaro.

⁹⁷ De la Vega Alfaro, Eduardo. “El cine independiente mexicano”. En *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. SEP, UAM, México. 1988. p 69.

El grito también es la única memoria objetiva que existe de algún movimiento popular ocurrido en los últimos treinta años de la vida nacional (nada se conserva, por ejemplo, de la insurrección henequista, ni del levantamiento ferrocarrilero, ni del movimiento magisterial, ni de la lucha campesina encabezada por Rubén Jaramillo, ni de la huelga de los médicos ni la matanza de los trabajadores del cobre, ni de los sojuzgamientos mineros, ni de las invasiones a las universidades de Morelia o Hermosillo o Culiacán que acontecieron al movimiento estudiantil capitalino). *El grito* es por último el testimonio fílmico más completo y coherente que existe del Movimiento, visto desde adentro y contrario a las calumnias divulgadas por los demás medios masivos; el Movimiento, tal y como sintieron y vivieron sus propios militantes⁹⁸.

Ante este panorama en el que se mantiene una crisis económica y de producción permanente, las diversas políticas aplicadas a la producción cinematográfica no alcanzaron a hacerse válidas en el cine independiente así como en el cine universitario, porque el cine independiente es aquel conjunto de películas realizadas al margen de los mecanismos industriales.

A partir de este primer ejemplo se puso en evidencia que la industria no es la única vía para la distribución fílmica ya que el cine documental encontró un canal de distribución natural en los cine-clubs de la época, como se mencionó antes, y de igual forma el cine universitario, mientras el Estado auspició documentales oficiales como noticieros, reportajes y cortometrajes de propaganda priista, que fueron exhibidos en los cines de sector comercial antes de cada función.⁹⁹

Remitirse a este contexto para el cine documental de los años setenta nos obliga a mirar la contribución que tuvo la Universidad Nacional Autónoma de

⁹⁸ Ayala Blanco, Jorge. "El movimiento estudiantil", en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. Sep, UNAM, México. 1988. p. 59.

⁹⁹ Entrevista a Juan Jiménez Patiño. Realizada por Víctor I. Torres Segura, en la FILMOTECA de la UNAM, Ciudad Universitaria de la Ciudad de México el día 13 de abril del 2015.

México que fungió como promotora de productos fílmicos que gozaron de independencia tanto económica como ideológica. Es justo en esta coyuntura donde, al contar con esta autonomía, los realizadores de cine documental y, en términos generales, del cine independiente mostraron y encarnaron de forma plena la oposición al fallido modelo capitalista implantado en la sociedad de aquellos años. Así, contrario a la característica producción cinematográfica argumental, el cine documental mexicano aspiró a enfrentar a los mexicanos con el acontecer cotidiano, situación que lo convirtió en un antagonista del cine de ficción y que generó que, a lo largo de su historia, tuviera obstáculos en su producción y distribución, sin embargo, fue motivo suficiente para que los documentalistas encontraran nuevos contenidos al igual que nuevos sectores para distribuir su obra.

Carlos González Morantes, en el ensayo "*Cine independiente. Un compromiso con la realidad*", señala que:

el cine independiente hace películas de bajo costo, está fuera de los sindicatos cinematográficos, hace películas en locaciones naturales sin contar con los pomposos estudios cinematográficos, carece de créditos de financiamiento y se realiza la mayoría de veces fuera de la censura oficial cinematográfica.¹⁰⁰

Un ejemplo de cine universitario fue la producción generada por el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos después del primer documental realizado en 1963 por Esther Morales, *Pulquería La Rosita*¹⁰¹ (1963), ya que el CUEC incentivó a las nuevas generaciones de cineastas a realizar cine

¹⁰⁰ González Morantes, Carlos. "Cine independiente. Un compromiso con la realidad", en *Pantalla* Núm. 2, Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM. México D.F. (1985) p. 19.

¹⁰¹ Pulquería "La Rosita" (1963) Dir.: Esther Morales Gálvez. Producción: CUEC/UNAM. Guion: Esther Morales Gálvez y Jorge Fons. Fotografía: Pablo García. Edición: Esther Morales Gálvez y Jorge Fons. Duración: 20 min. *Catálogo de ejercicios fílmicos escolares 1963-1988/89*, CUEC/UNAM, 1989. p. 2.

documental. Producido por esta institución, no fue un cine propagandístico de discurso institucional sino un cine político comprometido con las problemáticas sociales de la época y de denuncia, además a favor de promover la cultura pero, sobre todo, un cine que exigió libertad y el fin de la opresión.

Los cineastas, cansados de soportar la sujeción gubernamental y de los monopolios, se organizaron para conformar mecanismos que permitieron mayor libertad de producir y exhibir. Las producciones independientes no solo destacan por haber cambiado parte de la tradición fílmica en cuanto a formas de operar, sino también en cuanto a presentar ciertos temas llenos de sobriedad en las imágenes y con un sentido crítico predominante. Esta actitud frente al cine propició que surgieran productoras como Teleproducciones S. A., Producciones Yanco de *Servando Fernández quien en 1968 filmó parte del material que se perdió de la masacre del 68*¹⁰², Producciones Ariel, Producciones América Unida, Producciones Tepeyac, Producciones Gustavo Alatraste, Cima Films o Cinematográfica Morelos¹⁰³, Cinematográfica Marte, Producciones Marco Polo, de Leopoldo y Marco Silva y Producciones Escorpión¹⁰⁴, que apoyaron al cine de ficción, mientras que, de no ser por el sector independiente o el cine universitario, el cine documental quizá hubiese sido marginado en su totalidad.

Existe una excepción ante la aparición de las productoras cinematográficas mencionadas en el párrafo anterior: la productora cinematográfica Alpha Centaury en coproducción con los Estudios Churubusco,

¹⁰² Las cursivas pertenecen al autor de esta tesis; por otra parte, se puede encontrar mayor información en, *Diccionario de directores del cine mexicano* de Perla Ciuk, editado por CONACULTA y la Cineteca Nacional.

¹⁰³ Contreras Espinoza, Fernando. *La producción, sector primario de la industria cinematográfica*. Dirección General de Difusión Cultural, UNAM. México, 1973, p. 56.

¹⁰⁴ Pelayo Rangel, Alejandro. *Los que hicieron nuestro cine*. Episodio La nueva generación 1ra. parte, México, SEP/UTEC, 1983 – 1984. 28 min.

que produjeron *Los que viven donde sopla el viento suave*¹⁰⁵, documental que dirigió Felipe Cazals en 1973 y que muestra las dificultades para vivir del grupo étnico Seri en la costa Sonorense de Kino y la Isla Tiburón.

La década de los años setenta fue una etapa de transición importante ya que se dieron los primeros atisbos de un movimiento documental. *Grupo Cine Testimonio*, de Eduardo Maldonado, *Nuevo Cine y Taller de Cine Octubre*, colectivo que produjo documentales como *Los albañiles*¹⁰⁶ y *Explotados y explotadores*¹⁰⁷, ambos realizados en 1974, fueron ejemplo de ello.

Por otra parte, la mayoría de los documentales hechos de 1970 a 1976 fueron producidos por el Centro de Producción de Cortometraje (CPC); durante sus primeros cinco años de vida “el Centro produjo 202 cortometrajes y 94 cineminutos. En los tres primeros meses de su actividad, en 1971, se produjeron dos documentales, y en 1976, se produjeron 94 y 55 cineminutos”¹⁰⁸. Cabe señalar que los autores Celia Shoijet Weltman y Roberto Aschentrupp, en la tesis de licenciatura *Cine y poder: la política del gobierno en la industria cinematográfica mexicana: 1970-1976, 1976-1982.*, afirman que en total fueron

¹⁰⁵ Cazals, Felipe. *Los que viven donde sopla el viento suave*. México, Alpha Centaury-Estudios Churubusco, 1973, 67 minutos, Información encontrada en: García Tsao, Leonardo. Felipe Cazals habla de su cine. México, 1994. U. de G. pp. 113-121.

¹⁰⁶ *Los albañiles* (1974). Dir. Taller de Cine Octubre: Abel Hurtado, José Luis Mariño y Jaime Tello. Producción CUEC/UNAM, Taller de Cine Octubre. Guion Abel Hurtado, José Luis Mariño y Jaime Tello. Fotografía Abel Hurtado, José Luis Mariño y Jaime Tello. Música Marcelino Aupart (selección). Edición Marcelino Aupart. Duración 25 min. Sinopsis A partir de la huelga emprendida por un sindicato de obreros de la construcción en Tula, Hidalgo, se muestran las difíciles condiciones de trabajo y vida que padece este sector de asalariados en México y la importancia de su lucha por erradicar dichas condiciones. *Catálogo de ejercicios fílmicos escolares 1963-1988/89, Op. Cit.*, p. 16.

¹⁰⁷ *Explotados y explotadores* (1974). Dir. Taller de Cine Octubre, Alfonso Graff, José Woldenberg y José Rodríguez. Producción Taller de Cine Octubre. Guion Alfonso Graff, José Woldenberg y José Rodríguez. Fotografía Alfonso Graff, José Woldenberg y José Rodríguez. Edición Asesoría Ramón Aupart. Sonido Rodolfo Sánchez Alvarado. Duración 30 min. Sinopsis De forma didáctica y sencilla se explican los elementos esenciales de las relaciones de producción capitalista vigentes en México. Además se hace mención del papel que juega el poder político e ideológico en la reproducción de estas relaciones de explotación. Referencia: *Catálogo de ejercicios fílmicos escolares 1963-1988/89, Op. Cit.*, p. 18.

¹⁰⁸ Rossbach, Alma y Leticia Canel. “Política cinematográfica del sexenio de Luis Echeverría”, en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano. Op. Cit.*, p. 108.

138 largometrajes¹⁰⁹ producidos por este centro, sin embargo, es necesario precisar que en los filmes documentados por aquellas fuentes la constante es la misma: la mayoría de ellos se dedicaron a retratar las actividades realizadas por el presidente Echeverría.

Los documentales que hicieron las instituciones públicas buscaron rescatar temas como el indigenismo y la cultura popular, los documentales financiados por productoras privadas fueron trabajo de la comercialización, mientras que el cine independiente sufrió una ola de efervescencia y continuó abriéndose camino durante la década.

Es necesario fijar la atención en la *Cooperativa de Cine Marginal* que fue un grupo de cine independiente que apoyó las causas obreras, los organismos sindicales, al campesinado y a los estudiantes de varias regiones del país. Este grupo estuvo conformado por Servando Gajá, Ramón Vilar, Víctor Sanen, Enrique Escalona, Gabriel Retes, Carlos Méndez, Guadalupe Ferrer, Coral Sola, Paloma Saiz y Elvia De Angelis, por hacer mención de algunos. Producto del trabajo de esta cooperativa son los documentales *Comunicados de insurgencia obrera*¹¹⁰ (1971) y *Nosotros sí existimos*¹¹¹ (1972), entre otros.

Al respecto, Armando Lazo, en el ensayo *Diez años de cine mexicano: un primer acercamiento*, indica que:

¹⁰⁹ Shoijet Weltman, Celia y Roberto Aschentrupp. *Cine y poder: la política del gobierno en la industria cinematográfica mexicana: 1970-1976, 1976-1982*. Tesis de Licenciatura, Facultad de Ciencias Políticas, UNAM, 1985. pp. 111 y 113.

¹¹⁰ *Comunicados de insurgencia obrera* (1971). Dir. Colectivo de Cine Marginal. Producción, Guión, Fotografía, Edición, Sonido: Cooperativa de Cine Marginal. Duración: Cortometraje. Nota: En respuesta a los llamados que se hacían para realizar un cine de liberación, la cooperativa hizo documentales militantes en Súper 8 milímetros sobre temas proletarios, tales como los comunicados de Insurgencia obrera. Quezada, Mario Alberto. *Diccionario del cine mexicano, 1970-2000*. Op. Cit., p. 165.

¹¹¹ Para mayor información sobre este tema véase: Vázquez Mantecón, Álvaro. *El cine Super 8 en México: 1970-1989*. México, Filmoteca UNAM. 2012.

“La fecunda experiencia de la Cooperativa de Cine Marginal (de forma desafortunada interrumpida) y otros intentos, alcanzaron una expresión en donde ya no se trató de retratar la pobreza de forma superficial sino de operar este retrato, de manera consecuente, desde el punto de vista de los que luchan (que tienen que ser el de los cineastas) desde el ángulo de sus intereses históricos esenciales que son, en sí mismos, una radical impugnación al sistema vigente”.¹¹²

En ese sentido, esta investigación considera que el cine universitario es aquél que se realizó como parte del trabajo académico de los estudiantes y escuelas de cine financiados por la misma institución y/o medios propios de los realizadores, es decir, un cine que dispone de pocos recursos, en comparación con el cine industrial y representa un cine en donde el realizador busca ser libre de la censura impuesta por el Estado para plasmar su visión del mundo¹¹³, sin embargo, aunque la “independencia” confirió a este cine la no sujeción a los viejos esquemas de producción, esto no representó que estuviera exento de la sujeción ideológica del Estado, que en este caso fue dominante e implantó una “censura oficial”, cuestión que corresponde a la cooptación de la cultura que se presentó durante el echeverrismo.

Por último, el auge que tuvo el cine documental estudiantil se prolongó durante casi dos décadas. Esta producción documental poseyó una tendencia política que abordó la realidad social del país desde diversos puntos como “el

¹¹² Lazo, Armando. “Diez años de cine mexicano: un primer acercamiento”, en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. Sep, UAM, México. 1988. p. 100.

¹¹³ “La ideología es una visión del mundo, o sea una construcción intelectual que explica y justifica un orden social, existente [...] es el conjunto de aspiraciones, sentimientos e ideas que reúne a los miembros de un grupo y los opone a otros grupos; las visiones del mundo se manifiestan a través de ciertas formas que constituye su expresión coherente y adecuada –y al mismo tiempo individual y social– en el plano de la conducta (por ejemplo un partido político), del concepto (un cineasta filosófico) o de la marginalidad (una obra literaria)...” De Paz, Alfredo. *La crítica social del arte*. Gustavo Gili. Barcelona. 1979, pp. 35 y 104.

problema del desempleo, la corrupción de los líderes sindicales, la crisis del petróleo y sus consecuencias sociales, los desaparecidos políticos, la represión policiaca el derecho a la huelga, la liberación femenina con sus respectivos temas: la violación, el aborto y la prostitución”¹¹⁴, situación que comenzó a forjar una tradición sobre el documentalismo en México al mismo tiempo que una memoria visual.

EL CENTRO DE PRODUCCIÓN DE CORTOMETRAJE

A diferencia de la actividad desempeñada por la industria mexicana en lo referente al cine de ficción o de argumento, su producción de cine documental no ha sido muy prolífica¹¹⁵, a excepción del periodo Echeverrista cuando se creó el Centro de Producción de Cortometraje (CPC). Este centro tuvo por designio a Carlos Velo¹¹⁶ como director y sus objetivos fueron: procurar el mejor aprovechamiento de los fondos del sector público destinados a la información, abrir nuevas fuentes de trabajo, estimular el cine de difusión cultural y de búsqueda, y formar jóvenes generaciones de cineastas documentalistas. El tema recurrente en los documentales producidos por el CPC es retratar las actividades presidenciales.

¹¹⁴ De la Vega Alfaro, Eduardo. “El cine independiente mexicano”. En *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. SEP, UAM, México. 1988. P 85.

¹¹⁵ Tello, Jaime y Pedro Reygadas. “El cine documental en México”. En *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. SEP/UAM, México. 1988. p.157.

¹¹⁶ A Carlos Velo, responsable en esos momentos del Departamento de Producción de Documentales de Estudios Churubusco, lo nombran director el Centro de Producción de Cortometraje (CPC) como parte de la estrategia renovadora. Anxo Fernández, Miguel. *Las imágenes de Carlos Velo*. Colección Miradas en la obscuridad, UNAM. 2007. p. 205.



Créditos finales de las producciones del CPC.
Fuente: *La urbe* (1976), Filmoteca UNAM

Norma Liliana Gutiérrez Macotela, en la tesis de licenciatura *El cine documental en México: 1970-1995*, señala que “en 1974 la SEP crea Cine Difusión SEP, con el objetivo de esta institución pudiera dar a conocer lo que realizaba y fomentar al mismo tiempo el enriquecimiento cultura. Hasta la fecha de su existencia (1976), realizó 43 documentales. Parte del material quedó en manos de otra dependencia de la misma institución, la Unidad de Televisión Educativa y Cultural (UTE), hoy UTE. Los documentales que auspició Cine Difusión SEP estuvieron respaldados por el trabajo de directores que en la época gozaban ya de reconocimiento, como es el caso de Arturo Ripstein, Rafael

Corkidi¹¹⁷, Felipe Cazals, Paul Leduc, entre otros”¹¹⁸. Por otra parte, los documentales hechos por los realizadores antes mencionados y el CPC pertenecen al Estado mexicano y también generaron una memoria oficialista por lo que, ese sentido, se puede considerar que otras instancias del gobierno fungieron como una extensión del discurso del Estado.

La mayor parte de estos documentales estaban dotados de un carácter didáctico, social y de difusión cultural, como: *Atencingo, cacicazgo y corrupción* (1973) de Eduardo Maldonado, que fue producido por el CPC, o *Etnocidio: notas sobre el Mezquital*¹¹⁹ (1976) de Paul Leduc, coproducido por National du Film, Canadá y la SEP, y en el mismo año en que apareció la película de Leduc, Giovanni Korporaal Amandeheyinnax dirigió *El Mezquita: una respuesta*¹²⁰, bajo el auspicio del CPC. Esta tesis considera que el Estado generó un documental de postura oficial para que la gente observara los “cambios” que el final de la administración echeverrista “consiguió”; por otra parte, se observa un cambio de

¹¹⁷ “Nace en Puebla, el veinte de mayo de 1930. En 1973 dirige para el Centro de Producción de Cortometrajes el cortometraje (CPC), *Son dedicado al mundo y amigos que lo acompañan* (1973). Y en 1975 es fotógrafo del documental de los juegos Panamericanos”. Ciuk, Perla. *Diccionario de directores del cine mexicano*. CONACULTA/ Cineteca Nacional. 2000. p. 174.

¹¹⁸ Gutiérrez Macotela, Norma Liliana. *El cine documental en México: 1970-1995*. Tesis de Licenciatura en Periodismo y Comunicación Colectiva. 1997, pp. 33.

¹¹⁹ *Etnocidio: notas sobre el Mezquital*. Dir. Paul Leduc. Año 1976. Estreno 10/VI/77. Producción Jean Marc Garaud-Vicente Silva-Bosco Arochi-Cine Difusión Sep-Office National du Filme. Guión Roger Bartra y Pal Leduc. Fotografía Georges Dufaux y Ángel Goded. Edición Rafael Castanedo, Paul Leduc y J. Richard Robesco. Duración 137 min. y 105 min. Locaciones Hidalgo (Valle del Mezquital). Género Documental en 16 milímetros. Sinopsis filmado originalmente para ser difundido por televisión, el documental se estructura en 20 capítulos en orden alfabético. Se busca, mediante una progresión didáctica, ofrecer un panorama global de la problemática del Valle del Mezquital, tanto en su perspectiva local como en sus implicaciones nacionales e incluso en el marco internacional. El esquema no está exento de complejidad y la película pone especial énfasis en los aspectos sociales, económicos y políticos de la cuestión. Quezada, Mario Alberto. *Diccionario del cine mexicano, 1970-2000*. Op. Cit., p.293.

¹²⁰ Giovanni Korporaal Amandeheyinnax, para el CPC “dirigió y editó los corto *II Festival Internacional Cervantino* (1974), *Un domingo en las Islas Mariás* (1975), *Nayarit* (1975), *Convivencia Veracruz* (1976), *El Mezquital: una respuesta* (1976), *Oaxaca* (1977) y *Convivencia Morelos* (1978), entre otros más. A la desaparición del CPC, Korporaal se dedica por completo a documentales y trabajos de ficción para la TV de México, Holanda y EE.UU. Dirige, escribe, adapta y coedita su único largometraje industrial, el violentísimo western crepuscular *El diabólico* (1976)”. Ciuk, Perla. *Diccionario de directores del cine mexicano*. CONACULTA/ Cineteca Nacional. 2000. p. 358.

tendencia en la temática del Centro de Producción de Cortometrajes porque Carlos Velo, a partir de 1974 y hasta 1976, participó en la creación del Centro de Capacitación Cinematográfica CCC.

Después de haber observado los documentales mencionados, esta tesis considera que estos filmes aspiraron a ir más allá de mostrar un evento y tuvieron interés por analizar y denunciar los problemas socioeconómicos y culturales de la época. Muchos documentales manifestaron una función educativa y didáctica pero no tuvieron difusión en el sector industrial de la misma manera que el cine de ficción, es decir, las cintas generadas que pertenecen al género cinematográfico documental no fueron publicitadas como las películas de argumento.

Es importante mencionar que dentro de los documentales auspiciados por Cine Difusión SEP, están los trabajos de Alfredo Joskowicz, Bosco Arochi Cueva, Alberto Bojórquez, Jorge Fons y José Nieto Ramírez, entre muchos otros quienes también realizaron documentales para el CPC, como José Manuel Osorio, Ángel Flores Marini, Julián Pastor y Rubén Gámez. En este contexto, los realizadores hicieron uso de las publicaciones seriadas al hacer que circularan manifiestos que difundieron los directores de documentales pero que dejaron ver una postura crítica. Revistas como *Cine Club*, *Otrocine*, *Octubre*, publicación del Taller de Cine Octubre y *Cine Verdad* (publicaciones que se pueden consultar en el acervo bibliográfico de la Filmoteca de la UNAM) representaron un medio de difusión del cine latinoamericano que a su vez hizo públicas las consignas de un cine revolucionario. Ejemplo de ello es lo contenido en el primer número de la revista *Octubre*:

En contraposición con estas manifestaciones cinematográficas, nuestro taller propone utilizar el cine como un instrumento al servicio de la lucha de

los trabajadores por su emancipación, inscribiéndose en un proceso que en nuestro país se ha manifestado hasta ahora en forma esporádica y aislada (Cooperativa de cine marginal y otros intentos).

La inmadurez de este proceso conllevó una escasa o nula sistematización y teorización de experiencias aisladas, produciendo una constante repetición de esfuerzos, desaprovechamiento de experiencias y, a fin de cuentas, un entorpecimiento del desarrollo, sobre bases firmes, de un movimiento de cine revolucionario en México.¹²¹

Esta investigación considera que el CPC representó una parte importante de la historia del cine documental en México pese a ser un cine patrocinado por el Estado. Realizadores que ingresaron a este centro como Eduardo Maldonado, Paul Leduc, Rubén Gámez y Óscar Menéndez, por hacer mención de algunos, encontraron en la negativa del sector industrial una oportunidad de hacer cine en este centro. Cabe señalar que durante la búsqueda de información para esta tesis se encontró uno de los testimonios de Menéndez y su experiencia en el CPC:

Quizás la etapa más brillante de mi generación con la institución que fue el Centro de Producción de Cortometraje [...], como un grupo muy importante, en el que realmente pudimos hacer muchas cosas muy interesantes, con buenos proyectos. Lo que sucede es que estaba un señor documentalista a la cabeza del proyecto de cine documental, el maestro Carlos Velo, por lo que inclusive se comienza a hablar ya de la escuela documental mexicana en los años setenta. Si un cineasta documentalista como Carlos Velo está encabezando al grupo de documentalistas, pues obviamente se da, florece el cine documental en México.¹²²

Esta tesis considera que una de las estrategias por parte del Estado para renovar la industria cinematográfica es la creación del Centro de Producción de Cortometraje ya que su objetivo es realizar documentales para difundir la obra

¹²¹Consejo de Redacción: Lourdes Gómez, Alfonso Graf, Abel Hurtado, Trinidad Langarica, Armando Lazo, José Luis Mariño, José Rodríguez, Carlos Julio Romero, Abel Sánchez, Javier Téllez, Jaime Tello, José Woldenberg. "¿Por qué una publicación sobre cine?" *Octubre*, no. 1. Publicación Independiente. Agosto de 1974. p. 2.

¹²²Rovirosa, José. *Miradas a la realidad. Ocho entrevistas a documentalistas mexicanos*. México, UNAM, 1990. p. 74.

del gobierno de Echeverría así como su administración, es decir, las actividades de dependencias estatales y entidades oficiales, sin dejar de lado la posible utilidad didáctica e incluso cierta crítica social. Es gracias al CPC que el Estado contribuye a la creación de una memoria oficialista haciendo uso del cine documental al mismo tiempo que el centro otorgó la posibilidad de hacer cine a muchos realizadores que no pudieron ser parte del cine industrial.

Esto ocurrió en el primer sexenio de la década de los años setenta, en donde los movimientos sociales en México y en Latinoamérica fueron los protagonistas del género y, a pesar de haber iniciado el gobierno de Luis Echeverría, durante el sexenio varios directores independientes como Paul Leduc, Rubén Gámez y Eduardo Maldonado produjeron películas que tuvieron el apoyo del Estado para así poder de realizar nuevos proyectos. Es necesario hacer mención de este hecho puesto que esta tesis considera que el cine independiente es un factor esencial en la comprensión de la historia del cine documental en nuestro país, aunque los colectivos independientes tuvieron un tiempo de vida perecedero.

CAPÍTULO II

EL CINE DOCUMENTAL COMO FUENTE HISTÓRICO SOCIAL

Si hacemos caso a la declaración de principios de John Grierson, el teórico del documentalismo del cine, las bases para la inevitable relación entre la Historia y el cine documental, vienen dadas desde la raíz misma de ese cine.¹²³

Este segundo capítulo tiene como objetivo comprender al cine documental como fuente histórica social desde la postura de varios autores como Robert A. Rosenstone, Peter Burke, Marc Ferro, Francesco Casetti y Julia Tuñón, que contribuirán al desarrollo de este objetivo. Además, otra cuestión a explorar es cómo se construye este concepto desde la perspectiva de realizadores mexicanos como Eduardo Maldonado, Juan Mora Catlett y Juan Francisco Urrusti, y de teóricos del cine como Bill Nichols, Carl R. Plantinga y François Niney, quienes han analizado esta cuestión. También se revisará la relación entre la memoria y el cine documental a partir de los postulados de historiadores como Maurice Halbwachs, Pierre Nora, Julio Arostegui y Paul Ricoeur.

Para conocer cómo el cine documental es susceptible de ser una fuente histórica, se pueden utilizar las diferentes posturas teóricas-metodológicas de historiadores como Robert A. Rosenstone¹²⁴, Peter Burke¹²⁵, y Marc Ferro¹²⁶ que consideran al filme como un documento *per se* para conocer el devenir histórico. Por otra parte, la historiadora Julia Tuñón dice que las imágenes ilustran sucesos

¹²³ Monterde, José Enrique. *El film de propaganda. Cine documental e Historia: la experiencia de la escuela británica. En La Historia y el Cine*. Editorial Fontamara, 1983 Barcelona. p 207.

¹²⁴ Véase: Rosenstone A., Robert, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la Historia*. Barcelona, Ariel, 1997.

¹²⁵ Véase: Burke, Peter, *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica, 2005.

¹²⁶ Ferro, Marc. *Cine e Historia*. Gustavo Gilli, Barcelona, 1980.

de carácter público¹²⁷ y son muestra de las memorias colectivas históricas. Con la establecimiento de la Escuela de Anales en los años cincuenta del siglo XX, el cine se convirtió en una de las nuevas fuentes históricas ya que surgieron otras formas de análisis para la comprensión de la teoría de la Historia y se dejó atrás el paradigma de que solo el documento de archivo era una fuente para la ciencia histórica¹²⁸. Marc Bloch, Jaques Le Goff, Robert Danton, Aurelio de los Reyes, Ángel Miquel y Julia Tuñón, entre otros historiadores, a partir del cambio en esa forma de pensamiento, retomaron y propusieron nuevas metodologías de análisis histórico para comprender las cuestiones político-económico-sociales, así como del cine.

Carolina Mónica Tolosa Jablonska, José Enrique Monterde, Marta Selva, Anna Solá, Marc Ferro, Pierre Sorlin y Robert A. Rosenstone¹²⁹ se han interesado por las relaciones entre el cine e historia y plantean puntos de encuentro entre ambas; consideran que el cine es un producto cultural y puede jugar un papel importante en el conocimiento del pasado, es decir, puede servir como una fuente para la Historia ya que impacta los modos en que la sociedad mira y concibe, interpreta y da sentido a su realidad.¹³⁰

En ese sentido, la relación entre los filmes y la historia da una perspectiva de la forma en que el cine puede ser una fuente y un producto cultural, ya que se puede tejer un entramado donde confluya la historiografía por lo que tanto las

¹²⁷ Tuñón, Julia. *Torciéndole el cuello al filme: de la pantalla a la historia*. En *Los andamios del historiador. Construcción y tratamiento de fuentes*. INAH, AGN. 2001.

¹²⁸ Reflexión hecha a partir de lo planteado por: Aguirre Rojas, Carlos Antonio. *Escuela de los Annales: ayer, hoy, mañana*. Barcelona, Montesinos Editor, 2008.

¹²⁹ Se hace referencia a estos autores porque gracias a su obra y aportaciones se han podido crear nuevas formas de reflexión y análisis en las relaciones entre el cine y la historia, que a su vez propician el desprendimiento de nuevas metodologías para las relaciones entre ambos.

¹³⁰ Tolosa Jablonska, C. M. (2009). *Las películas como fuente histórica: La Ciudad de México en el cine contemporáneo*. (Tesis de Licenciatura en Historia inédita). Facultad de Filosofía y Letras. UNAM.

películas de ficción como los documentales se pueden considerar como tal. La historiadora Julia Tuñón explica que:

El cine puede ser una fuente para la historia, porque las películas son textos intangibles que pueden ser descifrados. Como cualquier fuente es el historiador quien construye el problema con sus preguntas, la manera en que organiza su mirada, la manera en que se organiza este bagaje, desde el que aborda un filme, la teoría previa que prepara la interpretación.¹³¹

Desde este punto de vista se desprende la siguiente reflexión: tanto al documentalista como al historiador les preocupan los procesos humanos, cuestión que lleva al primero a reflexionar sobre estos hechos haciendo uso de los elementos cinematográficos, mientras el historiador lleva a cabo un análisis de lo filmado por el realizador a partir de las imágenes que plasman una visión de la realidad, ya sea del pasado o presente, y de esta forma poder dar una explicación a una situación a través del tiempo.

Francesco Caseti señala que el análisis histórico del cine tiene tres áreas: la económico-industrial, las historias sociales y las historias estético-lingüísticas¹³². Debido a lo propuesto por el autor, se optó por utilizar la segunda modalidad en el capítulo de análisis cinematográfico de esta investigación porque examina al cine en el contexto de los cambios sociales, es decir, fija la atención en la capacidad del medio social y lo considera como un testigo excepcional de los actos y pensamientos de la comunidad, mientras también puede destacar su capacidad como agente social capaz de intervenir en los procesos sociales.

¹³¹ Tuñón, Julia. *Op. Cit.*, p. 341.

¹³² Caseti, Francesco y Federico di Chio. *Teorías del cine*. Barcelona, Cátedra. 1994, pp. 319-347.

Ahora bien, el cine puede ser una herramienta para ver y analizar diversos acontecimientos sociales; tanto el cine documental como el cine de ficción son fuentes históricas sociales y esta tesis considera que para utilizarlos como tal se debe tomar en cuenta cómo aborda el director el problema, cómo argumenta, cómo reflexiona sobre el tema y cómo plantea su visión del mundo.

Por otra parte, como indicó Pilar Amador Carretero “a partir de la década de los años ochenta, fecha cuando se incrementó el interés histórico por el cine. En estos años, el cine fue considerado como un sistema de elementos complejos (tecnológicos, económicos, sociales), los cuales pueden ser tomados en consideración para construir una forma de análisis, es decir:

La nueva concepción para el análisis del cine plantea la necesidad de utilizar instrumentos adecuados y el empleo de una base documental contrastada, por el patrimonio cinematográfico, por la recuperación sistemática de películas dispersas, la restauración y redirección de obras olvidadas, que permite mayor disponibilidad de textos fílmicos y el acceso a documentos considerados reservados al pertenecer a colecciones privadas.¹³³

Al tener en consideración que los documentales *Q.R.R.*, *Ser, Valle de México* y *Revolución inconclusa* son fuentes primarias para la presente investigación, se utilizará con objeto de tener una mayor comprensión del fenómeno fílmico en cuestión lo propuesto por Enrique Florescano en *La función de social de la historia*, al considerar que es posible entablar una relación cercana entre el oficio del documentalista y el historiador como a continuación se describe.

¹³³ Amador Carreto, Pilar. “El cine como documento social”, *Op. Cit.*, p. 113.

Florescano explica que existen tres pilares de la operación historiográfica: la *fase documental*, que va desde la declaración de los testigos oculares a la constitución de archivos cuyo fin último es el establecimiento de la prueba documental¹³⁴. Un segundo vértice de los documentales como fuente histórica es la *fase explicativa-compresiva*, donde el historiador hace tangibles las acciones humanas¹³⁵ y la última fase, que se desprende de la anterior, es lo que Paul Ricoeur llama *fase de representación historiadora*, donde se configura la escritura sobre el conocimiento de la historia.¹³⁶

Desde la perspectiva anterior, se puede comprender que el oficio del documentalista y el del historiador son similares porque en ambos se elabora un argumento a mostrar, coherente y ordenado, sin embargo, el trabajo del realizador está dotado de las posibilidades cinematográficas que acercan al espectador a comprender la “realidad” retratada por el autor de la obra filmica.

Estas tres maneras de ver a los documentales como fuentes de análisis propuestas por Florescano ya que llevan incluidos desde su creación, una fase de documentación previa a la realización de la película, donde se nutren los argumentos a desarrollar en el documental que muestra su punto de vista a través de las imágenes, con una reflexión que haga inteligible el asunto que retrató y que se convierte en una fase explicativa-compresiva con todos los elementos del lenguaje cinematográfico.

Con base a lo anterior, la última faceta que señaló Ricoeur es producto del trabajo del historiador, teórico del cine o especialista del tema, quien después de ver la película de algún director contribuye al conocimiento gracias a la acción

¹³⁴ Florescano, Enrique. *Op. Cit.*, p.259.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 259.

¹³⁶ Ricoeur. Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. FCE. México. 2004. p. 179.

historiográfica, como se aspira a realizar en esta investigación, ya que los documentales *Q.R.R., Ser, Revolución inconclusa* y *Valle de México* pueden ser analizados desde las tres características descritas. De esta forma, al realizar una lectura sobre algún filme que pertenece a este género cinematográfico, es posible encontrar aspectos sociales, políticos, culturales e intelectuales que el historiador y los teóricos del cine analizan.

Para ejemplificar lo descrito por Florescano, a continuación se analiza parte del material audiovisual de *Los sexenios* (2017) y *Tragicomedia mexicana* (2015). *Lo sexenios* es una serie documental producida por Clío, que se desprende de los libros escritos por Krauze y se retoma parte de un contenido producido con anterioridad que se tituló: *Luis Echeverría. La empeñosa Ambición, (biografía)*¹³⁷. Estas películas fueron logradas utilizando recursos narrativos que coinciden con el discurso oficial, ya que tuvieron como objetivo “educar” a la población, no por nada son patrocinados por el Estado, situación que es congruente con la hipótesis de esta investigación: al ser una serie documental oficialista justifica las “bondades” de un análisis hecho por el ingeniero e historiador.

Después de revisar la serie documental se puede intuir que Krauze, al coincidir con el discurso oficial, busca generar un olvido; en este sentido, no hace énfasis en elementos del sector cultural que repercuten en el sector social, como por ejemplo las artes, situación que reafirma la idea del olvido propiciado por el Estado. La postura del autor es conservadora al hablar de las administraciones de cada presidente a lo largo de la historia de México y busca no caer en contradicción al hacer uso de las imágenes de archivo en donde se incluyen

¹³⁷ Eduardo, Herrera. *Luis Echeverría. La empeñosa Ambición, (biografía)*. México. Clío. 1998. Duración: 45:29 minutos.

películas como: *Esquina Bajan* (1948) de Alejandro Galindo, *Pueblerina* (1949) de Emilio Fernández, *La escondida* (1956) y *La rosa blanca* (1961) de Roberto Gavaldón, por hacer mención de algunas películas que pertenecen al sector industrial del cine mexicano; el hecho de usar filmes de ficción para ilustrar el discurso oficial planteado por Krauze y realizado por Eduardo Herrera, muestra la función del equipo creativo encabezado por el norteamericano Hank Heifetz, escritor, poeta y crítico, pese a ser oficialista, *Los sexenios* que no abordan factores como la cultura y las artes.

José Agustín hace uso de los factores mencionados para realizar el programa que se analiza a continuación. En *Tragicomedia mexicana*¹³⁸, programa emitido por el Canal 22 que se basó en los libros *La tragicomedia mexicana* en sus tres volúmenes. No se trata de un equivalente del libro, sino de un análisis diferente al abordar los aspectos culturales que Krauze no trata en *Los sexenios*.

Otra diferencia, es el uso que da Agustín a la figura retórica de la ironía, recurso que Krauze deja de lado cuando el expresidente Echeverría aparece al final del episodio que se mencionó en el párrafo anterior, mientras que en *Tragicomedia mexicana* capítulo 6 este personaje cuenta el “chiste” con el que inicia la parte correspondiente a su sexenio en el documental realizado por Alfonso Manjarrez y, dicho de otra forma, lo que el realizador Eduardo Herrera buscó para finalizar el documental de Krauze pierde el “sentido del humor”.

Ante la fallida espontaneidad del expresidente Echeverría, José Agustín aprovecha para utilizar elementos narrativos como la animación para recrear el “chiste” que Echeverría quiso contar en el otro documental. Agustín lo hace de

¹³⁸ Manjarrez, Alfonso. *Tragicomedia mexicana*, México. Producción: Canal 22/Filmoteca UNAM, 2015. Dur.: 25 minutos aproximadamente.

forma libre, sin censura y sin temor a usar la palabra *pendejo*, cuestión que el mismo Echeverría evita, por temor a la censura y/o temor a dar una “mala” impresión al público que verá el documental de Krauze.

Cabe precisar que esta tesis hace uso de ambos documentales para encontrar un contraste, de forma que se tienen dos posturas distintas a partir de documentales que abordan este lapso de tiempo desde lo audiovisual; por ejemplo, el uso del material de archivo cinematográfico es distinto aunque ambos autores retoman tanto materiales del CPC como películas de ficción. En el caso de Agustín aparecen *Fe, esperanza y caridad* (1974) dirigida por Luis Alcoriza, Alberto Bojórquez y Jorge Fons, así como diversos fragmentos de *Valle de México* (1976) de Rubén Gámez, a lo largo el programa que es narrado por el mismo Agustín.

De acuerdo con el análisis de *Los sexenios y Tragicomedia mexicana*, el cine documental como fuente histórica representa un espectro de posibilidades historiográficas y antropológicas porque la imagen ha perdido su condición de elemento complementario para ser ahora esencial de la investigación. Por otra parte, cabe la posibilidad de que el factor investigativo no sea considerado prioritario para este género cinematográfico como en el caso del cineasta Armando Lazo, quien señala qué:

El trabajo del documental es, por lo que antes indicamos, difícil y pesado, exige un gran esfuerzo físico y mental. Exige una urgente capacidad de observación y un conocimiento de lenguaje cinematográfico que ha de "aplicarse" (olvidándose de él, dice el documentalista mexicano Alfonso Muñoz) sobre la marcha, en la puesta de planos y la construcción del montaje durante el rodaje.¹³⁹

Sin embargo, los ejemplos mencionados en este apartado poseen ese factor investigativo y, como señala Michael Rabiger, “El desarrollar un tema o

¹³⁹ Lazo, Armando. “Objetividad y subjetividad”. En *Documental No. 8 Cuadernos de Estudios Cinematográficos*. CUEC-UNAM. México 2006. p.71.

una historia requiere de investigación, como todo mundo sabe, pero requiere también de una investigación interna para descubrir aquello que, en nuestro propio tópico o tema, dice algo a nuestra propia y no terminada agenda. Pocas veces desarrollamos temas o personajes por las razones que en un principio pensamos, y el llegar a un entendimiento más profundo normalmente requiere de una larga y perturbadora jornada”¹⁴⁰. Es en ese sentido que esta tesis considera que la investigación depende de cada director al querer mostrar su visión del mundo enmarcada en un estilo propio, es decir, la forma en que observa, desarrolla, plantea y muestra los fenómenos que le inquietan.

¿QUÉ ES EL CINE DOCUMENTAL Y CÓMO SE CONSTRUYE ESTE CONCEPTO?

*Cualquiera que sea
su propósito, los
documentales propiamente
dichos tienen cierta
inclinación hacia lo real.¹⁴¹*

Al analizar los documentales mexicanos escogidos para esta investigación, se considera pertinente aproximarse a la definición de cine documental desde el punto de vista de teóricos como Bill Nichols, Carl R. Plantinga y François Niney para ayudar al conocimiento del género cinematográfico en cuestión. Por otra

¹⁴⁰ Rabiger, Michael. “Documental y autoría”. En Mora Catlett, Juan. (et al.) Cineastas en conversación, entrevistas y conferencias. CUEC/UNAM. 2007. p.36.

¹⁴¹ Kracauer, Siegfried. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Paidós. Barcelona. 1996. p.256.

parte, se tomó en cuenta la reflexión emprendida por la historiadora Julia Tuñon y la etnohistoriadora María Guadalupe Ochoa Ávila sobre qué es el cine documental.

Además se hará énfasis en las definiciones del género fílmico a partir de los testimonios de cineastas como Eduardo Maldonado, Juan Mora Catlett y Juan Francisco Urrusti. Esta investigación considera importante hacer mención de la definición de José Roviro Macías sobre cine documental porque permite establecer un acercamiento previo a las reflexiones de sus entrevistados en *Miradas a la realidad. Ocho entrevistas a documentalistas mexicanos*, de esta forma es posible conocer las reflexiones de documentalistas para vislumbrar las similitudes o discrepancias que puede haber en la noción del cine documental.

Bill Nichols, en su libro *Introducción al documental*, indica que es posible argumentar que el cine documental nunca ha tenido una definición precisa y es común referirse a lo propuesto en los años treinta:

[...] el tratamiento creativo de la realidad". "Este punto de vista reconoce que los documentales son tareas creativas; sin embargo, no resuelve la tensión entre <<tratamiento creativo>> y la <<realidad>>. El primer punto sugiere las licencias que se le dan a la ficción y la <<realidad>> recuerda las responsabilidades del periodista y del historiador... pero la forma documental equilibra la visión creativa, respecto al mundo histórico, y se identifica como una de las fuentes del documental. El documental se basa y se hace con respecto a la referencia de realidad histórica, al tiempo que se representa desde una perspectiva precisa.¹⁴²

Carl R. Plantinga, en su libro *Retórica y representación en el cine de no ficción*, indica que es imposible proporcionar una definición tradicional del

¹⁴² Nichols, Bill. *Introducción al documental*. CUEC, UNAM. México. 2013. p. 42.

documental porque las películas incluidas bajo esa categoría son diversas y las prácticas documentales se encuentran en cambio constante. El autor añade:

[...] el documental se define como un subconjunto de una categoría más amplia, la del cine y el video de no ficción que se caracteriza por la postura asertiva de los realizadores hacia el mundo. Los realizadores, en los documentales, afirman el estado de las cosas que representan en el mundo real, y el público tiene la capacidad para distinguir entre el cine de ficción y el cine documental, es por ello que de forma implícita comprende que es film de este tipo.¹⁴³

Por otra parte, François Niney, en el libro *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental*¹⁴⁴, indica que, a diferencia de la puesta en escena en el cine de ficción, el cine documental se presenta como un testigo ocular objetivo, y en su obra *El documental y sus falsas apariencias*, señala que “al sustantivarse, (un) documental, se singulariza para ya no designar sino a un tipo de documento, o de documentación, visual o audiovisual: un documental es entonces una película (un video) que se opone a la película de ficción, un poco como el ensayo a la novela”¹⁴⁵.

Nichols y Plantinga coinciden en la dificultad para ofrecer una definición sobre el cine documental; ambos autores, al igual que Niney, tocan el tema de lo real o la realidad y señalan que el cine documental y el cine de ficción se contraponen. Esta tesis considera importante esta postura opuesta entre los géneros cinematográficos mencionados, es decir cine de ficción y cine

¹⁴³ Plantinga, Carl R. Retórica y representación en el cine de no ficción. CUEC, UNAM. 2014. p. 15.

¹⁴⁴ Niney, François. *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental*. CUEC, UNAM. 2009.

¹⁴⁵ Niney, François. *El documental y sus falsas apariencias*. CUEC, UNAM. 2015. p. 15.

documental, porque ayuda a destacar que el cine de ficción cuenta una historia imaginada y el documental elabora una argumentación sobre un tema perteneciente al mundo histórico.

María Guadalupe Ochoa Ávila ofrece un concepto sobre el género cinematográfico en el libro *La construcción de la memoria. Historias del documental mexicano*, y señala que “por “documental” entiende un bien cultural que a través del lenguaje audiovisual parte de aspectos de la realidad que los expresa y comunica”¹⁴⁶. La historiadora añade que, desde su carácter original, hace honor a la definición clásica del documental como tratamiento “creativo de la realidad”, tesis propuesta por John Grierson.

De igual forma Julia Tuñón en *Torciéndole el cuello al filme: de la pantalla a la historia*, retomó John Grierson en *Los andamios del historiador. Construcción y tratamiento de fuentes* para indicar, sobre el concepto de cine documental, para explicar que:

[...] como toda fuente, el cine tiene sus límites. El más evidente es que no refiere al mundo real, son al de la imaginación, pertenece al orden de las representaciones. Lo anterior es válido tanto para el cine de ficción como para el cine documental (noticieros incluidos), aunque este pretende ser una exposición objetiva de un tema. John Grierson, creador del documental, lo definió como un “tratamiento creativo de la realidad”.¹⁴⁷

La aportación de la historiadora Tuñón así como la etnohistoriadora Ochoa Ávila, nos hace intuir que la definición propuesta por Grierson es vigente, sin embargo, esta tesis considera que el cine documental es un instrumento de

¹⁴⁶ Ochoa Ávila, María Guadalupe. *Op. Cit.*, p. 16.

¹⁴⁷Tuñón, Julia. *Op. Cit.*, p. 342.

análisis de lo hecho por el ser humano pero presentado a modo de reflexión por elementos de carácter cinematográfico, es decir, que el director o documentalista aprovechará todos aquellos elementos que el cine le proporciona para nutrir este análisis de la realidad.

José Rovirosa, en su artículo *La posición del realizador*, publicado por la revista *Pantalla* de Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM, señala que:

[...] el cine documental es un cine realista. Un cine que habla del hombre y sus relaciones sociales, políticas, económicas, históricas, etnográficas y antropológicas; da al espectador los suficientes elementos para acercarse al fenómeno social que se le plantea e interpretarlo desde un punto de vista no manipulado, sino por el contrario, desde una base libre, creadora y verídica.¹⁴⁸

La reflexión del autor reafirma la noción que se tiene sobre el cine documental en México pero es similar a la que se planteó en el libro *Principios de cine documental*, es decir:

[...] todos los métodos para grabación en celuloide o cualquier aspecto de la realidad, interpretado por filmaciones de los hechos o por una sincera y justificable reconstrucción de los mismos, que interese ya sea a la razón o a la emoción, con el propósito de estimular el deseo y ampliar el conocimiento y la comprensión humana, planteando problemas verdaderos así como las vías para resolverlos en el campo de la economía, la cultura y las relaciones humanas.¹⁴⁹

¹⁴⁸ Macías Rovirosa, José. "La posición del realizador", en *Pantalla* Núm. 9, Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM. México D.F. (1988) p. 20.

¹⁴⁹ Edmons, Robert, John Grierson y Richard Meran Barsam. *Principios de cine documental*. CUEC, UNAM. México. 1976. p. 84.

Por otra parte, Eduardo Maldonado, miembro del colectivo Grupo Cine Testimonio y director de documentales entre los que destacan *Atencingo, cacicazgo y corrupción* (1973) y *Jornaleros agrícolas* (1977)¹⁵⁰, piensa que el cine documental “es un arte cinematográfico que procura la comprensión profunda de los hechos sociales o individuales a los que el hombre actual se enfrenta”¹⁵¹.

Juan Mora Catlett, director de *Recuerdos de Juan O’Gorman* (1983), dice que “todo el cine, no solo el documental, es un instrumento de análisis de la realidad”¹⁵², mientras Juan Francisco Urrusti, quien fue “jefe de producción del Instituto Nacional Indigenista (INI) en el periodo que va de 1985 a mediados de 1989”¹⁵³, indica sobre este género que:

[...] pretende perdurar, transformarse en un documento con el paso del tiempo, que resista las pruebas que pone el tiempo, pero el verdadero cine documental es aquel que efectivamente trasciende el momento y tiene cierto pensamiento detrás.¹⁵⁴

Ante las diversas aportaciones de los documentalistas, cabe señalar que algunos documentales de los años setenta tuvieron como eje principal problemas

¹⁵⁰*Jornaleros agrícolas*. Dir. Eduardo Maldonado. Año 1977. Países México-Cadaná. Producción Bosco Arochi-Vicente Silva Lombardo-Jean Marc Garand Cine Difusión SEP-CPC-Oficce *National du Film. Guion* Eduardo Maldonado. Fotografía Alain Dostie y Henner Hoffmann. Edición Eduardo Maldonado. Duración 90 minutos. Intérpretes Narrador Gerardo de la Torre. Lociones Oaxaca; Morelos; Michoacán; Sinaloa; Sonora; Baja California; Coahuila (La Laguna). Género Documental en 16 milímetros. Sinopsis El cineasta recorrió varios estados de la República para plasmar testimonios muy elocuentes sobre la grave situación del campo y de quienes lo trabajan. Muestra el difícil camino que emprenden los campesinos del sur para acceder a las zonas de mayor desarrollo del noreste en busca de mejores posibilidades de subsistencia. Referencias: Anuario de la producción Cinematográfica Mexicana Procinemex 1977, p. 162. Programa Mensual de la Cineteca, de marzo de 1981, p. 30.

¹⁵¹ Rovirosa, José. *Op. Cit.*, p. 83.

¹⁵² *Ibid.*, p. 101.

¹⁵³ Rovirosa, José. *Op. Cit.*, p.177.

¹⁵⁴ *Ibidem*. p. 117.

sociales. Como ejemplo se pueden considerar los trabajos del colectivo Grupo Cine Testimonio, donde Maldonado fue colaborador y señaló, en una entrevista publicada en la revista *Otrocine*, que:

[...] el grupo no partió de ninguna concepción ideológica, se dedicaron a estudiar los problemas campesinos y se ayudaron con diversos textos para entender la complicada situación que descubrieron.¹⁵⁵

Lo señalado por el documentalista es similar a la definición que aporta Urrusti, en particular en lo que señala sobre “un pensamiento detrás”, sin embargo, al revisar las reflexiones de cada uno de los documentalistas entrevistados por Rovirosa, se pueden observar factores en común sobre el concepto en cuestión pese a ser planteados de forma distinta. Algunos factores como la comprensión de la sociedad y cómo se analiza a los fenómenos que surgen de ella, así como la forma de plantear a través de un medio audiovisual las diversas contradicciones generadas por el Estado en los años setenta, son la constante para cine documental de la época.

Por otra parte, de acuerdo a Rovirosa la realidad es aquella que el director quiere mostrar, es decir, su interpretación. Esto hace que el realizador no copie la realidad misma, sino que ofrece “una visión elegida, depurada, compuesta, estética...”¹⁵⁶ de la realidad misma. Esta noción le ofrece al historiador la posibilidad de cuestionar a los documentales por su labor en el registro de la realidad y por el trabajo de interpretación asociada a la del documentalista.

¹⁵⁵ De Luna, Andrés y Susana Chaurand. *Los independientes: Entrevista a Eduardo Maldonado*. *Otrocine*, no. 6. Fondo de Cultura Económica. 1976. p. 29.

¹⁵⁶ Macías Rovirosa, José. “La posición del realizador”, en *Pantalla* Núm. 9, *Op. Cit.*, p. 20.

Las reflexiones de los autores sobre este género cinematográfico vislumbran un factor en común que también se planteó en lo señalado por los documentalistas mexicanos, es decir, el cine documental presenta un registro de acciones tomadas por la cámara cuya finalidad es "atrapar " a la "realidad" y fijarla sobre un soporte cinematográfico para reflexionar a partir de y sobre el mundo histórico. Existe un segundo nivel donde es posible observar la intervención analítica del realizador o cineasta que funge como investigador histórico porque lleva a cabo una investigación previa a lo realizado en la producción del documental y un punto a considerar es el discurso fílmico donde se observa la retórica y el estilo que le imprime el director, además se puede observar la subordinación a cierta especificidad cinematográfica.

La definición sobre el cine documental desde el punto de vista de los realizadores mexicanos y la perspectiva de Rovirosa, no se aleja de lo planteado por los teóricos del documental como Nichols, Plantinga y Niney, sin embargo, estos planteamientos se centraron en analizar los documentales y las películas de casi todo el mundo, excluyendo al cine mexicano así como al cine documental latinoamericano.

Las definiciones sobre cine documental de los realizadores mexicanos son consideradas importantes para esta tesis porque representan un útil acercamiento al fenómeno fílmico de la época, además de sentar un precedente poco abordado por la historia del cine documental. Por otra parte, estas definiciones ayudarán al análisis cinematográfico ya que, como se expresó antes, son un instrumento de análisis de la realidad y en ese sentido contribuirán al estudio del contexto de los años setenta en México.

LA RELACIÓN ENTRE MEMORIA Y CINE DOCUMENTAL

*La memoria depende en gran parte de lo mágico y solo
acepta las informaciones que le convienen.
La historia, por el contrario, es una operación puramente intelectual,
laica, que exige un análisis y un discurso críticos.
La historia permanece; la memoria va demasiado rápido.
La historia reúne; la memoria divide.*
Pierre Nora

*El documental es o era un campo
de investigación cinematográfica donde tienes
que llegar con una enorme preparación.
No hablo de cómo saber ver las cosas en cine,
sino de cómo saber preguntar y llevar una investigación.*
Felipe Cazals

Maurice Halbwachs, antropólogo y sociólogo francés, fue el primero en hablar sobre el marco social de la memoria. Halbwachs argumentó que:

[...] los grupos sociales construyen los recuerdos. Son los individuos los que recuerdan en sentido literal, físico, pero son los grupos sociales los que determinan lo que es <<memorable>> y cómo será recordado.¹⁵⁷

Por otra parte, Peter Burke en *Formas de historia cultural* señaló, a partir de la propuesta de Halbwachs, que la memoria colectiva es la suma de la memoria de cada miembro de los grupos que conforman una sociedad determinada y valoran cada uno de los acontecimientos vividos en función de su formación, conciencia de los hechos y contexto. En el interior de las sociedades que desarrollan tantas memorias originarias como grupos, estos mantienen durante algún tiempo el recuerdo de acontecimientos que tienen importancia

¹⁵⁷ Burke, Peter. *Formas de historia cultural*. Alianza editorial. 2006. p. 66

pero que pueden ser retomados por historiadores, documentalistas y otros humanistas, aunque provengan de su número reducido.

Las aportaciones de ambos autores enfatizan que existen tres tipos de memoria: individual, colectiva y social pero ¿cómo esta reflexión se puede verter hacia el cine documental mexicano? En este caso, el cine documental posee contenidos de memoria individual, a partir de la idea del director y/o guionista e investigador, y colectiva, que es un reflejo de la realidad social de la que forma parte y cómo es proyectada, reproducida y recordada esa “realidad” por una colectividad cuando el documental es terminado.

El cine documental posee la virtud de recordar el pasado y superar el olvido ya que reproduce el pasado por medio de los componentes cinematográficos propios para interpretarlo, como la fotografía, el sonido, el guion, por hacer mención de algunos. Por otra parte, una forma de superar ese olvido es mediante la labor de análisis del género cinematográfico en cuestión, acción realizada por los especialistas ya mencionados, que generan un medio para recuperar la memoria. Además los documentales, al igual que los textos literarios¹⁵⁸, permiten lugares de memoria; estos nacen y viven porque la sociedad recuerda y recupera su memoria a través de crear archivos y de elaborar acciones que ayuden a mantener a la memoria con vida.

¹⁵⁸La “memoria de papel” de la que habla Leibniz se convirtió en una institución autónoma de museos, bibliotecas, depósitos, centros de documentación, bancos de datos. Para los archivos públicos, los especialistas estiman que la revolución cuantitativa, en algunas décadas, se tradujo en una multiplicación por mil. Ninguna época ha sido tan voluntariamente productiva de archivos como la nuestra, no solamente por el volumen que secreta espontáneamente la sociedad moderna, no solo por los medios técnicos de reproducción y conservación de los que dispone, sino por la superstición y el respeto de la huella. A medida que desaparece la memoria tradicional, sentimos que debemos acumular religiosamente vestigios, testimonios, documentos, imágenes, discursos, signos visibles de lo que fue, como si este catálogo cada vez más prolífico debiera transformarse en una prueba para no sabe qué tribunal de la historia. Nora, Pierre. *Entre Memoria e Historia: La problemática de los lugares*. Ediciones Trilce. 2008. p. 9.

Los lugares de la memoria son un referente teórico metodológico para adentrarse en las representaciones colectivas y el análisis histórico de los signos de identidad colectiva. Por otra parte, la memoria es un fenómeno actual, un vínculo vivido en el presente; contraria a la historia que es una representación del hombre en el tiempo, la memoria se enraíza en lo concreto, el espacio, el gesto, la imagen, el objeto.¹⁵⁹

Para que la memoria tenga una relación con la historia se necesita establecer un vínculo entre los hechos pasados y que el historiador, los teóricos del cine y especialistas dedicados a este tipo de cuestiones, elaboren una reflexión sobre un hecho determinado en una época que se inserte dentro de los cuestionamientos y preocupaciones de un grupo social. Así, la memoria individual repercute en lo colectivo y genera una memoria colectiva que se constituye a través de los diversos medios, por ejemplo el discurso oral, programas radiofónicos, fotografías, series de televisión, textos literarios, telenovelas, el cine, tanto documental como de ficción, así como, más recientemente, a través de videoclips y blogs en Internet.

Ute Seydel y Vittoria Borsó, en *Espacios históricos - espacios de rememoración. La historia mexicana decimonónica en las letras y la cultura visual de los siglos XX y XXI*, complementan esta idea y afirman que los sitios de la memoria “dan un impulso para la rememoración y son, simultáneamente, un elemento para la construcción de la memoria cultural. De forma particular, los textos literarios, las telenovelas, las series televisivas y el cine de ficción

¹⁵⁹ Reflexión hecha a partir de lo planteado por Halbwachs, Maurice. *La mémoire collective*. Paris Presse Universitaires de France, 1968. Y Nora, Pierre. *Entre Memoria e Historia: La problemática de los lugares*. Ediciones Trilce. 2008.

proporcionan además esquemas de narración para poner en discurso los acontecimientos pretéritos”¹⁶⁰.

El factor rememoración retomado por las autoras, repercute de igual forma en el cine documental porque al ver una película de este género cinematográfico, la gente establece un vínculo entre el pasado y el presente que también se manifestará en un futuro al reproducir este acto de rememoración. El público recuerda y constituye tanto una memoria individual así como colectiva porque el cine es un medio de las colectividades, de esta forma, los directores de cine documental contribuyen a la memoria con sus filmes y se puede consolidar una forma de memoria; la realización de un documental ofrece un testimonio sobre un contexto, con una interrogante o estableciendo una crítica sobre un tema, y es una forma de activar imágenes que remiten del pasado, en este caso de la sociedad mexicana, pero que colaboran en la preservación de la memoria audiovisual.

Esta investigación considera que, como menciona Pierre Nora en la entrevista realizada por Evelyn Erlij, “Hoy en día el trabajo de un historiador ya no es llevar el pasado al futuro, sino trabajar en el presente y tratar de luchar contra la presión de las memorias, haciéndoles justicia, claro, porque existen y aportan a la comprensión general del mundo”¹⁶¹. En ese sentido, esta tesis encuentra la importancia de retomar los documentales de los años setenta en México a partir de la memoria porque este fenómeno fílmico planteó su visión del mundo así como el del contexto mexicano en ese periodo de tiempo.

¹⁶⁰ Seydel, Ute y Vittoria Borsò, *Op. Cit.*, p. 102.

¹⁶¹ Erlij, E. (2018). Entrevista Pierre Nora: “El historiador es un arbitro de las diferentes memorias” – Revista Letras Libres. Recuperado de <https://www.letraslibres.com/espana-mexico/revista/entrevista-pierre-nora-el-historiador-es-un-arbitro-las-diferentes-memorias>

Con ayuda de lo explicado en el presente capítulo, se da paso al análisis cinematográfico del sexenio de 1970 a 1976, en el que se explorará el trabajo de los cineastas independientes que representaron la visión opuesta a la enmarcada por el Estado y esta postura oficial representada por el Centro de Producción de Cortometraje (CPC).

CAPÍTULO III

ANÁLISIS CINEMATográfico

El objetivo principal de este capítulo es analizar los documentales *Q.R.R.* (1970) de Gustavo Alatriste y *Ser* (1973) de José Rovirosa que representan la postura crítica hacia el Estado pese a ser producidos por el mismo. Se trata de documentales ubicados al margen de la industria, sin embargo estos filmes ayudan a recuperar la memoria colectiva de las personas que viven en la Ciudad de México y el Estado de México a través del cine documental.

Por otra parte se analizarán *Valle de México* de Rubén Gámez (1976) y *Revolución inconclusa* (1976) de Arturo Rosenblueth en codirección con Jaime Riestra, que muestran la posición oficialista, enaltecen las virtudes de la administración echeverrista, así como sirven al Estado para apoyar al siguiente candidato electoral al término del sexenio de Luis Echeverría.

El análisis cinematográfico está construido de la siguiente manera: consta de una parte descriptiva en donde se observaron las secuencias de cada película para encontrar cómo se retrató el contexto político, económico, social y cultural en el que se filmaron y su relación con la memoria y la historia. De igual forma, en este capítulo se utilizaron diversas fuentes de tipo bibliográfico con el afán de nutrir el análisis acorde a los objetivos de la investigación y así enriquecer la parte contextual que esta investigación determina esencial para comprender a este género fílmico. Después se hará una reflexión sobre cada película y su relación con otros referentes fílmicos para ampliar el panorama sobre la producción documental de los años setenta del siglo XX.

Q.R.R. (Quien resulte responsable) (1970)



Cartel de Q.R.R. (Quien resulte responsable)
Fuente: Filmoteca UNAM

Los documentales filmados entre 1970 y 1976 en México pueden ser distinguidos de acuerdo a dos características, es decir, los que se produjeron al margen de la industria, de forma independiente y los que se generaron subordinados por los organismos del Estado mexicano. Varios cineastas trabajaron en un organismo gubernamental el cual se encargó de la propaganda política para demostrar los avances alcanzados durante el sexenio de Luis Echeverría, así como en la campaña previa a las elecciones en las que participó del candidato José López Portillo, como es *Revolución inconclusa* que se

abordará más adelante en el análisis. En contraposición a los documentales producidos por el Estado, algunos grupos de cineastas independientes y universitarios realizaron documentales que cuestionaron al gobierno y mostraban los problemas de la sociedad. Cabe señalar que existieron documentales que tuvieron una postura crítica hacia el Estado y, sin embargo, fueron auspiciados por el mismo, cuestión que marca la diferencia dentro del fenómeno fílmico que estudia esta tesis. Ejemplo de esto es el caso de *Ser de José Roviroso*, documental que se analizará más adelante en este capítulo.

El sexenio que va de 1970 a 1976 comenzó con una sociedad que vivió una profunda crisis estructural¹⁶² en los ámbitos político, económico y social, siendo este último aspecto sobre el que los diversos realizadores, documentalistas y colectivos cinematográficos identificaron y expusieron los conflictos, haciendo de 1970 un año importante para el cine documental en México. Por otra parte, es el punto de partida del presente análisis porque este es el año al que pertenece *Q.R.R.*, documental realizado por el director, productor y exhibidor nacido en la Ciudad de México, Gustavo Alatraste¹⁶³, quien un año antes dirigió un documental titulado, *Los adelantados* (1969)¹⁶⁴, documental que se describirá más adelante.

¹⁶² “Al inaugurarse los años setenta la difícil situación que imperaba en el país y el cambio de estafeta presidencial que inauguraba a la aplicación de una nueva política desarrollista del Estado mexicano, vendría a remozar la estática realidad de nuestro cine”. Tello, Jaime. En *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine mexicano. Op. Cit.*, pp.116

¹⁶³ “Alatraste siempre tuvo interés por el cine de corrida comercial, al producir varias películas para este tipo de cartelera, como: *Viridiana* (1961) o *El ángel exterminador* (1962), pero si podemos señalar una de sus contribuciones, al cine no comercial, fue la creación de una sala que exhibía películas que no se veían en otros cines, es decir, la Sala de arte Luis Buñuel, que en aquellos años se encontraba en la colonia Condesa de la Ciudad de México”. Entrevista a Juan Jiménez Patiño. Realizada por Víctor I. Torres Segura, en la Filmoteca de la UNAM, Ciudad Universitaria de la Ciudad de México el día 13 de abril del 2015.

¹⁶⁴ *Los adelantados* (Citinbachén). Dir.: Gustavo Alatraste. Año: 1969. Estreno: 16 de noviembre de 1972. Producción: Gustavo Alatraste, asistente de producción Roberto G. Rivera. Fotografía: Generado Hurtado. Edición: Fernando Belina. Duración: 87 min. García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano. Op. Cit.*, p. 282.

Antes de entrar al análisis del documental que se abordará en esta parte de la tesis es necesario señalar que:

Hace más de seis décadas el espacio geográfico que hoy ocupa el municipio de Nezahualcóyotl no existía oficialmente, solo se manifestaba como un conjunto de colonias proletarias, formadas por cientos de viviendas precarias construidas por sus propios moradores sobre un tipo de suelo salitroso y pantanoso utilizando para ello diversos materiales de desecho, tales como: lámina de cartón, madera, plástico, tabique y piedra, entre otros; las cuales carecían de todos los servicios urbanos básicos, además de enfrentar la incertidumbre que significaba la ilegalidad en la tendencia del suelo urbano como resultado de la invasión y venta fraudulenta promovida por los fraccionadores.¹⁶⁵

Ahora bien, lo señalado por Linares Zarco muestra lo que *Q.R.R.*¹⁶⁶ (*Quien resulte responsable*) busca retratar. La película comienza con una serie de planos que buscan describir Ciudad Nezahualcóyotl, una zona urbana aledaña a la capital del país, a través de un largo *travelling* por una gran avenida desolada y sin pavimentar. El director del documental nos introduce a la locación donde su equipo busca recabar testimonios de los primeros entrevistados quienes hablan sobre el problema que aqueja a la población, es decir, un conflicto entre las personas que viven ahí y los supuestos encargados que

¹⁶⁵ Linares Zarco, Jaime (Coord.). *Ciudad Nezahualcóyotl, de la pobreza a la globalización económica y la saturación urbana*. UNAM y FES Aragón. 2013. 17.

¹⁶⁶ Un conflicto entre colonos y fraccionadores sirvió a los autores de *Q.R.R.* para observar la vida de ciudad Nezahualcóyotl. Sus habitantes, despojados de todo, incluso del uso del lenguaje -resulta estremecedora la incapacidad de comunicación coherente que muchos de ellos padecen-, defienden sus trozos de propiedad urbana. Fueron víctimas de la despolitización y aculturación generalizadas del país, reproduce, con una involuntaria y cruel parodia, el modo de vida de la pequeña burguesía. Las jovencitas que se maquillan cuidadosamente frente a un pedazo de espejo, la quinceañera obligada por una tradición de la fiesta, encarnan en sus actos la versión degradada de las costumbres ciudadinas. En una atmósfera de polvo y miseria transcurre la existencia de los colonos; trayectos circulares cuyas estaciones, la cárcel, la pulquería, los *dancings*, testimonian la imposibilidad de escapar. Crónica amarga, *Q.R.R.* se limita a registrar el ominoso entorno vital de una ciudad perdida, pero de dicho registro se deduce, entre otras cosas, la distancia que exige entre la sedicente representación que de ese ambiente ha hecho el cine mexicano, y la realidad más inmediata. Noyola, Antonio. *Retrospectiva de cine mexicano no industrial*. *Otrocine*, no. 6. *Op. Cit.*, p. 49.

vendieron aquellos terrenos, situación que da pie al conflicto que Gustavo Alatraste busca retratar, entre los pobladores y fraccionadores por el despojo de tierras concesionadas y, aunado a esto, varios entrevistados añaden que existe una carencia de agua, luz y otros servicios urbanos mientras los vendedores de estos terrenos fueron intermediarios y no responden ante la falta de servicios básicos.

El director comenzó por elaborar una radiografía de los problemas de la población urbana a principios de los años setenta del siglo XX, aprovechando las problemáticas sociales para desarrollar un argumento encaminado a mostrar la “realidad” del país. Esta tesis considera que uno de los motivos que influenciaron a los diversos realizadores a generar cine documental al margen de la industria, fue lo planteado por Alatraste en *Q.R.R.*, es decir, los diversos problemas generados por el contexto echeverrista.

Conforme la película avanza se vuelve evidente que no contó con una preparación previa, las imágenes recogidas por los dos fotógrafos y la forma en que se acercaron para realizar la encuesta entre los pobladores de Ciudad Nezahualcóyotl, reafirman esta idea. El documental aprovecha como materia prima las situaciones espontáneas que enriquecen al filme, en una entrevista realizada por Arturo Garmendia para *Diorama de la Cultural* del periódico *Excélsior*, Alatraste declaró lo siguiente:

No existe una preparación previa, porque la película perdería frescura, pierde espontaneidad. Si usted ha visto la película se daría cuenta de que en ella es posible seguir un diálogo o una historia. La historia está únicamente en lo que ve la cámara. En ningún momento he tenido una

intención deliberada de diálogo... ninguna pregunta es intencionada, ninguna pregunta ha sido pensada antes: todo es espontáneo.¹⁶⁷

Es posible que el director no haya tenido la intención hacer actuar a los entrevistados porque pretendía aprovechar los testimonios sobre las problemáticas sociales que se presentaron ante el conflicto que se suscitó entre los miembros de una comunidad, lo cual nos habla de que puede no haber una preparación previa. De forma general, existe una intención por parte del grupo de filmación así como por parte del director, sin embargo, estas intenciones suelen estar implícitas y el público las puede detectar dentro de la narración cinematográfica.

Los planos aéreos describen el lugar donde el director continuará acercando al espectador a diferentes matices sobre la situación de los pobladores de Ciudad Nezahualcóyotl. Los entrevistados frente a la cámara no limitan las emociones ante el problema sobre el cual Alatraste indaga, cuestión que refuerza lo antes señalado; los testimonios reflejan la situación de los pobladores y la marginación que se vivió en esa época. Un ejemplo de esto fue que:

[...] debido a la prohibición decretada en el Distrito Federal para el establecimiento de nuevos fraccionamientos, se produjo un desplazamiento obligado de nuevos pobladores hacia esta zona, en su mayor parte gente de escasos recursos, quienes adquirieron terrenos a muy bajos precios, pero sin servicios de urbanización. Ello influyó para que la construcción de viviendas no se viera impedida por mayores exigencias y las primeras

¹⁶⁷ García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. Vol. 12. *Op. Cit.*, p. 52.

colonias autorizadas fueron: México, El Sol, Aurora, donde el metro cuadrado se vendió a un precio que osciló entre tres y cinco pesos.¹⁶⁸

Lo anterior fue parte de las medidas del modelo económico implantado por la administración echeverrista, sin embargo, esto no propició bienestar para la sociedad y como testimonio de esto se encuentran las imágenes logradas por los fotógrafos Grivas y Kuhn, que no buscaron retratar la pobreza sino analizar un contexto vivido, es decir, la situación que vivieron los habitantes de Ciudad Nezahualcóyotl, a través de una propuesta visual que consta de encarnar imágenes partiendo de la cotidianidad de las personas.

De acuerdo a los testimonios de los pobladores, pasaron veinte años desde que comenzó la venta de terrenos de Ciudad Nezahualcóyotl. En lo retratado se observó que los fraccionamientos en la colonia Aurora y El Sol mantienen un constante reclamo contra del gobierno del Estado de México, el argumento que sostienen los afectados es que esos ejidos fueron vendidos con manejos turbios y los compradores sufrieron porque la compañía no se hizo responsable de los lotes que adquirieron y la situación empeoró debido otras carencias.¹⁶⁹ La zona urbana que rodea a la ciudad de México hoy en día es una zona marginada en cuanto al suministro de agua, cuestión no reveladora pero reafirma el tipo de condición a la que se enfrentan sus pobladores.

La película describe otros problemas de los habitantes como son la falta de drenaje y suministro de agua, carencia de empleo, sueldos bajos y el

¹⁶⁸ García Luna Ortega, Margarita. *Nezahualcóyotl: Monografía municipal*. Gobierno del Estado de México. Instituto de Cultura Mexiquense. 1999. pp. 13.

¹⁶⁹ El rápido incremento de la población, de 62,000 personas en 1962, salta a 900,000 en 1972, trajo una gran complicación a los ya existentes problemas económico-sociales que aquejaban a los habitantes y específicamente al sector de problemas urbanísticos, pues pasan a ser integrantes de una zona marginal de población de gran urbe sobre terrenos que carecen de todos los servicios. *Ibíd.*, p. 14.

analfabetismo de los pobladores que emigraron a esta zona. El director muestra cómo viven los pobladores del lugar y sobreviven en su día a día, trabajando en la venta de hierbas en los mercados y en la albañilería mientras en cada secuencia aparecen sonrisas involuntarias ante la cámara; en lugares como el mercado de ropa vieja, donde se alcanza a percibir la venta de cosas usadas y productos de la canasta básica, se escuchan canciones de la época y se asoman fotos de viejos ídolos del cine mexicano como es el caso de Pedro Infante, mismas que aparecen colgadas en los interiores de las casas.

En esta secuencia los entrevistados fueron los iniciadores de una pequeña riña. Un vendedor de dulces en estado de ebriedad agrede a un joven practicante de box, un conflicto no resuelto que no aporta mucho a la cuestión inicial que el director quiere documentar, sin embargo, lejos de la violencia que se pudo generar, esta cuestión reflejó de manera tangencial el alcoholismo¹⁷⁰ y la drogadicción en poblaciones de escasos recursos.

Q.R.R. presenta otra de las problemáticas sociales del contexto de los pobladores en Ciudad Nezahualcóyotl como es el transporte. Las personas se enfrentan a la saturación de cupo en los camiones, cuestión que les impide ir a la ciudad afectando la solución a su necesidad de empleo; la mayoría de las personas que fueron entrevistadas corresponden a la clase trabajadora, a la mano de obra que alimenta las fábricas y comercios de la Ciudad de México.¹⁷¹

¹⁷⁰ Arturo Ripstein, en 1976, realizó un documental titulado *El borracho*, por mandato del CPC, donde indaga sobre el problema del alcoholismo en la población de escasos recursos. *El borracho*. Dir. Arturo Ripstein. Año 1976. Prod. Manuel Michel-CPC, Banco Nacional Cinematográfico. Guion Arturo Ripstein. Foto Manuel Garzón. Edición Miguel Neocochea. Dur. 18 min. Sinopsis Enfocado principalmente a las clases desposeídas, este corto es un documental informativo sobre un problema que afecta a todas las clases sociales en México: el alcoholismo. *Programa mensual de la Cineteca Nacional*, febrero de 1994, p. 13.

¹⁷¹ "Nezahualcóyotl surge como resultado de esa tendencia concentradora de la capital en la Ciudad de México, que requirió de abundante mano de obra para valorizar dicho capital concentrado; sin embargo, con el paso de los años, Neza se ha ido transformando de ser una ciudad dormitorio, proveedora de mano de obra al Distrito Federal y zona conurbada". Linares

En una secuencia, el director deja las generalidades sobre las problemáticas sociales y realiza una puesta en cámara de un individuo para ahondar más en su día a día. Comienza con un hombre haciendo un esfuerzo por despertar, prende el radio y vemos a una familia reunida que observa con atención la televisión en espera de la emisión de un partido de la selección nacional de fútbol, mientras una ama de casa y una persona de la tercera edad limpian unos chiles para preparar la comida. En las secuencias anteriores, la voz que predominó en el documental era la del director que realizó las entrevistas en el documental, sin embargo, es cambiada por el sonido en *off* del televisor, elemento que ayuda a identificar el contexto de la época porque de forma circunstancial, los anuncios televisivos llaman a la población a “identificarse como mexicanos” y ejercer la labor ciudadana de participar en la votación para las elecciones.

El seguimiento continúa cuando el hombre va a comprar leche y devora un pan tendido en la cama, donde comenzó la secuencia, pero ahora lee una novela gráfica, el Libro Vaquero. Poco después se observa una partida de billar, instantes de niños jugando en un futbolito, una mujer que busca a la persona que aparece al inicio de este conjunto de planos y finaliza cuando juntos observan en el aparador de una miscelánea, quizá pensando en adquirir algún producto.

En esta búsqueda, el realizador presenta una narración “coral” en donde se convierte en un observador de la cotidianidad las personas de Ciudad Nezahualcóyotl. En un sentido narrativo, la gente que aparece adquiere la categoría de “personaje”, situación que le brinda al espectador información sobre

Zarco, Jaime (Coord.). *Ciudad Nezahualcóyotl, de la pobreza a la globalización económica y la saturación urbana*. UNAM y FES Aragón. 2013. 17.

las circunstancias cotidianas que describen el contexto de los pobladores y es aquí donde esta película alude a lo colectivo ya que el director intentó que los pobladores fueran un solo personaje, es decir, la población de Ciudad Nezahualcóyotl, como sugiere Mario A. Quezada en el *Diccionario del cine mexicano. 1970 -2000*¹⁷². En ese sentido, se constata que, a partir de una idea individual, es decir, la idea del realizador, esta película constituye una memoria colectiva que se aprecia en el documental.

Los siguientes planos del documental contienen una incursión de la policía en una de las casas porque un grupo de jóvenes fueron acusados por los vecinos de estar fumando marihuana, situación que no complementa o aporta cosas nuevas al documental sino que forma parte de lo que se mencionó antes, secuencias aisladas.

Después se presenta a cuadro a una mujer joven arreglándose para ir a bailar. En la entrada del salón de baile la joven deposita su abrigo y comienza el tradicional baile de salón. Esta secuencia es un vistazo a la vida nocturna y ratos de diversión de los pobladores de las colonias cercanas. La secuencia se complementa con un acercamiento en la que observamos la convivencia entre varios parroquianos de una pulquería mientras beben; al ser filmados enredan las palabras, pareciera que el alcohol es el escape a los problemas y a la realidad que los abruma.

Ante cualquier situación, por complicada que sea, la sociedad mexicana nunca ha dejado los festejos y celebraciones, en esta parte de *Q.R.R. Alatraste* entrevista a una persona que se encarga de orquestar la coreografía para el vals de una joven de quince años de edad, secuencia equiparable al seguimiento de

¹⁷² Quezada, Mario Alberto. *Diccionario del cine mexicano, 1970 - 2000. Op. Cit.*, p.641.

la vida cotidiana del hombre, es decir, no muestra mayor aspecto que un registro de algo organizado y montado.

Sin embargo, existe una controversia entre el director y un miembro del equipo de filmación respecto a la secuencia antes descrita. Arturo Ripstein participó en la película de Alatraste, pero en relación al filme comentó:

[...] yo hice la película, porque Gustavo Alatraste solo entrevistaba. Nunca supimos bien a bien de dónde salió el dinero para financiar esta película. Todos nos imaginábamos que venía de algún alto funcionario que quería que se supiera de Ciudad Nezahualcóyotl. Adivinamos que era Hank González (gobernador entonces de Estado de México), pero no teníamos la menor idea. Las entrevistas de Alatraste estaban dirigidas hacia él. En el equipo estaban Alexis Grivas y Toni Kuhn, en primera y en segunda cámara, que realmente eran óptimos para trabajar. Dirigí más o menos la película basándome en lo que Gustavo Alatraste necesitaba, pero yo armé personalmente muchas escenas libres que están en la película, que son ficticias, y que eran realmente buenas: el baile ficticio, y que parecía realmente un baile documental.¹⁷³

Frente a los comentarios del director Arturo Ripstein, quien también trabajo en el CPC, es evidente que el trabajo que realiza un productor no es similar al que hace un director, es decir, Gustavo Alatraste solo se dedicó a entrevistar, él no dirige el documental pero al ser el productor y dueño de la película decide hacerse con el título de director, cuestión que comenta Ripstein y desata la polémica descrita en el libro de Emilio García Riera. Por otra parte, en cuanto al lenguaje cinematográfico implementado durante el rodaje de la película, es decir la captación de tomas y planos, el trabajo de los cinefotógrafos Toni Kuhn y Alexis Grivas resultó versátil para el documental de Alatraste.

¹⁷³ García Riera, Emilio. *Op. cit.*, p. 50

Ahora bien, pese a la polémica entre miembros del *crew* de filmación, el documental toma un nuevo giro cuando un joven roba a una chica y en las oficinas de las autoridades, ante los padres de la víctima, al acusado se le presentan las opciones de irse a la cárcel o casarse con la joven. La resolución del caso es decidida por la madre de la joven quien opta por el matrimonio, se lleva a cabo el acuerdo legal y los jóvenes contraen nupcias. La secuencia que prosigue, sin dejar el tema, muestra otro casamiento que presenta una ambivalencia entre las diversas formas de casarse: en la primera se incurre en el acto delictivo mientras que en la segunda los novios lo hacen bajo las supuestas “buenas costumbres de la sociedad”, boda por la iglesia, sesión fotográfica y el registro documental continúa con un bautizo masivo en la iglesia.

Posterior a esto, viene una secuencia de gente presenciando una pelea de lucha libre, planos más largos sonorizados por voces, gritos y silbidos de personas haciendo catarsis en las gradas de una arena improvisada; con ello el director también demostró interés por otras actividades de la gente. Al terminar el combate, el director procede a entrevistar a los involucrados en el encuentro deportivo y comienza por cuestiones como el lugar de dónde vienen y cuánto ganan por su oficio.

La secuencia antes descrita, como la del salón de baile, reflejan el tipo de diversiones que tuvo la gente de Ciudad Nezahualcóyotl: una tarde de lucha libre o de baile complementan la vida de las personas retratadas en esta película. Después entrevista a un chofer de transporte público, situación aprovechada por el equipo de la producción para lograr varios planos que describen las condiciones del transporte y el recorrido de una ruta hasta Azcapotzalco.

A continuación presenta una secuencia de un edificio y parte de sus interiores con una voz en *off* que habla sobre Nezahualcóyotl, pero lo que vemos es un contraste entre las carencias de los necesitados y los lujosos interiores de las viviendas de los presuntos responsables. Raúl Romero, al que pertenece esta voz en *off*, presentado como Don Raúl, narra que Ciudad Nezahualcóyotl es una gran ciudad, sin embargo, al ofrecer una respuesta al conflicto que afecta a los pobladores, indica que la gente es quien tiene un concepto erróneo porque se cree existen fraccionadores delincuentes. Desde el punto de vista del entrevistado, el trabajo desarrollado “solucionó” el problema de la vivienda para los colonos de Ciudad Nezahualcóyotl, su opinión genera argumentos a favor de los ciudadanos pero no una solución al conflicto que el director mostró en los primeros testimonios recabados: el despojo de tierras y la venta falsa de terrenos.

El director decide continuar con el responsable del conflicto planteado y visita la Procuraduría del Estado de México, donde hay tres presuntos detenidos y el juez calificador informa que existen dos delitos: despojo en agravio de los ejidatarios a bienes nacionales y fraude en agravio de los colonos. Sin embargo, esta secuencia es interrumpida por dos mujeres alcoholizadas y la línea narrativa principal de la película se pierde. Esta interrupción da pie a una de las últimas secuencias de la película: un incendio; el equipo de filmación de Alatríste se trasladó a las cercanías de la colonia Aurora, donde una casa fue arrasada por las llamas y, en la lucha por apagar el fuego, los vecinos colaboran arrojando tierra y la escasa agua que tienen. Ante esta situación, el director retoma uno de los conflictos planteados: la carencia de servicios y recursos básicos. De esta forma, comienza la última secuencia donde se registra la visita de una de las

autoridades del gobierno del Estado quien informa a los pobladores de la zona que abrieron una investigación por los delitos de fraude y resistencia de particulares cometido en agravio de los colonos, en contra del Licenciado García Marrero y los presuntos responsables. Las autoridades declaran que todos fueron defraudados y la solución que ofrecen es que acudan al ministerio público a denunciar el responsable¹⁷⁴.

Alatraste solo describe la situación de las personas en Ciudad Nezahualcóyotl; es posible que su intención sea el registro de esta problemática y no mostrar la solución, sin embargo, la última secuencia está compuesta por la visita a una crujía donde le pregunta a varios detenidos por qué están ahí y el acercamiento a un secretario quien le explica al director del documental qué significa Q.R.R., lo que obliga al espectador a inferir de dónde proviene el título de la película. Por otra parte, el último plano está compuesto por una persona en el desolado paisaje de Ciudad Nezahualcóyotl que trata de mejorar su vivienda pero las carencias continúan conformando una imagen sin cambio alguno de la realidad descrita en el documental.

Antes de realizar Q.R.R. Alatraste realizó *Los adelantados* (1969) en donde entrevista a los miembros del ejido henequenero de Citinbachén, en Yucatán, incluido el comisario, el pintoresco extrovertido y desinhibido Alvar Antonio Sosa Soberanes. En Mérida entrevistó a los miembros de varias comunidades agrícolas que van a recoger su dotación semanal del banco (de 30

¹⁷⁴ Sobre tal aspecto el C. Gobernador del Estado de México, Carlos Hank González explicó que: "Aun no se ha resuelto el problema surgido entre colonos y fraccionadores, aunque está en vías de solución. Los colonos pidieron al Gobierno del Estado y al Federal, que se defina si los de Nezahualcóyotl son terrenos comunales, ejidales, nacionales o particulares, que son las formas que puede adquirir la propiedad de la tierra. La autoridad competente, para determinar si estos terrenos son de alguna de estas formas de propiedad, es el Departamento de Asuntos Agrarios y de Colonización. El Departamento ha revisado muchísima información a objeto de indicar su fallo final, que esperamos esté cercano. García Luna Ortega, Margarita. *Op. cit.*, 15 y 16.

a 50 pesos por ejidatario); en el ejido trabajan incluso niños de corta edad y todos deben gastar por adelantado lo poco que ganan en vales de tienda. Una joven de 18 años que ha ido a Tijuana y que ha vuelto por una hermana de 14 o 15 años para poder enviar más dinero a la familia desde el norte, es entrevistada. Se muestran, entre otras cosas, el ejido, un partido de béisbol, la vieja maquinaria (una "motora" de 60 o 70 años de uso), un parto de hamaca y un banquete y fiesta final para la que se sacrifica una res.

Eduardo Maldonado junto a Jaime Humberto Hermosillo y Francisco Bojórquez, realizaron en el mismo año un documental titulado *Testimonio de grupo*¹⁷⁵ (1970), auspiciado por el Programa Nacional Campesino del Centro Nacional de Productividad. En el entrevistan a dieciséis campesinos del ejido de San Martín en Nezahualcóyotl y, gracias a los testimonios de los campesinos, los realizadores muestran las carencias que afectan a este grupo de pobladores, como la falta de empleo y agua de riego. Estos problemas llevan un aproximado de dos años en los que, gracias a la irresponsabilidad de las autoridades y la burocracia, se impidió el crecimiento de los proyectos planteados por este grupo de campesinos.

Este documental de Maldonado al igual que *Q.R.R.*, recupera la memoria colectiva de un grupo; pese a tener una estructura distinta, presentan una forma de aproximación similar a los personajes y es gracias a esta que podemos conocer los testimonios de los afectados. Ambos documentales buscan exhibir aquellas problemáticas que aquejaron a los pobladores de Ciudad Nezahualcóyotl y, dentro de este contexto, los dos filmes recuperan la memoria

¹⁷⁵ Testimonio de grupo. Dir. Eduardo Maldonado, Jaime Humberto Hermosillo y Francisco Bojórquez. Año 1970. Fotografía Francisco Bojórquez. Edición Ramón Aupart. García Riera, Emilio. *Op.Cit.*, p. 179.

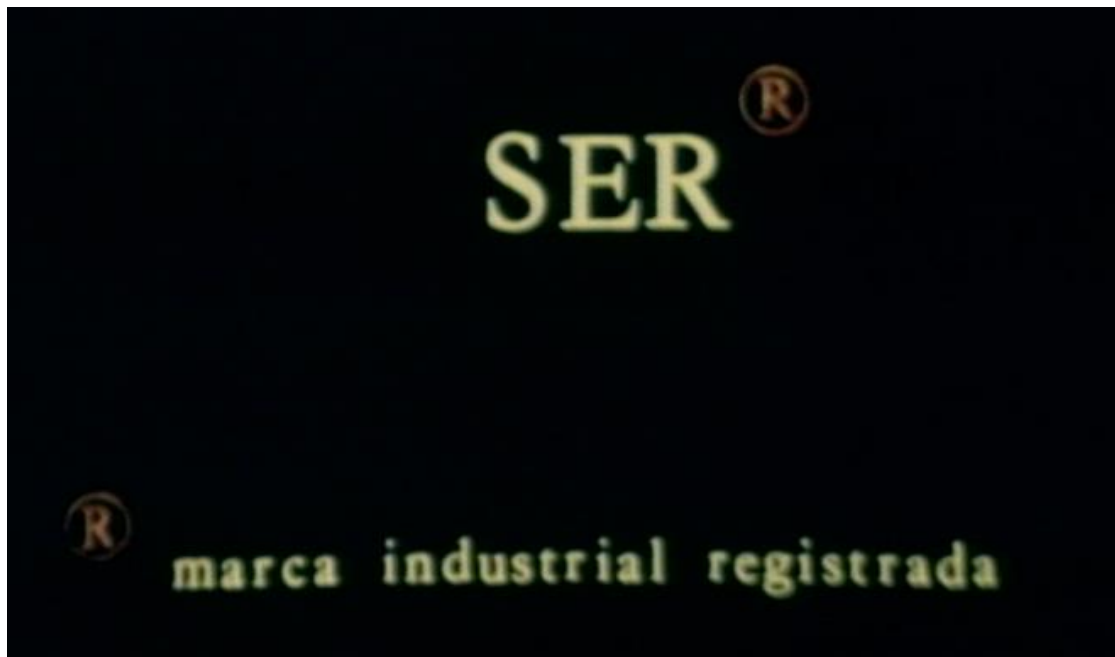
de los habitantes de esa parte de la ciudad. El cine documental se vuelve un medio para revisar el modo en que la historia se manifiesta y se transmite, es decir, el modo en que nuestra memoria se constituye entre los olvidos y los clichés¹⁷⁶.

El documental *Q.R.R.* puede ser utilizado como una fuente histórica que retrata los problemas vividos en Ciudad Nezahualcóyotl y cómo se constituye la memoria colectiva de este grupo marginado que evidencia al Estado, que tuvo entre sus metas que la gente gozara de vivienda, trabajo y educación, sin embargo, este documental demuestra las contradicciones de un discurso esgrimido en los principios del oficiales del pensamiento postrevolucionario¹⁷⁷ y la realidad que vivió la gente del Estado de México en 1970 y ayuda a recuperar la memoria de un grupo social.

¹⁷⁶ Breschand, Jean. *El cine documental. La otra cara del cine*. Paidós. 2002. p. 47.

¹⁷⁷ “La Revolución Mexicana tuvo una herencia duradera y profunda. Sin embargo, al preguntarnos por los contenidos de esa herencia vienen a la mente las imágenes características de la retórica oficial: el nacionalismo revolucionario, la justicia social, el Estado rector-árbitro-protector”. Kuntz Ficker, Sandra. *¿Qué nos dejó la revolución mexicana?* Revista de la Universidad, Núm. 617. UNAM. 2002. p. 23.

SER (1973)



Créditos iniciales de *Ser*
Fuente: *Ser* (1973), Filmoteca UNAM

El siguiente análisis corresponde al documental *Ser* (1973) de Pepe José Narciso Roviroso Macías¹⁷⁸. Durante la década de los años setenta, el cine documental mexicano pasó por un periodo de transición en su historia: el sector industrial propició un cine que dependió de insumos pertenecientes al Estado, es decir, un cine documental con tendencia crítica al gobierno pero auspiciado por este mismo y *Ser* es un ejemplo de ello.

Después de ver el documental *Ser*, hay ciertos aspectos que se pueden reflexionar, como que el filme se puede ubicar dentro de los documentales tipo ensayo porque se caracteriza por tener una exposición argumental basada en la

¹⁷⁸ Pepe José Narciso Roviroso Macías, nació en Orizaba en 1934. Para constatar el año de su nacimiento puede consultar la siguiente referencia: Peredo, Roberto. Diccionario Enciclopédico Veracruzano. Recuperado de <http://148.226.12.161:8080/egvadmin/bin/view/biografia/Roviroso+Mac%C3%ADas%2C+Jos%C3%A9>. Por otra parte el nombre completo se encontró en: Ávila Ochoa, María Guadalupe (coord.) *La construcción de la memoria. Historias del documental mexicano*. México CONACULTA. 2013. p. 533.

búsqueda de las causas de cierto hecho. Otras características del documental de ensayo son la subjetividad, el énfasis que el realizador pone al estilo y la ostentación de la intervención del aparato cinematográfico¹⁷⁹, como sugiere Carlos Mendoza Aupetit en *El guion para cine documental*.

Inspirado en un cuento de Luis Britto García, *Ser* alude a las políticas del consumismo impuesto por las tendencias capitalistas. El cuento posee una peculiar narrativa: está construido con nombres de marcas y productos que la sociedad adquiriría, por ejemplo:

[...] la penicilina Bayer el cigarrillo Phillips Morris los condones sultán Gillette la loción para después de afeitarse la Glostora el reloj despertador las corbatas noble de yuntas las camisas Van Hausen el traje de baño Jantzen la cerveza polar las sopas Heinz el reloj de diecisiete rubíes es el colchón Sweetdream.¹⁸⁰

En esta narrativa encontramos un universo que, aunque fragmentado, por momentos confuso o seccionado, resulta para el lector un todo cargado de significado en el que ciertas marcas le permiten identificar, más allá de la diversidad de los registros, los signos característicos del contexto económico, político y social al señalar el tipo consumo de la sociedad.

Esta tesis sobre la forma en que los productos saturan a la audiencia, fue expresada por el autor en *Ser* puesto que los productos presentados llevan la marca indeleble de la manipulación y la enajenación, al ser mercancías por lo

¹⁷⁹ Mendoza, Carlos. *El guion para cine documental*. México, UNAM, 2010. p. 81.

¹⁸⁰ Britto García, Luis. *Rajatabla*. Monte Ávila Editores Latinoamérica. Venezuela. 2007. pp. 155 y 156.

general de origen extranjero que bombardean nuestra cultura y chocan con nuestras tradiciones¹⁸¹, como señaló el documentalista.

En el caso del documental hecho por Rovirosa, su reflexión parte de lo escrito en el cuento del autor venezolano que plasmó, dentro de un plano semántico, el predominio de una tecnología deshumanizada y el bombardeo incoherente de los medios de comunicación de masas que invaden cualquier resquicio cultural, en otras palabras, el enajenamiento por el consumo¹⁸², del mercado y la publicidad que este produce.

Este tema es aprovechado por el documentalista para su filme y es una variante de la tesis planteada por el autor en el artículo *El documental mexicano y el free cinema*, situación que demuestra la preocupación del realizador ante los problemas de la sociedad mexicana planteados por el capitalismo y la adquisición de esos productos.

En *Ser* los elementos con carácter de consumo hablan de forma plena sobre la sociedad mexicana de la época, es decir, en lo que se gastaba y se adquiría, las preocupaciones de la sociedad por obtener estos productos, generando consumismo.¹⁸³ Por otra parte, se puede observar cómo la sociedad posee una preocupación propiciada por el consumo que refiere a la crisis social y económica que se dio en la década de los años setenta del siglo XX en México.

¹⁸¹ Macías Rovirosa, José. "El documental mexicano y el free cinema", en *Pantalla* Núm. 5, *Op. Cit.*, p. 23 y 24.

¹⁸² "Quizá resulte útil emplear el término <<subliminal>> en sentido lato aplicado a la forma en que se crea la imagen visual. Se trata de un proceso de manipulación consiente por parte de las agencias publicitarias, de sus fotógrafos y sus <<analistas de motivaciones>>, pero para el público es en gran medida inconsciente". Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Crítica. Barcelona. 2005. p. 118.

¹⁸³ "Es una práctica en donde se reconvierten los deseos, le da impulso a la sociedad, estratifica lo humano por medio de una oferta y una demanda en masa, genera desechos abundantes, reemplaza productos a corto plazo. Todo ello es considerado consumismo". García Gutiérrez, Carissa. *La sociedad de consumo en México como caso de estudio no eurocentrista*. Universidad Autónoma de Querétaro. 2014. p. 7.

Ser inicia con una secuencia de créditos característica del cine universitario, es decir, aparece el emblema de la universidad que auspicia la película y una cita que indica lo siguiente: “a la clase media de corazón devorado por las ambiciones y de vientre roído de apetitos”.¹⁸⁴ Si bien estas líneas pertenecen al autor del documental, desde este momento inferimos cierta preocupación por la sociedad de la época y su contexto. Esta idea se irá desarrollando dentro de la línea narrativa del documental, cuestión que es muy similar a la lógica narrativa convencional.¹⁸⁵

Después de la secuencia inicial se escuchan varias voces en *off* mientras se observa a cuadro una camilla, imagen que nos ubica en un hospital y el sonido nos remite a concluir que es así porque se está llevando a cabo una labor de parto. Cabe señalar que la mayoría de las secuencias no muestran un sonido directo sino que son diferentes pistas de sonido pertenecientes a comerciales de varias marcas nacionales las que acompañan el registro hecho por Rovirosa. Lo registrado y lo escuchado en ningún momento son equiparables: pese a que vemos la marca de un producto, el audio pertenece a uno similar pero de otra marca y es este constante juego, por momentos disonante, lo que imprime versatilidad al montaje del documental.

Ejemplo de ello es cuando nosotros vemos en secuencia varios productos para bebé, como alimentos enlatados, y el sonido pertenece a una marca de helados o una botella de coca cola convertida en biberón, entre otros ejemplos, marcando un tono irónico, cuestión que es aprovechada en toda la película.

¹⁸⁴ Rovirosa, José. *Ser*. México, CUEC, UNAM. 1973. 28 min.

¹⁸⁵ “Normalmente se atribuye a la lógica de la narración un carácter de fidelidad: los acontecimientos que se producen a lo largo del relato están ahí para que al final se produzca el desenlace”. G. Pavel, Thomas. *Narraciones literarias* en Van Dijk, Teun A. *Discurso y literatura. Nuevos planteamientos sobre el Análisis de los Géneros Literarios*. Visor. Madrid, 1999. p. 120.

Estas primeras secuencias nos hablan de los primeros años de vida de un individuo perteneciente a la clase media de la sociedad mexicana. Un individuo nace y desde entonces el mercado comienza a saturar su vida de productos comerciales. Juguetes, golosinas, comida rápida y útiles escolares, son acompañados por pistas de anuncios de radio y televisión que reafirman la idea del consumismo en la sociedad de la época. El bombardeo continuo de marcas y productos genera una línea narrativa sobre el nacimiento y crecimiento de un individuo: si al inicio se vieron objetos infantiles, con la consecución de planos vemos productos ya no propios para un infante sino navajas de afeitar, cigarrillos, preservativos, ropa, autos último modelo y pastillas anticonceptivas, entre otros, que hacen alusión a la etapa adulta de una persona y complementan la idea del autor desde un planteamiento general: su reflexión está pensada en toda la sociedad mexicana porque son los niños, adultos y adultos mayores quienes consumen estos productos.

Mientras estas secuencias avanzan, las imágenes que vemos pertenecen a muebles para casa habitación y de fondo se escucha un anuncio de un banco que, dentro de sus beneficios, ofrece un crédito a sus usuarios. Conforme el documental avanza, mientras observamos más interiores de hogares, se escucha un anuncio del Partido Revolucionario Institucional (PRI)¹⁸⁶, que promueve a un candidato para presidente municipal. Posterior al discurso de dicho candidato, el realizador continúa mostrándonos productos como bebidas alcohólicas. En *Ser, Rovirosa* no busca hacer mayor alusión a partido que se

¹⁸⁶ “El PRI es una gigantesca burocracia, una maquinaria de control y manipulación de las masas”, planteaba Paz, quien también criticó la supuesta “apertura democrática” y propuso: “La solución consiste en el nacimiento de un movimiento que agrupe a todos los oprimidos y disidentes de México en un programa mínimo común”. Agustín, José. *Tragicomedia mexicana 2: la vida en México de 1940 a 1970*. México, Planeta. 1998. p. 76

menciona en el análisis de esta secuencia, pero si muestra la preocupación que tiene ante las diversas manifestaciones políticas del PRI y, en ese sentido, este documental no deja de mostrar una postura crítica hacia el Estado.

Esta tesis considera necesario hacer énfasis en este tipo de secuencias porque hablan, de forma general, del contexto que se vivió, en el que se enmarcó la campaña de uno de los representantes del PRI y que nos indican el periodo a gobernar; también muestra, a partir de la publicidad, cómo los partidos políticos llevaron sus campañas electorales, situación que se abordará en el análisis de *Revolución inconclusa*.

Estas secuencias poseen un tono irónico, como el hecho de que un representante de este partido político señala que “la política es el camino más sublime para las tareas sociales, donde nuestro vehículo será el trabajo y nuestro lenguaje los hechos”¹⁸⁷, mientras lo que se observa son las contradicciones generadas por la administración echeverrista, es decir, pese a que el Estado tenga la intención de ser benefactor, lo observado en el documental muestra que las acciones emprendidas por la política del mismo no generan un beneficio para los ciudadanos. Este tipo de contradicciones generadas por el Estado, no solo las encontramos en este documental, como se señaló antes, en *Q.R.R.* también se encuentran este tipo de incongruencias.

Cabe señalar que el montaje de la secuencia del documental *Ser* descrita anteriormente es dispar ya que, mientras se escucha el discurso priísta, las imágenes no tienen relación alguna con lo que el aspecto sonoro representa, situación que puede confundir al espectador pero, gracias a que no hay mayor

¹⁸⁷ Rovirosa, José. *Ser*. México, CUEC, UNAM. 1973. 28 min.

acción sino planos fijos, el sonido en *off* es preponderante y así se pueden develar estas discordancias.

En esta parte del documental la narrativa comienza a vislumbrar el desenlace de la película: al principio del documental se alude al nacimiento de un ser humano, su infancia, adolescencia y adultez; ahora, secuencia tras secuencia, el autor nos indica por las imágenes capturadas y los anuncios de medicinas, que nos vamos situando en la vejez de los consumidores. Por último, vemos letreros en los que se leen nombres de nefrólogos y especialistas en vejez junto con interiores de hospitales, una silla de ruedas, una camilla y aparatos médicos que complementan esta idea en la que los siguientes planos tienden al final de todo proceso de vida: la muerte.

Una lectura que se le puede dar a las últimas secuencias es que la fatalidad rodea al consumismo, sin embargo, Rovirosa reflexionó sobre esta idea y hace hincapié en que es una contradicción permanente en la sociedad mexicana que generó el modelo capitalista implantado por la administración echeverrista, porque los medios se ocuparon de bombardear al espectador con publicidad y productos que en apariencia ofrecen un estatus social elevado, creando un distractor sobre otros problemas políticos, sociales y económicos como los que se observan en los documentales descritos en esta investigación.

El valor documental en el trabajo del autor radica en la realidad captada como un contenido significativo, en donde los elementos le dan un sentido y un significado a esa realidad y en la reflexión sobre un contexto de múltiples contrariedades. Por otra parte, los diversos productos cinematográficos son dispositivos de sentido que pueden ayudar a desentrañar aspectos del pasado y del presente; los documentos fílmicos se pueden analizar para comprender la

realidad, de esta forma se pueden establecer las relaciones de los documentales con la sociedad que los mira y cómo se transforman en el objeto de estudio para el historiador y otros especialistas, como se constata en esta tesis, a partir del análisis de los documentales.

Otros documentales realizados por Rovirosa fueron producidos por la UNAM, como es el caso de *CCE, Centro de cálculo electrónico*¹⁸⁸ (1970), en el que, a partir del tema de la computación y sus avances en los últimos años, realiza un recorrido por las instalaciones del Centro de Investigación en Matemáticas Aplicadas de la UNAM, describiendo los diferentes sistemas electrónicos de cómputo, los tableros de circuitos integrados, así como los procesadores de datos para la elaboración de programas de desarrollo computacional al servicio de las diversas actividades culturales y científicas de la comunidad universitaria.

También realizó *Ex/Expo 70*¹⁸⁹ (1971), filme que habla de la importancia de los sentidos en la percepción del mundo. Muestra diversos instrumentos de carácter científico y experimental que miden y registran los contrastes e intensidad de la luz, el color, el sonido y los objetos empleados en tales procedimientos (caleidoscopios, galvanómetro y telescopios originales). *Ayautla* (1972)¹⁹⁰, realizado para el CONACYT (Consejo Nacional para la Ciencia y la

¹⁸⁸ CCE, Centro de Cálculo Electrónico. Dir.: José Rovirosa Macías. Año: 1970. Producción: DGAC/UNAM. Guion: José Rovirosa y Federico Weingartshofer. Fotografía Toni Kuhn, Leobardo López Aretche y Federico Weingartshofer. Edición: Ramón Aupart Cisneros. Música: Iannis Xenakis y Julio Estrada. Duración: 13 min. Quezada, Mario Alberto. *Diccionario del cine mexicano, 1970 - 2000. Op. Cit.*, p. 130.

¹⁸⁹ Ex/Expo 70. Dir.: José Rovirosa Macías. Año: 1971. Producción: CUEC/UNAM. Guión: José Rovirosa Macías, a partir del texto de Marshall McLuhan. Colaboración Luis Estrada. Fotografía: Federico Weingartshofer. Edición Ramón Aupart. Género: Documental en 16 milímetros. Duración 12 min. Quezada, Mario Alberto. (2005). *Diccionario del cine mexicano, 1970 - 2000. Op. Cit.*, p.294.

¹⁹⁰ Ayautla. Dir.: José Rovirosa Macías. Año: 1972. Producción: Jorge de la Rosa-Conacyt-Grupo Testimonio del CUEC/UNAM. Guión: José Rovirosa. Fotografía: Federico Weingartshofer y Sergio Moreno. Edición: Ramón Aupart. Música: Cantos rituales autóctonos. Duración: 29 min.

Tecnología), es un documental que se centra en un grupo de indígenas que se organizó para construir un tramo de carretera de 16 kilómetros para unir su comunidad con la cabecera municipal y así poder tener mejores ingresos al desplazar sus productos; retrata el tequio como representante de la fuerza del pueblo ante la adversidad y las amenazas del cacique de la región, además de abordar la mortandad infantil de la población.

Esta tesis prepondera la necesidad de seguir indagando en la obra del realizador para contribuir con la historia del cine mexicano, así como la historia del cine documental en México. Antes de que José Rovirosa fuera reconocido como un talento del cine documental, que impartiera sus conocimientos y rescatara la tradición del documentalismo en los universitarios del CUEC a través de la docencia, e incluso antes de que elaborara un referente indispensable para la historia del cine documental en *Miradas a la realidad. Ocho entrevistas a documentalistas mexicanos*, coordinó de la producción de *El grito*, documental realizado por los estudiantes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) que es el testimonio fílmico más completo y coherente que existe del movimiento estudiantil del 68¹⁹¹. Para mayor información sobre la historia del CUEC, el proceso de realización de *El grito*, así como uno de los pocos testimonios de Rovirosa¹⁹² a cámara está *Los que hicieron nuestro cine*, la serie documental dirigida por Alejandro Pelayo.

Cineteca Nacional (Agosto de 1989). Ayautla. *Programa mensual de la Cineteca Nacional*, Op. Cit., p. 50.

¹⁹¹ "Visto desde adentro y contrario a las calumnias divulgadas por los demás medios masivos; el Movimiento, tal y como sintieron y vivieron sus propios militantes". Ayala Blanco, Jorge (1988). Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano. México: Sep, UNAM. p. 59.

¹⁹² "Yo soy de la primera generación del CUEC, así es que, casi casi toda mi vida profesional ha estado vinculada directamente con el CUEC". Pelayo, Alejandro. *Los que hicieron nuestro cine*. Tercera parte. México. UTEC (Unidad de Televisión Educativa y Cultural) 1983. Duración: 28 min.

Al igual que el documentalista Armando Lazo, quien reflexionó sobre el cine de forma escrita¹⁹³, la obra de Rovirosa¹⁹⁴ no se limitó a la realización de cine documental, sino que el autor también plasmó sus reflexiones sobre el género en varios artículos como *El documental mexicano y el free cinema*¹⁹⁵ y *La posición del realizador*¹⁹⁶, publicados en la revista *Pantalla*, además de los libros que hemos citado. Dentro del libro *La docencia y el fenómeno fílmico. Memoria de los XXV años del CUEC, 1963-1988*¹⁹⁷, coordinado por Marcela Fernández Violante, en el ensayo *Cine documental*, propone un acercamiento a este paradigma cinematográfico pero encaminado al aprendizaje del mismo.

Por otra parte, en *Cuadernos de Estudios Cinematográficos 8*¹⁹⁸, publicación de la UNAM y el CUEC, ambos autores reflexionan sobre *Objetividad y subjetividad en el documental* (Lazo) y *La posición ideológica del documentalista* (Rovirosa). Se hace mención de estos ensayos con la finalidad de abarcar lo escrito por los realizadores, sin embargo, los textos no se analizarán a fondo porque pertenecen a un contexto temporal distinto.

¹⁹³ Este documentalista reflexionó en varios textos sobre el cine documental, ejemplo de ello es el artículo "Taller de Cine Octubre. Primeros trabajos", publicado por la revista *Octubre* el primero de Agosto de 1974. En las páginas del libro *Docencia y el fenómeno fílmico. Memoria de los XXV años del CUEC, 1963-1988.*, está el ensayo, del autor dedicado al cine documental, "Un ojo al documental en el CUEC", sin embargo, su obra también abarcó el cine de ficción como se muestra en "Diez años de cine mexicano: un primer acercamiento" del libro *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano.*

¹⁹⁴ "José Rovirosa publicó dos acuciantes series de entrevistas con documentalistas mexicanos, *Miradas a la realidad*, donde encontramos las reflexiones póstumas de Carlos Velo reproducidas en este volumen". Paranaguá, Paulo Antonio. "Orígenes, evolución y problemas". En Paranaguá, Paulo Antonio (Ed.). *Cine documental en América Latina*. Cátedra, Madrid. 2003. pp. 13 y 14.

¹⁹⁵ Macías Rovirosa, José. "El documental mexicano y el free cinema", en *Pantalla* Núm. 5, Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM. México D.F. (1986).

¹⁹⁶ Macías Rovirosa, José. "La posición del realizador", en *Pantalla* Núm. 9, Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM. México D.F. (1988).

¹⁹⁷ Fernández Violante, Marcela. (Coord.) *La docencia y el fenómeno fílmico. Memoria de los XXV años del CUEC, 1963-1988*. Dirección de Literatura, Coordinación de Difusión Cultural UNAM, México. 1988.

¹⁹⁸ Casas, Armando (Ed.). *Documental No. 8 Cuadernos de Estudios Cinematográficos*. CUEC-UNAM. México 2006.

En *El documental mexicano y el free cinema*, publicado en 1986, el autor habla sobre la crisis que se presentó en la década de los años ochenta para la industria cinematográfica mexicana, pero sobre todo su preocupación está encaminada al documental mexicano.

Creo que uno de los fundamentos de la actual crisis del cine empezó cuando se le restó capacidad creativa, real, al cine documental. No solamente ha sido mediatizado su contenido, sino que se le ha quitado tiempo de pantalla. Hoy en día, no son exhibidos en las salas, salvo aquellos que pagan su tiempo y deben ser comerciales. El conformismo que transmiten las películas de ficción se ha tratado de llevar hacia las películas de no ficción, pero este tipo de cine, por su estructura no permite esta manifestación, las autoridades cinematográficas han optado por el camino más fácil y socorrido: dejar de hacerlo; ni producirlo, ni exhibirlo.¹⁹⁹

Lo expresado en el párrafo anterior tiene una relación directa con el documental que se analiza más adelante, porque los documentales que se produjeron en el periodo que comprende de 1970 a 1976 no estuvieron exentos de lo que el autor señala. Esta idea, además de evidenciar cuáles fueron las causas por las que el cine documental de los años setenta no fue un género cinematográfico tan visto como el cine de ficción, demuestra las problemáticas por las que atravesaron otros documentales, es decir, la inexistencia de apoyos para la producción de este tipo de películas así como para su exhibición. Como ya se mencionó, esta problemática hizo que los realizadores produjeran sus propios trabajos y que encontraran en los cine-clubs un canal de distribución natural para el cine documental.

¹⁹⁹ Macías Rovirosa, José. "El documental mexicano y el free cinema", en *Pantalla* Núm. 5, *Op. Cit.*, p. 22.

Esta reflexión establece un comparativo entre las dos vertientes del cine, es decir, el cine de ficción y el cine documental, pero profundiza en la manera en que el cine documental fue mermado por las políticas del Estado. Ante esta situación, el autor pone como ejemplo al *free cinema*²⁰⁰ porque fue una reacción contra las estructuras industriales “pero también como una rebelión contra actitudes morales conformistas”²⁰¹ y cuestiona a la industria cinematográfica mexicana partiendo de esa corriente artística al preguntarse por qué nuestras autoridades cinematográficas han puesto a un lado, sin ningún interés, la elaboración de un cine realista, de un cine que refleja la realidad y la cuestione y menciona que es más fácil ocultarse en esa “premeditada ceguera para la realidades y los problemas de nuestro tiempo” y de nuestro país.²⁰² Además, Roviroso se refiere al contexto del cine documental de esa época:

[...] la actual situación de la industria del cine nos permite no ser optimistas en cuanto a sus preocupaciones sobre la producción de cine documental, ya que para ellos es un cine de comerciales y demagogia. Pero sí nos permite ver a los nuevos grupos que fuera de esta industria están realmente preocupados por mantener una comunicación con el público a través del cine documental sin mistificaciones.²⁰³

Es cierto que durante el sexenio de Echeverría la producción cinematográfica tuvo un auge considerable y lo descrito en la crítica hecha por el realizador nos habla de lo que sucedió años después puesto que, para finales del sexenio echeverrista, la crisis era inminente.

²⁰⁰ Corriente cinematográfica de origen inglés que pertenece a los nuevos cines que surgieron después de la segunda guerra mundial.

²⁰¹ *Idem*.

²⁰² Macías Roviroso, José. *Op. cit*, p. 23.

²⁰³ Macías Roviroso, José. “El documental mexicano...” p. 24

En *La posición del realizador*, el autor nos habla sobre las consideraciones fundamentales del cine documental que son “la posición o punto de vista del realizador frente al hecho que narra, la veracidad fílmica que manifiesta la película a través de sus imágenes y el resultado estético que se logre en el manejo de las diversas técnicas fílmicas”.²⁰⁴ A partir de esta reflexión es posible deducir ciertas cuestiones que se pueden evidenciar en los documentales que forman parte de la postura no oficial al Estado cómo *Q.R.R.* y *Ser*.

Al hacer registro de un momento de la “realidad” se verá aquella que al director le interesa: en el caso de Alatríste y *Q.R.R.*, las problemáticas sociales de la población en Ciudad Nezahualcóyotl, como los problemas ejidales o la carencia de agua, y en *Ser*, el documental de Rovirosa, se muestra la preocupación de la sociedad mexicana por el consumismo generado por el modelo económico implantado por la administración echeverrista.

Retomando la idea de la veracidad fílmica, que como indica el autor “es la verdad que el espectador se va haciendo sobre una realidad que le dan las imágenes”²⁰⁵; si en *Q.R.R.* se buscó evidenciar los problemas sociales de una población, la idea se va constituyendo conforme el realizador narra en pantalla su trabajo, lo mismo que pasa en *Ser*, es decir, se crea una operación mental en el público que ayuda a la comprensión de lo que cuenta el filme, contexto y/o problema que es investigado y argumentado por el realizador, y que es planteado de forma estética haciendo uso de la especificidad cinematográfica, lo que conlleva el tercer planteamiento que mencionó Rovirosa.

Por otra parte, también nos ofrece su noción de cine documental, mencionada en el segundo capítulo de esta tesis, y estas consideraciones son

²⁰⁴ Macías Rovirosa, José. “La posición del realizador”, en *Pantalla* Núm. 9, *Op. Cit.*, p. 19.

²⁰⁵ Macías Rovirosa, José. “La posición del realizador”, *Op. Cit.*, p. 20.

elementos que se reflejan en su obra y en la de otros realizadores. Al tomarse en cuenta la reflexión de Rovirosa, se tiene noción de un acercamiento al oficio del documentalista y su postura ante las inquietudes que plasma en pantalla. La obra de José Rovirosa aún necesita ser revisada por diversas disciplinas como la historia, la semiótica y la antropología, sin embargo, sus documentales y reflexiones sobre el cine documental son una contribución para la historia y la memoria del este género cinematográfico.



José Rovirosa Macías y Manuel González Casanova
Fuente: Fototeca de la Filmoteca UNAM

Con el objetivo de ampliar el panorama fílmico, como se hizo en el análisis de *Q.R.R.*, esta investigación retoma el año de 1974 para hacer mención de otros documentales y de los distintos documentalistas que trabajaron en forma de colectivos para producir películas. El Taller de Cine Octubre estuvo integrado por “Lourdes Gómez, Alfonso Graf, Abel Hurtado, Trinidad Langarica, Armando Lazo, Ángel Madrigal, José Luis Mariño, José Rodríguez (Rolo), Carlos Julio Romero, Abel Sánchez, Javier Téllez, Jaime Tello y José Woldenberg”²⁰⁶, quienes filmaron *Chihuahua, un pueblo en lucha*²⁰⁷ (1974), que muestra datos económicos sobre Chihuahua y el monopolio que formaron varias empresas. Después se aproximan al proceso de lucha política del pueblo chihuahuense, los enfrentamientos guerrilleros, las manifestaciones populares que establecieron el Tribunal Nacional Popular y la formación del Comité de Defensa Popular.

En este documental, los realizadores mostraron la lucha del pueblo chihuahuense y pudieron lograr que el espectador se convirtiera en un testigo que recupera la memoria de ese grupo a través de las movilizaciones de los habitantes de la ciudad de Chihuahua, quienes lucharon contra la imposición de un monopolio comercial.

Tanto los documentales, como las películas de ficción, las fotografías y los textos, ayudan a recordar y el historiador puede utilizar estas fuentes para reflexionar sobre algún acontecimiento como en *Chihuahua, un pueblo en*

²⁰⁶ Rodríguez Rodríguez, Israel. *El Taller de Cine Octubre. Teoría y práctica del cine militante en el México de los años setenta*. Tesis Maestría en Historia UNAM. 2016. p. 20.

²⁰⁷ *Chihuahua, un pueblo en lucha*. Dir. Taller de Cine Octubre (Armando Lazo, Trinidad Langarica, Abel Sánchez y Miguel Ángel Madrigal). Pro. CUEC-UNAM, Taller de Cine Octubre. G. Armando Lazo, Trinidad Langarica, Abel Sánchez y Miguel Ángel Madrigal. F. Trinidad Langarica y Abel Sánchez. Edición Armando Lazo, Trinidad Langarica, Abel Sánchez y Miguel Ángel Madrigal. Asesor Marcelino Aupart. Dur. 45 min. Retrospectiva de cine mexicano no industrial”, en *Otrocine* Núm. 6, *Op. Cit.*, p. 57.

*lucha*²⁰⁸, porque los realizadores no se limitaron a filmar su realidad sino que mostraron las contradicciones de una situación donde los participantes instrumentalizaron las posibilidades del cambio y transformación de su entorno social.

Este cine fue producido porque los directores llevaron sus inquietudes a la pantalla para mostrar a las personas lo que observaron, como las vicisitudes de una población aledaña a la capital del país (Q.R.R.), el consumismo de la sociedad de la época (*Ser*) y problemas sociales de una población al norte de nuestro país (*Chihuahua, un pueblo en lucha*). También se realizaron películas de argumento, es decir cintas de ficción, que abordaron temas de esta índole como *El año de la rata* (1971)²⁰⁹ del director Enrique Escalona, quien trabajó en el CPC y relata, en el formato súper 8 milímetros y desde el cine de ficción, el fascismo en México. Las imágenes plasmadas por los directores se convirtieron en lugares de memoria porque permiten la reflexión a través de la observación de las costumbres, eventos sociales, códigos de conducta o censura y conforman una memoria visual.

²⁰⁸ “El cine es uno de los fenómenos más característicos de la época moderna, porque ha llegado a ser un medio de expresión privilegiado. En esta medida, podemos entender las imágenes cinematográficas como fragmentos de sentido de la realidad. Sin embargo, las imágenes por sí solas no generan una experiencia significativa que confronten al sujeto con su realidad, pues para eso es necesario hacer un ejercicio de memoria, un ejercicio crítico que permita hacer las conexiones entre las imágenes cinematográficas y la realidad”. Peña Ospina, Paola. *Polis. Investigación y Análisis Sociopolítico y Psicosocial. Memoria, cine y modernidad: una propuesta crítica para aproximarse al pasado*. UNAM, 2012. Volumen 8, Núm. 1 p. 1.

²⁰⁹ Pegueiro, José. “El cine militante, necesario como el sol y más efectivo que una aspirina: movimientos sociales en el documental mexicano de los años sesenta y noventa”. En Ávila Ochoa, María Guadalupe (coord.) *La construcción de la memoria. Historias del documental mexicano*. México CONACULTA. 2013. p. 227.

VALLE DE MÉXICO (1976)

En la segunda parte del sexenio se produjeron documentales como *Valle de México* de Rubén Gámez y *Revolución inconclusa* de Arturo Rosenblueth y Jaime Riestra, ambos de 1976. Estos filmes poseen una postura a favor del Estado, los trabajos de Gámez y Rosenblueth, así como los de Riestra, se encargaron de ofrecer al público las “virtudes” del echeverrismo y mostraron la memoria oficialista del Estado mexicano.

Rubén Gámez²¹⁰ de origen sonoreense, ya era una referencia obligada para la cinefotografía mexicana por ser realizador y fotógrafo de *La fórmula secreta* (1964), película que lo hizo acreedor del primer lugar del Concurso de Cine Experimental convocado por la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana en 1965.

La fórmula secreta (1964), representa una película importante para la cinematografía nacional así como para el cine experimental porque acaparó la atención de la crítica nacional e internacional de la época, cuestión por la cual se elaboró un libro dedicado a esta filme y la obra de Gámez: *La fórmula secreta*²¹¹, compuesto por notas periodísticas, entrevistas y ensayos de autores como Jorge Ayala Blanco, Rafael Aviña y Carlos Monsiváis, y es uno de los referentes necesarios para conocer la labor del realizador y cinefotógrafo, sin embargo, respecto al documental en cuestión, *Valle de México*, pese a contribuir a la historiografía en esta obra, lo único que contiene el libro es una serie de páginas con fotografías tomadas de la película. Esto señala la carencia de

²¹⁰ Rubén Gámez Contreras, nació en Cananea Sonora el ocho de diciembre de 1928. Ciuk, Perla. Diccionario de directores del cine mexicano. CONACULTA, México, 2000. p 268..

²¹¹ *La fórmula secreta*. Editorial Alias, IMCINE, Filmoteca UNAM. 2014.

estudios relacionados con el cine documental por lo que el presente análisis aspira a ser uno de los precedentes historiográficos sobre el documental de Gámez, así como para la historiografía del género.

Respecto a *Valle de México*, producido en 1976 por el CPC bajo la supervisión de Carlos Velo, el realizador menciona: “sí, con el Centro de Cortometraje de Carlos Velo, él era el director, y ha sido un maestro extraordinario para mí, me dio carta blanca para hacer mis cortos *Valle de México* y *Los murmullos* (1974). Aunque parece que ese movimiento ya no siguió. No sé qué pasa, vamos para atrás, cada vez está peor el asunto”²¹².

El hecho de generar trabajos fílmicos como *Valle de México*, subordina la postura del trabajo del realizador a los intereses de las instituciones, por ello *Valle de México* posee un carácter oficialista, aunque no toda la obra del realizador presenta una perspectiva de este tipo. Ejemplo de ello es que, ante la crisis sindical, “el documentalista, tuvo que continuar su carrera en la publicidad y el documental al margen de la industria”²¹³, por lo que esta tesis considera que existen dos facetas en la obra de Gámez: una como miembro del CPC y otra como cineasta independiente; ambos roles aún necesitan ser estudiados por la historia del cine, sin embargo, lo descrito en esta tesis ayuda a sentar un precedente.

Lo anterior contribuye a pensar en Gámez como un cineasta independiente aunque cuando realizó *Valle de México* la postura del documentalista se mostró a favor del Estado, debido no solo a las imágenes

²¹² Entrevista a Rubén Gámez por Alejandro Pelayo. Pelayo, Alejandro. En “Conversaciones con Rubén Gámez”. En *La fórmula secreta. Op. Cit.*, p. 369.

²¹³ Lara Chávez, Hugo y Elisa Lozano. *Luces, cámara, acción. Cinefotógrafos del cine mexicano 1931-2011. Op. Cit.*, p. 102.

capturadas sino por el discurso que se manejó y la información de carácter oficial que presentó, como se explica a continuación.

Las primeras secuencias en *Valle de México* informan al espectador por medio de datos estadísticos sobre la población: “12 millones de habitantes, población activa 3 millones, subempleados 700 mil, desempleados 150.000, cada año 137.000 personas pierden trabajo, llegan cada año 1.734.000 personas, nacen 15 niños por minuto”²¹⁴, información pertenece al discurso del Estado y mediante la cual se aprecia la postura oficial del documental.

Este documental está construido con imágenes fotografiadas por el propio Gámez, concernientes a la contaminación, la sobrepoblación y el crecimiento desmedido del Distrito Federal.

Yo creo que mi defecto como cineasta es ser esencialmente fotógrafo. Invento por medio de imágenes, no por medio del verbo. Pero es una malformación de mi oficio y una desventaja tremenda, porque el cine que yo hago parece antiguo: por la ausencia de la palabra y los diálogos [...].²¹⁵

La siguiente secuencia es un ejemplo de lo anterior porque podemos ver aspectos de la gente cuando comienza un día, gente que corre en el parque, una persona acarreado agua y personas yendo al trabajo. La secuencia cambia cuando la música aparece; esta es utilizada como un elemento retórico por Gámez junto con el montaje de los diversos planos de gente en movimiento, un avión despegando, máquinas generando producciones en serie, que nos dejan

²¹⁴ Gámez, Rubén. *Valle de México*, CPC. 1976. 13 min.

²¹⁵ Yanes, Gabriela. "Rubén Gámez. La búsqueda de lo mexicano", En *Dicine* noviembre 1992, Citado en Lara Chávez, Hugo y Elisa Lozano. *Luces, cámara, acción. Cinefotógrafos del cine mexicano 1931-2011. Op. Cit.*, pp. 24 y 25.

ver que la ciudad vive a un ritmo acelerado al cual están sometidos sus pobladores.

Estas imágenes de gente caminando de forma apresurada, haciendo fila para abordar el transporte, tráfico desmesurado y recién nacidos en salas de hospitales, nos describen cómo era la movilidad en la ciudad durante aquella época. Esta secuencia presenta una ruptura en el ritmo con el que inició por una transición generada ante un amanecer fotografiado, es decir, al presentar este plano del sol naciente, un nuevo día comienza y la cadencia de la música es distinta. El realizador aprovecha este cambio para dar comienzo a una nueva secuencia en donde retrata a gente trabajadora de origen campesino y esta cotidianidad, ahora representada con un montaje menos apresurado, describe el tipo de población que emigró a la ciudad.

Esta forma de terminar la secuencia y empezar con otra, otorga versatilidad a la forma en que el realizador representa una problemática social además de empezar a mostrarnos otros temas pertenecientes a la rutina habitual de la gente. Ejemplo de esto son los momentos retratados en donde vemos a la gente comiendo, niños jugando fútbol y gente que va a casa después de la jornada laboral; al término de esta consecución de planos, la música desaparece y esto es aprovechado para empezar una nueva línea narrativa que trata sobre la contaminación.

Al iniciar esta secuencia, lo primero que podemos ver es el humo saliendo de las fábricas, distintas chimeneas y zonas industriales de la ciudad. Cabe señalar que los elementos sonoros son nulificados y reemplazados por la música, que en esta ocasión no aporta mayores elementos a la narración sino que es un acompañamiento para las imágenes de la contaminación atmosférica

y las actividades de las personas. Además, en esta secuencia se alcanza a ver un pequeño esbozo sobre la carencia de agua en varios sectores, porque vemos a personas realizando acopio del líquido y anuncios sobre el cuidado del mismo.

Como en toda población urbana, la generación de desechos es ineludible y en este caso, aunque de forma breve, el realizador alcanzó a mostrarnos cómo las personas aprovechan la recolección de basura para subsistir, sin embargo, ante los diferentes cambios en el ritmo del documental, están siempre retratados los tópicos que desde el inicio de la película nos presenta, es decir, contaminación y sobrepoblación²¹⁶. Ejemplo de lo anterior son imágenes masivas de gente en estadios de fútbol o una plaza de toros, el tráfico, la movilidad de las personas en la ciudad y sus diferentes actividades. Estas secuencias prosiguen hasta el término del documental y poco antes del final se muestran una vez más una serie de datos estadísticos que no emprenden una crítica, sino que parecen mostrar una preocupación a la población para la concientización de la situación ambiental que vive la creciente Ciudad de México.

Valle de México pretende comunicar ciertos problemas a la sociedad mexicana desde el punto de vista del Estado, como indica Gérard Namer “la historia oficial se encarna en una historia imperativa, se plasma bajo el concepto

²¹⁶ “Se puede decir lo mismo de los países que fueron colonizados: en los años setenta y ochenta del siglo pasado lograron su independencia y quisieron encontrar una memoria que precediera a la colonización. Al mismo tiempo, en todo el mundo occidental, que se industrializó de manera muy fuerte entre finales de la Segunda Guerra Mundial y las postrimerías del siglo XX, se dio una transformación prodigiosa de los modos de vida. Tuvo lugar, entre otras cosas, una gran urbanización que trajo como consecuencias el quebranto de la familia y la vida colectiva, el cultivo de la noción de individuo y de su propia vida. El crecimiento económico modificó la cotidianidad en el mundo. Inauguró rutas que condujeron a pueblos pequeños, instaló almacenes donde nunca habían existido e implicó un cambio profundo en las relaciones entre hombres y mujeres, y en la relación de las mujeres con su propio cuerpo. Todo ello creó un corte temporal enorme: lo que pasó está a la vez perdido y rodeado de un aura nostálgica, en otras palabras, el pasado perdido se percibe como algo memorable, digno de ser recuperado. Y no hemos salido de eso, es un fenómeno que continúa. En todas partes”. Erlij, E. (2018). Entrevista Pierre Nora: “El historiador es un árbitro de las diferentes memorias” – Revista Letras Libres. Recuperado de <https://www.letraslibres.com/espana-mexico/revista/entrevista-pierre-nora-el-historiador-es-un-arbitro-las-diferentes-memorias>

de racionalidad dominante de los poderes ideológicos establecidos”²¹⁷, en este caso la administración del presidente Echeverría.

De esta forma, la película de Gámez no presenta el análisis de una “realidad” social si se compara con las películas de Alatríste y Roviroso, porque solo muestra la preocupación que tiene el gobierno en “beneficio” de los ciudadanos y busca hacer consciente al espectador a través de las imágenes fotografiadas por el realizador.

La forma narrativa que construyó Gámez para este documental es equilibrada: mientras que el todo que reflejan las imágenes conserva cierta sobriedad, la música se aprovechó para imprimir cierto dinamismo en el montaje y crear una sensación de rapidez retomada del ritmo ciudadano de vida. Este planeamiento visual nos ayuda a ver cómo es retratada la cotidianidad en aquella época además de mostrar la forma en que el Estado benefactor que cuida a los ciudadanos y evoca su memoria, creando una memoria oficial e institucionalizada.

La propuesta visual de Gámez en *Valle de México* es la forma que encontró el Estado para dar a conocer a la población sus preocupaciones sobre los problemas mencionados así como las “virtudes” de la administración de Luis Echeverría. José Roviroso mencionó que “el género documental ha sido, en muchos casos, aprovechado por instituciones oficiales y oficiosas, para lanzar mensajes desorientadores y demagógicos, pues se conocen los alcances que tiene”²¹⁸.

²¹⁷ Namer, Gérard. “Antifacismo y <<la memoria de los músicos>> de Halbwachs (1938)”, en Díaz Barrado, Mario P. (ed.) *Revista Ayer* Núm. 32. *Op. Cit.*, p. 52.

²¹⁸ Roviroso, José. *Miradas a la realidad. Ocho entrevistas a documentalistas mexicanos. Op. Cit.*, p. 9.

En ese mismo año, Óscar Menéndez realizó *La urbe* (1976)²¹⁹, un documental que utilizó material de *stock* de *Valle de México*. Pese a que el documental de Menéndez pretendió hablar de otro tema, igualmente trató de mostrar la preocupación del Estado y se creó una memoria oficial a partir de la misma ideología, es decir, describir los problemas con el afán de otorgar y procurar “bienestar” a los ciudadanos.

El Estado auspició varios cortometrajes en donde planteó su perspectiva del contexto vivido y de los problemas que aquejaron al país. La narrativa del filme *La urbe* presenta un montaje en donde se intercala el material fotografiado por Gámez y varios dibujos del artista plástico Rogelio Naranjo que conforman una idea abstracta en relación a las imágenes de la película para retratar la Ciudad de México.

Un punto a considerar es que este filme no es un registro descriptivo, sino un mensaje del gobierno que se aclara al poner en una de las últimas secuencias de *La urbe*: “Recuperemos la ciudad para cada uno de nosotros. No la convirtamos en un aterrador laberinto de asfixia y muerte”²²⁰; es decir, el Estado encontró en el cine documental una forma de comunicar las diversas problemáticas sociales, concientizar a la población y trató de formar una memoria institucionalizada por medio de este cine, entre otros ejemplos filmicos auspiciados por el Estado.

A través de los documentales analizados, es posible observar la postura del Estado, puesto que parte del discurso oficial es ejemplificado en

²¹⁹ *La urbe*. Dir. Óscar Menéndez. Año 1976. Prod. CPC. Foto Rubén Gámez. Edición Enrique Puente Portillo. Dur. 8 min. *Anuario de la Producción Cinematográfica Mexicana Procinemex. Op. Cit.*, p. 108.

²²⁰ Menéndez, Óscar. *La urbe*, CPC. 1976. 8 min.

documentales como *Valle de México* y *Revolución inconclusa*, del que se hablará más adelante.

Valle de México y *La urbe*, son dos ejemplos de la memoria institucionalizada que el Estado se encargó de formar. Las imágenes usadas por Menéndez en *La urbe*, fueron escogidas porque en ese momento en la historia de la cinematografía nacional Gámez ya era una figura importante para el cine mexicano. Pese a que presentan narrativas distintas, estos documentales muestran cómo se forma la memoria oficial generada por el Estado, en virtud de comunicar a sus ciudadanos la ideología de los gobernantes y la forma de dar a conocer esta memoria, es el cine documental que funge como un transmisor de memoria colectiva, en este caso, apegado a los ideales del Estado; el discurso oficial llevado a un nivel audiovisual fue la tarea de estos documentalistas pertenecientes al CPC.

REVOLUCIÓN INCONCLUSA (1976)

Un cine que miente es un cine que embrutece el alma nacional y nos llena de desprestigio ante propios y extraños.²²¹



Imagen de *Revolución inconclusa*

Fuente: *Revolución inconclusa* (1976), Filmoteca UNAM

En la segunda parte de este capítulo se analizará el documental *Revolución inconclusa* ²²²(1976) que muestra la posición oficial a favor del Estado, al igual que *Valle de México* (1976). Es necesario retomar al Centro de Producción de

²²¹ Comentario de Luis Echeverría en: García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. Vol. 12. *Op. Cit.*, pp. 52.

²²² Rosenblueth, Arturo y Jaime Riestra. *Revolución inconclusa*. México. 1971. CPC. Dur.: 10 minutos. Quezada, Mario Alberto. *Diccionario del cine mexicano, 1970-2000*. México, D.F., UNAM, 2005 p. 670.

Cortometraje (CPC), organismo que produjo estos documentales que son en su mayoría un reflejo de la política estatal del sexenio echeverrista, y a otras instituciones gubernamentales que contribuyeron en esta postura con el discurso oficial enmarcado por los “ideales” de un Estado que provee beneficio a sus ciudadanos, y al que buscaron dar continuidad de forma fílmica en siguiente periodo sexenal que le correspondió administrar a José López Portillo.

El Banco Nacional Cinematográfico, que tuvo bajo su cobijo al Centro de Producción de Cortometraje²²³ bajo la dirección de Carlos Velo entre 1971 y 1975²²⁴, fue un organismo que generó cine documental y dio cabida a nuevos realizadores. Una de las problemáticas que enfrentó esta investigación fue la carencia de registros bibliográficos para conocer a fondo la historia del Centro, factor del que se hace mención para reiterar la necesidad de contribuir a la historia del cine documental en México, no solo por parte de la disciplina histórica sino de otras afines a este sujeto de estudio.

El CPC representa un capítulo importante para la historia del cine documental en México porque en él surgieron realizadores como Servando González, Alberto Bojórquez Patrón, Carlos Aceves Castanedo Carlos Ortiz Tejeda, Ángel Flores Marini, Bosco Arochi Cueva²²⁵, Rubén Gámez, Arturo

²²³ Existen dos registros documentales del CPC; se hace mención de ello, porque esta tesis considera la importancia de la difusión de estos documentos para el conocimiento del tema que se trató y, por otra parte, porque estos materiales son útiles para elaboración y el desarrollo de la misma. Estos documentos son: *Catálogo del Centro de Producción de Cortometraje* y el *Anuario de la Producción Cinematográfica Mexicana PROCINEMEX*, que se encuentran en la Filmoteca de la UNAM.

²²⁴ Ochoa Ávila, María Guadalupe. *Op. cit.*, p.87.

²²⁵ “Es gerente de producción del CPC de los Estudios Churubusco en 1971. Dirige el departamento de Cine difusión de la SEP en 1974. De 1976 a 1979 regresa a dirigir el Centro de Producción de Cortometraje de los Estudios Churubusco y de 1977 a 1979 es también director general de los Estudios Churubusco Azteca. Funge como presidente del Comité Prorrecuperación de la Cineteca Nacional entre 1982 y 1985”. Ciuk, Perla. *Diccionario de directores del cine mexicano*. CONACULTA/ Cineteca Nacional. 2000. p.52.

Rosenblueth, Jaime Riestra²²⁶ y Julián Pastor, entre muchos otros. Para describir al cine documental de los años setenta del siglo XX es necesario hacer énfasis en que tuvo entre sus líneas argumentales diversos temas, pero la mayoría de los cortometrajes que fueron realizados por el CPC mostraron una imagen favorable del Estado; además, tuvieron una mayor distribución y difusión porque se “exhibían en los cines de la república antes de películas de corrida comercial como *Mecánica nacional* (1971), por decirte un ejemplo”²²⁷, en consecuencia, estos filmes fueron más vistos en comparación con los documentales realizados por los cineastas independientes y universitarios.

Cabe señalar que otras instituciones como el Instituto Nacional Indigenista (INI), institución a quien se le debe de reconocer la importancia en la historia del documental mexicano, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y la Secretaría de Educación Pública (SEP), también realizaron documentales con lo que se amplió la gama de temas abordados pero desde la óptica del Estado por ser instituciones gubernamentales.

En ese sentido, los trabajos del Centro de Producción de Cortometraje, en su mayoría, se encargaron de enaltecer los “logros” del presidente de la república mientras que los realizadores independientes y universitarios, que no fueron auspiciados por el gobierno, cuestionaron el orden implantado después de 1968. Por otra parte, se presentó la apertura a nuevos directores y

²²⁶ Nayarit, México 1952. De 1975 a 1987 trabaja profesionalmente en cine, primero en el Departamento de Corto Metraje de los Estudios Churubusco, bajo la dirección de Don Carlos Velo y, posteriormente, como documentalista para el Instituto Nacional Indigenista donde realiza varios documentales sobre grupos indígenas nacionales. También realiza trabajos documentales para el departamento de difusión de la SEP. Información obtenida de: “Los 300: Cultura”. *Líderes mexicanos*. 26 de agosto de 2019. <https://lideresmexicanos.com/300/patricia-ortiz-monasterio-jaime-riestra/>. 26 de ago. de 19.

²²⁷ Entrevista a Juan Jiménez Patiño. Realizada por Víctor I. Torres Segura, en la FILMOTECA de la UNAM, Ciudad Universitaria de la Ciudad de México el día 13 de abril del 2015.

productores que coincidió con la llamada “apertura democrática” de Luis Echeverría que gobernó de 1970 a 1976.²²⁸

Esta “apertura” favoreció al cine industrial tanto de ficción como documental, que fue encabezado por el CPC, lo que generó que se marginara al cine documental independiente y universitario, como ya se mencionó. Esta tesis considera importante dicha marginación porque fue así como los realizadores buscaron medios de producción y distribución para cuestionar la postura del Estado.

En este sexenio la industria cinematográfica fue una de las ramas económicas más favorecidas y la producción de cine documental tuvo un impulso sistemático a través de entidades oficiales como CONACINE y CONACITE, el Instituto Nacional Indigenista y el Centro de Producción de Cortometraje, desde la que se generó un nutrido número de filmes de corte etnográfico, así como el uso del documental como propaganda política y de denuncia social²²⁹ subordinada al Estado.

Gracias a lo anterior ingresaron a la industria un considerable número de cineastas guionistas y fotógrafos que aprovecharon la oportunidad de hacer películas con temáticas relacionadas con las problemáticas sociales, sin embargo, durante la segunda mitad del sexenio de Luis Echeverría el mercado nacional sufrió las consecuencias de la crisis económica internacional que se manifestó abiertamente hacia finales de los años setenta, sumada a los límites del modelo de desarrollo promovido por el régimen, conocido como “desarrollo compartido”, es decir:

²²⁸ García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. Vol. 12. *Op. Cit.*, pp. 8.

²²⁹ Lara Chávez, Hugo y Elisa Lozano. *Luces, cámara, acción. Cinefotógrafos del cine mexicano 1931-2011*. *Op. Cit.*, p. 100.

El “milagro mexicano” noción que remitió básicamente al espectacular crecimiento sostenido del mercado interno durante este periodo, experimentó de esa forma su desacralización cuando las inversiones privadas (nacionales y extranjeras) disminuyeron de forma considerable, obligando al estado a compensar esos faltantes máxime cuando discursivamente la administración gubernamental hizo referencias cotidianas a una economía creciente y pujante que progresivamente igualaría a los ciudadanos.²³⁰

Antes de que terminara el sexenio de Luis Echeverría²³¹ y las nocivas políticas para la industria cinematográfica de Margarita López Portillo, hermana del presidente José López Portillo, fueran una realidad²³², Arturo Rosenblueth y Jaime Riestra hicieron el documental *Revolución inconclusa* en 1976, producido por el CPC. Cabe señalar que, a pesar de que los dos realizadores trabajaron en el Centro de Producción de Cortometraje, Rosenblueth, posee una filmografía mayor a la de Riestra pero su obra ha sido poco revisada²³³.

Esta investigación considera que el trabajo de Rosenblueth fue primordial para la creación de documentales oficialistas del gobierno; como parte de esta filmografía se encuentran documentales y reportajes como *Ya las palabras son los hechos* (1976), *La energía del cambio* (1976) y *Convencer para vencer*

²³⁰ Isunza Vera, Ernesto. *Las tramas del alba. Una visión de las luchas por el reconocimiento en el México contemporáneo (1968-1993)*. CIESAS. 2001. p. 169.

²³¹ Luis Echeverría había abierto la puerta grande del poder al verdadero tapado, su viejo amigo José López portillo, que entonces fungía como secretario de Patrimonio. Agustín, José. *Tragicomedia mexicana 2: la vida en México de 1940 a 1970*. México, Planeta. 1998. p. 82

²³² “La crisis por la que atraviesa la industria del cine mexicano, cada día toma mayores rasgos trágicos. Ya no es el hecho de que el Estado elabore menos películas de ficción, ni que la calidad cinematográfica cada vez descienda más hacia una temática ficherista y narcótica, sino que hoy se han olvidado aquellos géneros que en un momento hicieron también grande a esta cinematografía”. Macías Roviroso, José. “El documental mexicano y el free cinema”, en *Pantalla* Núm. 5, *Op. Cit.*, p. 22.

²³³ Dentro de los escasos registros que se tienen sobre la obra de Rosenblueth y Riestra, así como de su obra, se pueden encontrar en el *Catálogo del Centro de Producción de Cortometraje*, publicado por el CPC, y en el *Diccionario de directores del cine mexicano* de Perla Ciuk, editado por CONACULTA y la Cineteca Nacional.

(1976), en donde, de igual forma que en *Revolución inconclusa*, Rosenblueth y Riestra se encargaron de llevar a la pantalla las acciones previas a la toma del poder de José López Portillo, nuevo candidato para que el Estado encontró en estos documentales una forma de hacerle propaganda.

Por otra parte, el sexenio de Luis Echeverría fue un momento propicio para producir cine y, como indican Jaime Tello y Pedro Reygadas,

“El Estado en su política del "Nuevo Cine Mexicano" produce a través del Centro de Producción de Cortometraje más de doscientos documentales y de entre ellos un reducido número de obras de interés. Olvidados en su totalidad por su escasa difusión, la mayoría de los cortometrajes se dedicaron a la adulación de la política echeverrista y mostrar la gira de José López Portillo como candidato del PRI a la presidencia de la República. Pero, no obstante, el CPC y el Centro de Capacitación Cinematográfica, creado para la formación de realizadores de la industria, permitieron la capacitación de cineastas que también participaron en el movimiento independiente. No es gratuito que el primero esté nulificado y el segundo haya sufrido un intento de desaparición hacia 1979. La “atractiva” política cinematográfica que el Estado desarrolla en estos años sobre la base del CPC y sus productoras comerciales CONACINE y los CONACITES, solo sirvió para reforzar posiciones de los cineastas independientes más consecuentes y activos, quienes con claridad pudieron descifrar la nueva estrategia que el Estado proponía para el control del cine”.²³⁴

Como se mencionó, el gobierno encontró una forma, no consciente, de perpetuar la memoria oficial a través de la reproducción de un medio audiovisual. La noción de que esta filmografía apoyó el discurso del Estado está implícita en los títulos de los documentales dirigidos por Rosenblueth y Riestra, ya que representan una alegoría a las acciones hechas en el sexenio de Echeverría, mostrando que la institución tiene como deber generar esta memoria acorde al discurso ideológico que se planteó en la administración del presidente. Por otra parte, estos documentales y los diversos reportajes buscaron enaltecer al

²³⁴ Tello, Jaime y Pedro Reygadas. “El cine documental en México” en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. SEP/UAM, México. 1988. p. 163.

Estado, cuestión que representa un abuso de la memoria y que se analizará a continuación teniendo como referente al documental *Revolución inconclusa* que funge como propaganda para la campaña del siguiente presidente de México, José López Portillo.

Antes de entrar al análisis del documental antes descrito cabe hacer ciertas precisiones. La Revolución mexicana en el cine es un tema que provocó fascinación para diversos directores de cine, fotógrafos, autores, productores, literatos, documentalistas, investigadores, reporteros, críticos de cine, historiadores, especialistas en comunicación y de igual forma teóricos del cine; dentro de la filmografía que captó en material fílmico este acontecimiento histórico, existen las llamadas vistas que son secuencias de film registrado en celuloide y una referencia importante es el número uno de la revista *Pantalla* publicada por la Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM en noviembre del año 1979.

Por otra parte, durante la elaboración del recorte temático de la presente tesis se encontraron varias películas que tienen cierta similitud, por ejemplo aquellas que en el título llevan la palabra revolución: *La Revolución Congelada* (1970), de Raymundo Gleyzer, *La Revolución interrumpida* (1971) de Adolfo Gilly y *La Revolución del Sur* (1985) de Óscar Menéndez. Respecto a estas películas Vásquez Mantecón plantea que:

En 1970 el cineasta y activista político argentino Raymundo Gleyzer filmó en México la Campaña de Luis Echeverría la presidencia para dar pie a una reflexión histórica sobre el vacío retórico del término “revolución”, tan utilizado de forma discursiva por el régimen, para terminar concluyendo con una cita del Che Guevara, demoledora, para la concepción priísta mexicana: “La revolución Latinoamericana será socialista o será una parodia de revolución”. La revolución congelada seguía la tesis del Adolfo Gilly expondría en *La revolución interrumpida* (1971), que escribía desde la

cárcel por aquellos años y abría un camino hacia un punto de vista radicalmente alejado del tono conmemorativo y oficial. 235

Las películas antes mencionadas, sin lugar a dudas, son un ejemplo opuesto a lo que presentan los directores Rosenblueth y Riestra en el documental producido por el CPC, como indica Vázquez Mantecón. Pareciera que los directores de los filmes antes mencionados hicieran hincapié en responder a lo que se observa en *Revolución inconclusa*, sin embargo, analizar este supuesto necesitaría un análisis a mayor profundidad y la atención al tema a tratar se vería desviada.

Las primeras secuencias de *Revolución inconclusa* presentan una serie de imágenes pertenecientes a la Revolución Mexicana tomadas de un película filmada por Sergei M. Eisenstein en 1932 titulada *¡Qué viva México!*²³⁶. Con ese material fílmico como preámbulo, la película producida por el CPC buscó aludir al acontecimiento histórico.

La siguiente secuencia posee los mismos atributos, es decir, hace una referencia clara a la Revolución Mexicana pero desde una expresión pictórica: un mural de David Alfaro Siqueiros, posteriormente aparece sobreimpreso el título del documental; después se perciben imágenes que son del mural *Del Porfiriato a la Revolución* o *La revolución contra la dictadura porfirista*, que funge como elemento retórico para hacer una alegoría a las efemérides conmemorativas en México como la Revolución Mexicana.

²³⁵ Vázquez Mantecón, Álvaro. "El documental histórico" que pertenece al libro: Ávila Ochoa, María Guadalupe (coord.) *La construcción de la memoria. Historias del documental mexicano*. México CONACULTA. 2013. p. 201.

²³⁶ *¡Que viva México!* de Sergei M. Eisenstein constó de cuatro episodios "Sandunga", "Magüey", "Fiesta" y "Soldadera" (sobre la revolución de 1910). Referencia: García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. Vol. 1. *Op. Cit.*, p. 45.

Esta tesis considera pertinente dar relevancia a los comentarios expresados por Vázquez Mantecón ya que existe un vacío retórico en las alusiones a la Revolución como se muestra en las secuencias del documental. Aquí se encuentra un ejemplo de la idea sobre los abusos de memoria, que señala Ricouer al denominarlos obsesiones conmemorativas²³⁷ y que se fundamentan en el exceso al festejar un acto cívico o histórico.

Al aludir a la Revolución Mexicana, los documentalistas comienzan a mostrar al Estado que comete los abusos de memoria al citar en repetidas ocasiones la efeméride, pese a ello, la finalidad de Rosenblueth y Riestra es enaltecer el discurso echeverrista con ayuda del cine documental, sin importar que se cometan estos abusos²³⁸, para formar esa memoria oficial.

Las siguientes secuencias muestran a varias personas de escasos recursos que trabajan y de fondo se escucha el segundo movimiento de la séptima sinfonía de Ludvig van Beethoven, elemento que sirve para dar inicio a la voz en *off* del candidato presidencial José López Portillo quien declama un discurso demostrando las próximas “virtudes” de su mandato y con él los valores de la postura política que representa además de la ideología.²³⁹

Nosotros, los herederos con los cuales torrentes de sangre de más de un millón de mexicanos fuimos justificación, que ahora somos responsabilidad, tenemos que dar contestación a una tremenda pregunta, ¿qué hemos hecho

²³⁷ Un momento histórico que, desde entonces, se caracterizó por la “obsesión conmemorativa”: mayo de 1968, bicentenario de la Revolución Francesa. Ricouer, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. *Op. Cit.*, p. 122.

²³⁸ Estos “abusos”, en el sentido fuerte del término, que se derivan de la manipulación concertada de la memoria y del olvido por quienes tienen el poder. Namer, Gérard. “Antifacismo y <<la memoria de los músicos>> de Halbwachs (1938)”, en Díaz Barrado, Mario P. (ed.) *Revista Ayer* No. 32. *Op. Cit.*, p. 57.

²³⁹ López Portillo se creía inspiradísimo, carismático, y se sobrevaloraba a tal punto que no le importaba tratar las cuestiones más delicadas apoyándose tan solo en su “formidable seguridad en sí mismo”. Agustín, José. *Tragicomedia mexicana 2: la vida en México de 1940 a 1970*. México, Planeta. 1998. p. 113.

con la libertad propuesta por los próceres de México? Los hijos de los barrenderos son iguales que los hijos de empresarios, comerciantes latifundistas o empresarios públicos. Todos tienen escuela, todos saben leer. Y los que tienen trabajo, todos trabajan con honestidad. Y los que tienen tierra, todos la cultivan, todos la cultivan con eficiencia. No simulan, no se roban. Superemos una afirmación que empieza a corroer nuestra responsabilidad y nuestra conciencia.²⁴⁰

Cabe señalar que la ideología gira en torno al poder y la función de un discurso, en este caso del discurso oficial que, como señala Ricouer “posibilita una política autónoma proporcionando los conceptos que crean autoridad y le dan sentido, imágenes persuasivas por las que puede aprehenderse juiciosamente”²⁴¹, esa es la intención de los documentales del CPC en función del Estado.

En la medida que el discurso avanza, los realizadores buscaron la forma de ilustrar las palabras de López Portillo, por ejemplo la secuencia siguiente en la que el mandatario hace alusión a la igualdad entre la población, comenzamos a ver una población rural de escasos recursos, cuestión que es imprecisa porque, pese a que en el discurso se menciona que un funcionario público es igual a un campesino, la realidad es distinta ya que no tienen el mismo poder adquisitivo en ese mismo contexto.

El documental continúa señalando que todos los mexicanos tienen empleo y van a la escuela, situación que hace alusión a que la economía transitaba por buen momento, sin embargo, desde del periodo de Echeverría se adoptó una estrategia de desarrollo económico basado en la protección a la

²⁴⁰ Discurso del presidente Luis Echeverría en, Rosenblueth, Arturo y Jaime Riestra. *Revolución inconclusa*, CPC. 1976. 10 min.

²⁴¹ Ricouer, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Op. Cit., p. 123.

industria desde la vía comercial y fiscal, pero la estructura de precios descapitalizó a la agricultura, el sistema tributario fue débil y se dependió del crédito gubernamental financiero, medida condujo a un desempleo cada vez mayor y la remanencia se perpetuó hasta los años de su gobierno, de tal forma que al terminar 1976, el país atravesó una crisis económica que se caracterizó por la inflación, estancamiento del producto interno bruto de la deuda externa, un sector financiero perjudicado y la devaluación de la moneda²⁴². Sin embargo, este documental pretendió mostrar una realidad social favorable, de acuerdo a las acciones del presidente que trajeron “bienestar” a la sociedad porque esa fue parte de la labor de los documentalistas al mostrar un México “ideal” al público.

Lo mostrado en las imágenes del documental busca ilustrar lo que López Portillo dijo en el discurso pero por momentos pierde su objetivo ya que en varias ocasiones no concuerdan con lo que se ve en el documental. Ejemplo de esto son las secuencias en donde se ve al candidato presidencial paseando en barco, imágenes captadas durante una de sus giras pero que no aportan algo sustancial a su discurso o a la propuesta cinematográfica de los realizadores.

En los planos siguientes se puede ver el logotipo del partido político del presidente en una junta de mandatarios; para el Estado era necesario otorgar este tipo de imágenes con las que se pretende crear una identidad nacional, pero que también es una forma de memoria oficial. El discurso ahora hace mención a la Revolución Mexicana pero busca enaltecer aquellos valores establecidos por el Estado después de este hecho histórico; una vez más se observan imágenes de la Revolución tratando de empatar lo dicho por López Portillo, logrando que

²⁴² Reflexiones hechas a partir de lo planteado en las siguientes obras: Tello, Carlos. *La política económica en México 1970-1976*. Siglo veintiuno editores. México 1979. y Ángeles, Luis. *Crisis y coyuntura de la economía mexicana*. Editorial El caballito, México 1978.

la estructura narrativa planteada por los realizadores sea equitativa pero durante diferentes secuencias no logran este cometido.

Cabe señalar que hacer mención de este acontecimiento histórico en el documental conlleva a precisar los abusos expresos de la memoria que se han señalado en este apartado de la tesis, pero aquí se presenta uno de los ejes principales de esta segunda parte del análisis: la memoria impuesta que está equipada por una historia “autorizada”, es decir, la historia oficial que es equivalente a la historia aprendida y celebrada públicamente, una memoria ejercida en el plano institucional y una memorización forzada en beneficio de la rememoración de las peripecias de la historia común consideradas como los acontecimientos fundadores de la identidad común.²⁴³

A partir de aquí, el discurso busca hacer referencia a la propuesta del Estado para la solución a los problemas del país:

La Revolución Mexicana es una puerta constantemente abierta al perfeccionamiento, solo que su secreto está en que esta transformación es por la vía del equilibrio y no de la lucha agotadora que va exterminando o agotando los términos que en nuestro sistema se integran. Es pues, nuestro camino, el camino del equilibrio dinámico [...]²⁴⁴

La revisión del documental permite apreciar que uno de los problemas para los realizadores fue encontrar una equivalencia entre la retórica de López Portillo y las imágenes que representaran esto en el documental, por ejemplo, al hacer mención sobre la Revolución mexicana, se pueden observar a varias crías de ganado corriendo, situación que carece de sentido entre lo visto en el

²⁴³ Ricouer, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Op. Cit., p. 116.

²⁴⁴ Discurso del presidente Luis Echeverría en, Rosenblueth, Arturo y Jaime Riestra. *Revolución inconclusa*, CPC. 1976. 10 min.

documental y lo dicho en el discurso del presidente. Después aparecen distintas secuencias de personas realizando sus oficios, situación que no concuerda con lo que dice el discurso:

Porque no creo en la dictadura, no creo en la tecnocracia, porque no creo en las decisiones humanas que no pueden elevarse a sistema general, no admito ni siquiera la tiranía de los trabajadores y yo soy un trabajador.²⁴⁵

Esta narrativa no presenta una coherencia fílmica como la de los otros documentales analizados y deja que sea la voz de López Portillo la que se encargue de poner énfasis en el discurso del Estado, generando que el espectador le reste importancia a las imágenes y que el registro de la realidad hecho por Rosenblueth y Riestra pase a un segundo término.

Parte de los documentales hechos por el CPC tuvieron como tema las actividades del presidente Echeverría y la campaña del futuro presidente López Portillo. Actividades como la inauguración de alguna construcción, entrevistas con mandatarios de otros países, discursos o giras nacionales e internacionales fueron retratadas por Arturo Rosenblueth en el documental que dirigió en 1976, titulado *Convencer para vencer*²⁴⁶, filme que se utilizará como referente para sustentar este análisis.

Este documental tuvo como finalidad informar a la población sobre las actividades de campaña del candidato a la presidencia durante una gira nacional. La estructura de la película presenta información acorde a un montaje en donde

²⁴⁵ Discurso del presidente Luis Echeverría en Rosenblueth, Arturo y Jaime Riestra. *La revolución inconclusa*, CPC. 1976. 10 min.

²⁴⁶ *Convencer para vencer*. Dir. Arturo Rosenblueth. Año 1976. Producción CPC. Fotografía Miguel Garzón, Alexis Grivas y Jorge Senyal. Edición Juan Manuel Venegas. Duración 21 min. Género Documental. *Anuario de la Producción Cinematográfica Mexicana Procinemex 1976*, p. 105.

predomina el orden de los lugares visitados por el futuro presidente; de esta forma, inicia con una serie de planos de López Portillo bajando de una avión, después se muestra una panorámica Ciudad Juárez, Chihuahua, para dar paso a varios aspectos de la gira en donde su campaña está a favor de la democracia y el voto de los ciudadanos.

Vengo demandando el voto de los mexicanos para constituirme en el coordinador de los esfuerzos nacionales. Vengo a conocerlos, vengo a ponerme ante ustedes, vengo a saber lo que necesitan y lo que pueden. A conocer sus carencias y sus problemas vengo. Es cierto, no vengo ni puedo ofrecer milagros, tampoco ofrezco utopías, ni espejismos, tan solo les propongo una alianza para organizar el esfuerzo nacional.²⁴⁷

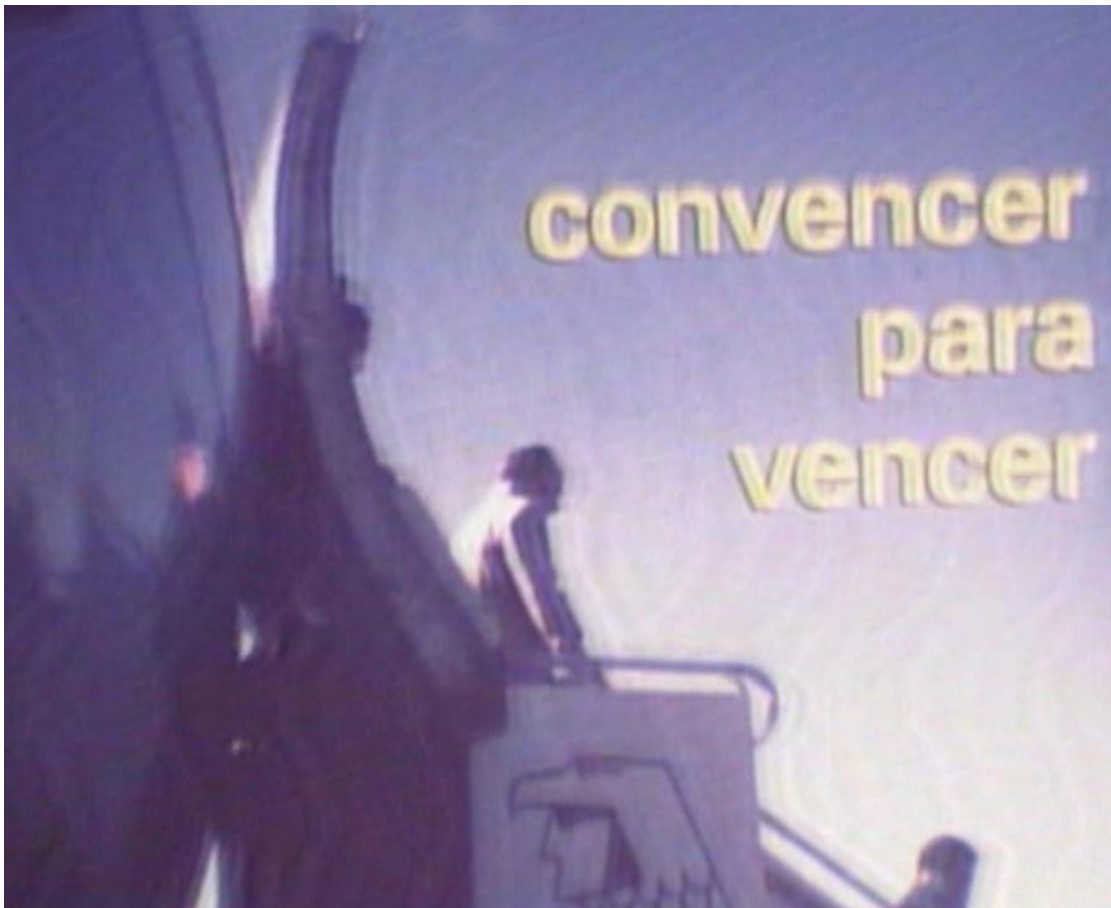


Imagen de *Convencer para vencer*
Fuente: *Convencer para vencer* (1976), Filmoteca UNAM

²⁴⁷ Rosenblueth, Arturo. *Convencer para vencer*, CPC. 1976. 21 min.

Este filme documental, además de reflejar la postura del gobierno ante el abstencionismo, dentro de su discurso demagógico busca establecer una ideología que representa el partido político al que pertenece Echeverría pero, como señala Paul Ricouer, “lo que la ideología tiende a legitimar es la autoridad del orden o del poder -orden, en el sentido orgánico entre todo y parte; poder, en el sentido de la relación jerárquica entre gobernantes y gobernados”²⁴⁸.

Chihuahua, Durango, Zacatecas y Aguascalientes fueron ciudades donde miles de personas se reunieron para ser testigos del proselitismo de López Portillo; estas secuencias manifiestan el tipo de imagen que quiere difundir el Estado: miles de ciudadanos están convencidos por lo que plantea y representa el PRI en esa elección presidencial. En una serie de tomas posteriores, el realizador busca enaltecer la figura del candidato emplazando la cámara en contrapicado para conseguir el efecto: el personaje sonríe y saluda a los que concurrieron al lugar, se muestra amable y escucha a los ciudadanos. Estos elementos del documental constatan parte de los abusos de memoria que cometió el Estado, de la misma manera que se aprecia en el documental de Rosenblueth en codirección con Riestra, *Revolución inconclusa*.

Otro de los abusos de memoria que el Estado explota es el olvido institucionalizado; ejemplo de esto son los eventos ocurridos en Tlatelolco el 2 de octubre de 1968 cuando por medio de la censura a cineastas, artistas plásticos y músicos, la institución trató de borrar la memoria de aquellos hechos, acción que desembocó en un olvido institucionalizado y recurrente que procuró, a través de organismos como el CPC, mostrar una realidad en la que las circunstancias del país eran favorables.

²⁴⁸ Ricouer, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Op. Cit., p. 113.

En 1971, a dos años del violento acontecimiento que ocurrió en la Plaza de las Tres Culturas, el ya presidente Luis Echeverría, para continuar con la cooptación de la libertad de expresión, perpetró un suceso histórico conocido como “El halconazo”, el diez de junio de este año. Antes de comenzar a hablar del tema, esta investigación considera importante señalar que Leopoldo Ayala en el ensayo *Breve historia del movimiento del cine de 8 mm.*, describe que la cinta *El año de la rata* (1971)²⁴⁹ de Escalona es un “extraordinario que muestra los dos rostros del fascismo en México, es decir la masacre y la infamia, diez de junio y Avándaro”²⁵⁰, sin embargo, en el *Diccionario del cine mexicano, 1970 – 2000* de Mario Alberto Quezada, esta película es clasificada como una cinta de ficción. No se pretende en cuestionar a que género cinematográfico pertenece, pero este tipo de hallazgos resulta importante para conocer y ejemplificar el contexto de forma filmica.

Por su parte, Carlos Mendoza Aupetit realiza *Halcones, terrorismo de Estado*, una producción del canal 6 de julio, Memoria y Verdad A.C., el político y activista Jesús Martín del Campo y Nancy Ventura, en donde el director aspira a explicar el acontecimiento sucedido el jueves de Corpus Christi.

Bajo esta política de gobierno, los estudiantes mexicanos -en su mayoría de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y del Instituto Politécnico Nacional (IPN)-, regresaron al activismo con el fin de apoyar la huelga de la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL) y continuar con las exigencias propias de la época: democratización de la enseñanza, educación de calidad para todos, libertad política, control del presupuesto universitario en manos de profesores y alumnos y fin a la represión gubernamental, entre otras cosas.

Así, el 10 de junio de 1971, un grupo de estudiantes se concentró en los alrededores de la estación del metro Normal para marchar hacia el Zócalo capitalino. No imaginaron siquiera que un grupo paramilitar irrumpiría la marcha desencadenando uno de los episodios más brutales de represión de nuestra historia.

²⁴⁹ Escalona, Enrique. *El año de la rata*. México. Cortometraje independiente en súper 8 mm. 1971. Quezada, Mario Alberto. *Diccionario del cine mexicano, 1970-2000*. México, D.F., UNAM, 2005. p. 46

²⁵⁰ Ayala, Leopoldo. “Breve historia del movimiento del cine de 8 mm.”. En *El cine independiente, ¿hacia dónde?*, Cuernavaca, Asociación de Documentalistas de México/ La rana del sur. 2000, p. 59.

Balas calibre 45 y carabinas 30 M-2 abatieron a jóvenes manifestantes que corrían buscando escapar, poner a salvo su vida. Sin embargo, la persecución no acabó sino hasta pasadas las horas: en los hospitales, donde médicos y enfermeras fueron intimidados en las salas de urgencias por hombres armados. Su objetivo no era disolver la marcha, era matar.

Aunque hasta la fecha el evento no ha sido condenado -a Echeverría Álvarez se le exoneró jurídicamente de toda culpa en 2009 por falta de evidencia tangible-, al Estado se le atribuye la responsabilidad de la masacre, la cual dejó al menos 120 muertos y cientos de heridos, entre ellos estudiantes, civiles y prensa nacional e internacional.

Ocurrido el mismo día en que la Iglesia Católica celebraría el jueves de Corpus Christi, *El Halconazo* es uno de los -tantos- acontecimientos clave en la historia de México debido a su brutalidad y nexos con el gobierno.

“Los halcones” eran un grupo paramilitar reclutado y entrenado por los gobiernos de México y Estados Unidos a finales de los años 60. El Canal 6 de Julio lo vinculó con la masacre de Tlatelolco, y señaló al 2 de octubre de 1968 como su primera participación pública.²⁵¹

Gracias a los documentales que se producen a partir de estos atentados contra las manifestaciones sociales, se puede recuperar parte de una memoria que nos ayuda a comprender el contexto de un época, situación que el Estado aprovecha para dar continuidad al olvido. Esta procuración del olvido incita a los investigadores y realizadores a mostrar desde el presente, es decir, desde una óptica actualizada, las políticas represivas que el Estado generó, pero queda un camino largo por recorrer puesto que se necesita un dialogo inclusivo entre las diversas memorias que esta vinculadas a los fenómenos audiovisuales, como señaló Aleida Assman, “La guerra es lo que embrutece y lo que le debe seguir es un proceso civilizador. Embrutecer o civilizar son caminos distintos que debe elegir una nación”, ha zanjado. Y civilizar es sinónimo de integrar, de ahí que “crear barreras sobre las experiencias de cada grupo socava la comunicación, el discurso libre y los valores conjuntos”²⁵².

²⁵¹ De la Cruz Cárdenas, Farrah y Damián Mendoza. “Sucedió un jueves de Corpus Christi”. En <http://www.unamglobal.unam.mx/?p=67251>. Accedido. 29 de agosto de 2019.

²⁵² H. Riaño, Peio. “Aleida Assmann: “La política del olvido no es una solución” En el periódico *El país*. https://elpais.com/cultura/2019/06/25/actualidad/1561481627_054946.html Consultado, 31 de agosto del 2019.

Por otra parte, François Hartog, desde sus reflexiones sobre el denominado *presentismo*, al hacer mención sobre el caso de Yugoslavia, el autor señala: “pienso que, más bien, que hoy escribimos mucha historia, cuando digo escribir lo pienso en el sentido más amplio, la televisión, los filmes, la ópera, la apertura de los Juegos Olímpicos, todas son formas de escribir historia... Escribimos mucha más historia pero cada vez lo vemos menos claro”²⁵³. En ese sentido, esta tesis considera que existe una similitud entre los hechos bélicos que mermaron a la sociedad yugoslava y “El halconazo” propiciado por el Estado, semejanza que se encuentra en los acontecimientos violentos de los cuales se han desarrollado producciones fílmicas que generan un desarrollo historiográfico a favor del cine documental.

Como se pudo observar, este tipo de documentales auspiciados por el CPC se encargaron de formar la memoria del Estado, es decir, una memoria oficial. Al referirse al Centro de Producción de Cortometraje, esta investigación considera, de acuerdo a las aportaciones del teórico Bill Nichols, que “es un cuerpo profesional de cineastas que se habría evocado a representar a los demás de acuerdo a la ética de estos y su mandato institucional como propagandistas patrocinados por el gobierno”²⁵⁴ y que los documentales *Revolución inconclusa* y *Convencer para vencer* contribuyeron a los abusos de memoria cuando el Estado hizo uso del discurso cinematográfico. La obra de Rosenblueth y Riestra es ejemplo de cómo se dio a conocer la ideología

²⁵³ Pavón, Héctor. “Ya no se puede prever el futuro. François Hartog”. En Clarín REVISTA Ñ. https://www.clarin.com/revista-enie/ideas/fran-ois-hartog-puede-prever-futuro_0_YFq8SnuM6.html?fbclid=IwAR09ekeCr_21Wp_T6pFnW87wCNJVjggd2ToBugYhr2PQQFGcjsKrlQtH-FE

²⁵⁴ Nichols, Bill. Introducción al documental. CUEC, UNAM. México 2013. p. 242.

gubernamental y un modelo de cómo fueron utilizados para perpetuar esta tendencia en los años siguientes.

CONCLUSIONES

La década de los años setenta en México representa un periodo relevante para la cinematografía mexicana porque los llamados cine independiente y cine universitario adquirieron importancia ya que no solo retrataron las condiciones sociopolíticas del país sino que durante esta década y finales de la anterior, inmersos en un marco de política de cooptación de lo cultural y la de libertad de expresión, los movimientos sociales de estudiantes sufrieron represión policiaca junto a sectores como los campesinos y obreros; problemáticas que fueron materia prima para los documentales que aparecieron en el cine mexicano después del 1968.

Como se acotó en esta tesis, antes del llamado '68 las películas independientes, incluyendo filmes experimentales, tuvieron la intención de hacer un cine íntimo y de autor, y en muchas ocasiones mostraron los problemas sociopolíticos del país y las múltiples contradicciones de México y su capitalismo deformado. Los documentales como *Q.R.R. (Quien resulte responsable)*, *Testimonio de grupo*, *Ser, Chihuahua, un pueblo en lucha*, por mencionar algunos, son prueba de esta situación.

Durante el sexenio de Luis Echeverría hubo un intento para ayudar a la industria cinematográfica con el Plan de Restructuración de la Industria Cinematográfica que otorgaba nuevas posibilidades a la producción, distribución y exhibición de películas; uno de los resultados de esta política fue la creación del Centro de Producción de Cortometraje (CPC) organismo que auspicio diversas películas que mostraron la postura oficial y el discurso del Estado para que la población lo viera como una institución benefactora en favor de los ciudadanos, ejemplo de ello son los documentales *Valle de México* y *Revolución*

Inconclusa. Además, este centro se convirtió en una alternativa para los cineastas que no encontraron trabajo en el sector industrial como Óscar Menéndez y Rubén Gámez, por mencionar algunos.

Se debe señalar que el aparente desarrollo, denominado “apertura”, solo mostró las contradicciones en todo ámbito de la vida nacional. En 1971, el Estado convocó a los intelectuales y cineastas para crear nuevos productos fílmicos; un punto a resaltar es que la cinematográfica oficial ocultó las verdaderas tendencias del aparente auspicio progresista de la administración, la apertura estatal trajo nuevos cineastas que con sus filmes dieron la posibilidad de recuperación económica y una imagen benefactora del Estado.

Los directores del cine independiente y el cine universitario realizaron documentales que mostraron y encarnaron la oposición al modelo capitalista implantado en los años setenta del siglo XX. El cine documental mexicano, en oposición al llamado cine de ficción, trató de mostrar a los mexicanos a través del acontecer cotidiano y la situación económico-político-social-cultural, cuestión que generó un enfrentamiento con el cine realizado en el momento.

El cine documental independiente, el universitario y de los diversos colectivos son un factor importante para la Historia del cine mexicano y la memoria del género cinematográfico porque, al tratar de estar fuera del alcance de las políticas del cine industrial, produjeron filmes que ofrecen testimonios sobre el contexto vivido y ayudan a recuperar la memoria colectiva de ciertos grupos sociales en México. Por otra parte, se encontró que los cine-clubs de la ciudad de México eran un espacio natural para la difusión de este género cinematográfico.

Cabe mencionar que la labor de cambiar parte de la tradición fílmica sobre la formas a presentar ciertos temas sociales constata el valor documental de las películas producidas en la época, de forma particular, el cine independiente que se manifestó como versión opuesta el cine producido por el Estado aunque, como se demostró a lo largo de esta investigación, el cine universitario que señaló las contradicciones del gobierno echeverrista también fue patrocinado por esta administración, como caso particular esta tesis se refiere a *Ser* de José Rovirosa.

Se debe resaltar que el cine documental es una fuente histórica social y un producto cultural que puede ayudar al conocimiento sobre el pasado. El cine documental representa un espectro de posibilidades historiográficas porque contiene aspectos sociales, políticos, culturales e intelectuales que el historiador puede analizar para explicar la historicidad de las imágenes que muestran el contexto y que sirven para reconstruir el sentido social y fílmico. En ese sentido, el cine documental como fuente histórica es una manifestación cultural de la sociedad. Esta investigación ayuda plantear un acercamiento a los diversos discursos fílmicos que muestran el devenir histórico de México desde parte del cine documental de los años setenta.

Lo anterior se ejemplifica en el análisis hecho de los documentales descritos. En *Q.R.R.* se recupera la memoria colectiva de un grupo, se presenta una forma de aproximación a los personajes y se pueden conocer algunos de los testimonios de los afectados de Ciudad Nezahualcóyotl en el contexto en el que vivieron. En *Ser* se puede observar el consumo de productos innecesarios y las contradicciones de la sociedad mexicana en la década de los años setenta

que dio como resultado el modelo capitalista implantado por la administración echeverrista.

Pese a destacar las diversas contradicciones generadas por el Estado, los dos documentales son auspiciados por el gobierno, situación que nos ayuda a distinguir dos vertientes de cine documental: por un lado el cine crítico de la administración echeverrista pero que gozó del financiamiento gubernamental y los documentales que fueron producidos por el Estado a través de organismos como el CPC, que estaban a favor del mismo y buscaron continuar con la ideología echeverrista y apoyaban la campaña electoral del siguiente candidato a la presidencia.

Por otra parte, los documentales *Valle de México* y *Revolución inconclusa* muestran cómo se forma la memoria oficial generada por el Estado y los abusos de memoria. La obra de Gámez, desde una retórica particular y a partir de las imágenes de sobrepoblación y contaminación, buscó concientizar a la población sobre las preocupaciones del Estado, es decir, los problemas de la Ciudad de México, pero al ser un documental subordinado por el CPC, se colaboró en la formación de una memoria oficial. Por otra parte, las reiteradas secuencias de la Revolución Mexicana captadas por autores como Einsenstein y de la plástica muralista en la búsqueda de enaltecer esas efemérides en “beneficio” de los ciudadanos mexicanos en los años setenta, crearon una memoria oficial en el caso del documental dirigido por Roseblueth y Riestra, pero también manifestaron abusos de esa memoria oficialista, además a hacer un mal uso en el sentido retórico de la palabra revolución. El Estado encontró en el cine documental una forma de propaganda al apoyar la campaña del entonces

candidato presidencial José López Portillo en el documental *Revolución inconclusa*.

Las reflexiones de Bill Nichols, Carl R. Plantinga y François Niney auxiliaron en la comprensión del género cinematográfico en cuestión, sin embargo, se buscó priorizar a los cineastas y realizadores mexicanos porque esta tesis considera necesario la difusión tanto de su obra fílmica como de las reflexiones expresadas por los mismos. De esta forma, la presente investigación considera que el cine documental es un instrumento de análisis de la sociedad ya que permite vislumbrar la intervención del realizador o cineasta que “atrapa” un momento histórico y utiliza las herramientas del cine para formar discurso fílmico, donde se observa la retórica y el estilo que le imprime el director, al mismo tiempo que se puede observar la posible subordinación a cierta especificidad cinematográfica.

El cine documental de los años setenta del siglo XX en México posee la virtud de recordar el pasado y superar el olvido porque representa un dispositivo para interpretarlo. Al ser analizado, el cine documental tiene la facultad de recuperar la memoria y al mismo tiempo es un lugar de memoria que ayuda a las personas a recordar un momento de la vida de una colectividad. El historiador puede retomar esto como materia prima para crear vínculos entre pasado y presente, mientras que, de igual forma, puede ser aprovechada por el documentalista para generar un discurso cinematográfico y ofrecer su visión del mundo a la sociedad.

La recordación e interpretación del pasado, a partir de los marcos sociales, ayudan a comprender las circunstancias actuales. A partir de estos principios teóricos, se pudieron observar las acciones en las coordenadas de

espacio tiempo y situarlas en los contextos culturales, sociales y políticos. Escribir desde la memoria sobre estos documentales, demuestra la necesidad de seguir abordando al cine documental como fenómeno fílmico; al realizar esta acción y, en ese sentido, una acción historiográfica, aparecen diferentes memorias, por ejemplo, la memoria de un grupo de realizadores y cineastas que, pese a que sus documentales fueran patrocinados por el Estado, tuvieron una perspectiva crítica hacia la administración gubernamental del periodo que comprende de 1970 a 1976. Por otra parte, en ese mismo periodo de tiempo encontramos a la memoria de otros documentalistas que se encargaron a colaborar con la creación de una memoria oficial. Es por esta dualidad que ambas memorias necesitan ser recuperadas, cuestión que reafirma la importancia de analizar e historiar al cine documental de los años setenta en México.

Se analizaron las imágenes plasmadas en los documentales para observar el proceso de construcción de la memoria que forma el cine documental como parte del acervo que conforman las fotografías, canciones, textos literarios y obras de arte, entre otras manifestaciones que los individuos crean y utilizan para recuperar acontecimientos, su memoria colectiva e individual. Es a partir de esta reflexión que esta tesis considera que la memoria es un instrumento de análisis y que funge como un auxiliar en la recuperación de los contextos de una época, a partir de la obra fílmica de uno o varios personajes, como se demostró para el periodo que comprende de 1970 a 1976.

El cine documental ofrece testimonio sobre un contexto, a partir de un determinado punto de vista, por ejemplo, la postura del Estado que en muchos casos se aprovechó por las instituciones oficiales para lanzar mensajes

demagógicos toda vez que se conocieron los alcances que este género cinematográfico tuvo. Por otra parte, el documental oficialista fue una de las vías que utilizó el Estado para comunicar sus inquietudes, enaltecer las "virtudes" de la administración del presidente Echeverría y fueron proyectados en los cines de la época antes de la exhibición de cualquier película del sector industrial. A la par, los diversos cine-clubs de la Ciudad de México, formaron un canal de distribución que ayudó a la difusión del cine universitario y el cine independiente.

Al analizar estas películas, se comprobó que los realizadores buscaban exhibir las problemáticas de su tiempo, en ese sentido, recordar a través de las imágenes ayuda a encontrar una forma de aproximarse a lo ocurrido en el contexto y, gracias a ello, se puede recuperar la memoria visual. El análisis de estos documentales representó una forma de reflexión sobre la historia un fenómeno fílmico en México y de la memoria audiovisual.

El Estado jugó un papel fundamental como generador de memoria porque contribuyó a crear una memoria crítica hacia sí mismo pero auspiciada por él. Como se observó en *Q.R.R.* y *Ser*, filmes en los que el presupuesto otorgado a Gustavo Alatriste proviene de la administración del gobernador del Estado de México, es decir Carlos Hank González y, en el caso de José Rovirosa, la institución que representa al gobierno del presidente fue la UNAM.

Por otra parte, al procurar una memoria oficialista, es decir, al poner a su servicio a los documentalistas del CPC, quienes hicieron películas como *Valle de México* y *Revolución Inconclusa*, el Estado estableció una memoria oficial que ayudó a dar continuidad al olvido de lo sucedido en el sexenio anterior, es decir la masacre del 68. Sin embargo, al tratar de borrar de la memoria ese acontecimiento violento, en la década siguiente el cine documental continuó

abriéndose camino para combatir aquel valor intrínseco de la memoria, es decir, el olvido.

Esta tesis hizo un acercamiento a la comprensión del cine como fuente histórica porque el cine documental mexicano es testigo de un contexto determinado, sus problemas y la forma cómo se concibió una memoria oficial y la alternativa de denuncia de los abusos y el olvido. Por otra parte, los valores intrínsecos en la memoria permitieron comprender un pasado y presente contextual en el caso de los documentales mexicanos que se analizaron en esta investigación. Por otra parte, ante cooptación cultural y la privación de la libertad de expresión, el fenómeno fílmico documental encontró un momento y un lugar dentro de la historia del cine mexicano para dar pie a la tradición documentalista en México.

FILMOGRAFÍA

Fuentes primarias

Q.R.R.

Dir.: Gustavo Alatraste

Año: 1970

Estreno: 26/1/1971

Producción: Gustavo Alatraste. Coordinación: Arturo Ripstein

Guion: Gustavo Alatraste, Arturo Ripstein, Rafael Castanedo y Paul Leduc

Fotografía: Alexis Grivas y Toni Khun

Edición: Rafael Castanedo

Sonido: Paul Leduc y Salvador Topete

Duración: 100 minutos

Intérpretes: La población de Ciudad Nezahualcóyolt

Género: Documental en 16 milímetros.

Ser

Dir.: José Roviroza Macías

Año: 1973

Producción: Patricia Weingartshofer-DAC/ UNAM

Guión: José Roviroza Macías, a partir del cuento *Ser*, de Luis Britto García

Fotografía: Federico Weingartshofer

Edición: Ramón Aupart

Duración: 26 minutos

Género: Documental en 16 milímetros.

Revolución inconclusa

Dir.: Arturo Rosenblueth y Jaime Riestra

Año: 1976

Producción: CPC

Fotografía: Pedro Torres

Edición: Jorge Vargas Apart

Duración: 10 minutos

Género: documental en 35 milímetros.

Valle de México

Dir.: Rubén Gámez

Año: 1976

Producción: CPC

Fotografía: Rubén Gámez

Edición: Ramón Quezada

Duración: 13 minutos

Género: documental en 16 milímetros.

BIBLIOGRAFÍA

Agustín, José. *Tragicomedia mexicana 2: la vida en México de 1940 a 1970*. México, Planeta. 1998.

Amador Carretero, Pilar. "El cine como documento social", en Díaz Barrado, Mario P. (ed.) *Revista Ayer* No. 24. Imagen e historia. Madrid. Marcial Pons. 1996.

Ángeles, Luis. *Crisis y coyuntura de la economía mexicana*. Editorial El caballito, México 1978.

Arostegui, Julio. *Retos de la memoria y trabajos de la historia*. En *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*. No. 3. Espagrafic. 2004.

Ávila Ochoa, María Guadalupe (coord.) *La construcción de la memoria. Historias del documental mexicano*. México CONACULTA. 2013.

Anxo Fernández, Miguel. *Las imágenes de Carlos Velo*. Colección Miradas en la obscuridad, UNAM. 2007.

B. Schunmann, Peter. *Historia del cine latinoamericano*. Edasa, Buenos Aires. 1987.

Ayala, Leopoldo. "Breve historia del movimiento del cine de 8 mm.". En *El cine independiente, ¿hacia dónde?*, Cuernavaca, Asociación de Documentalistas de México/ La rana del sur. 2000.

Breschand, Jean. *El cine documental. La otra cara del cine*. Paidós. 2002.

Britto García, Luis. *Rajatabla*. Monte Ávila Editores Latinoamérica. Venezuela. 2007.

Calderón, Eligio. *Los Mundos del Nuevo Mundo. El Descubrimiento, la Conquista, la Colonización y la Independencia de los Países Americanos, desde Alaska a la Patagonia, a través de la Mirada Cinematográfica*. México, IMCINE-Cineteca Nacional. 1994.

Burke, Peter. *Formas de historia cultural*. Alianza editorial. 2006.

Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Crítica. Barcelona. 2005.

Casas, Armando (Ed.). *Documental. No. 8 Cuadernos de estudios cinematográficos*. México D.F., CUEC-UNAM. 2006.

Cassetti, Francesco. *Teorías del cine 1945-1990*. Barcelona, Cátedra. 1994.

Cassetti, Francesco y Federico di Chio. *Como analizar un film*. Barcelona, Cátedra. 2007.

Catálogo de ejercicios fílmicos escolares 1963-1988/89, CUEC/UNAM, 1989.

Ciuk, Perla. Diccionario de directores del cine mexicano, CONACULTA, 2000.

Contreras Espinoza, Fernando. *La producción, sector primario de la industria cinematográfica*. Dirección General de Difusión Cultural, UNAM. México, 1973.

Cordero Marines, Liliana. *Trayectorias de la cultura visual tijuanense: Un estudio antropológico de la producción y exhibición audiovisual durante el periodo 1990-2009*. Tesis Doctoral, Posgrado en Antropología UNAM, 2013.

Chávez, Hugo y Elisa Lozano. *Luces, cámara, acción. Cinefotógrafos del cine mexicano 1931-2011*. IMCINE, México. 2011.

De Luna, Andrés y Susana Chaurand. *Los independientes: Entrevista a Eduardo Maldonado*. Otrocine, no. 6. Fondo de Cultura Económica. 1976.

De la Vega Alfaro, Eduardo. "El cine independiente mexicano". En *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. SEP, UAM, México. 1988.

Edmons, Robert, John Grierson y Richard Meran Barsam. *Principios de cine documental*. CUEC, UNAM. México. 1976.

Ferro, Marc. *Cine e Historia*. Gustavo Gilli, Barcelona, 1980.

Florescano, Enrique. *La función de social de la historia*. FCE. México. 2012.

G. Pavel, Thomas. *Narraciones literarias* en Van Dijk, Teun A. *Discurso y literatura. Nuevos planteamientos sobre el Análisis de los Géneros Literarios*. Visor. Madrid. 1999.

García Gutiérrez, Carissa. *La sociedad de consumo en México como caso de estudio no eurocentrista*. Universidad Autónoma de Querétaro. 2014.

García Luna Ortega, Margarita. *Nezahualcóyotl: Monografía municipal*. Gobierno del Estado de México. Instituto de Cultura Mexiquense. 1999.

García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. Vol. 10. Universidad de Guadalajara. 1982.

García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. Vol. 11. Universidad de Guadalajara. 1982.

García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. Vol. 12. Universidad de Guadalajara. 1982.

García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. Vol. 13. Universidad de Guadalajara. 1982.

García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. Vol. 14. Universidad de Guadalajara. 1982.

García Tsao, Leonardo. Felipe Cazals habla de su cine. México, U. de G.1994.

Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Gedisa, Barcelona, 1995.

González Casanova, Manuel. *¿Qué es un cine-club?* Dirección General de Difusión Cultural, Sección de Actividades Cinematográficas, UNAM, México. 1961.

González, Carlos Héctor. *Monografía del municipio de Nezahualcóyotl*. Gobierno del Estado de México, Dirección de Prese y Relaciones Públicas. 1973.

Gutiérrez Macotela, Norma Liliana. *El cine documental el México: 1970-1995*. Tesis de Licenciatura en Periodismo y Comunicación Colectiva. 1997.

Halbwachs, Maurice. *La mémoire collective*. Paris, Presse Universitaires de France, 1968.

Halbwachs, Maurice. Los marcos sociales de la memoria. Barcelona, Antrhopos, 2004.

Isunza Vera, Ernesto. *Las tramas del alba. Una visión de las luchas por el reconocimiento en el México contemporáneo (1968-1993)*. CIESAS. 2001.

Kracauer, Siegfried. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Paidós. Barcelona. 1996.

Krauze, Enrique. *La presidencia imperial: Ascenso y caída del sistema político mexicano (1974-1996)*. Grupo Planeta, España. 2013.

Kuntz Ficker, Sandra. ¿Qué nos dejó la revolución mexicana? *Revista de la Universidad*, no.617. UNAM. 2002.

La fórmula secreta. Editorial Alias, IMCINE, Fimoteca UNAM. 2014.

Lazo, Armando. "Diez años de cine mexicano: un primer acercamiento", en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. SEP, UAM, México. 1988.

Lazo, Armando. "Objetividad y subjetividad". En *Documental No. 8 Cuadernos de Estudios Cinematográficos*. CUEC-UNAM. México 2006.

Linares Zarco, Jaime (Coord.). *Ciudad Nezahualcóyotl, de la pobreza a la globalización económica y la saturación urbana*. UNAM y FES Aragón. 2013.

Mendoza, Carlos. *El ojo con memoria: apuntes para un método de cine documental*. México, D.F. CUEC-UNAM. 1999.

Mendoza, Carlos. *El guión para cine documental*. México, UNAM. 2010.

Meyer, Lorenzo. "El sistema social del México contemporáneo" en, *Historia de México*, Barcelona, Salvat Editores de México, 1974, tomo 10.

Miquel, Ángel. "Bibliografía mexicana del cine", en *Miradas al cine mexicano*. Vol. 2. Academia Mexicana de la Historia, IMCINE. México, 2016.

Monterde, José Enrique, Marta Selva Mosoliver y Anna Solá Arguimbau. *La representación cinematográfica de la historia*. Madrid, Akal, 2001.

Monterde, José Enrique. "El film de propaganda. Cine documental e Historia: la experiencia de la escuela británica". En *La Historia y el Cine*. Editorial Fontarama, Barcelona, 1983.

Nichols, Bill. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós, Barcelona. 1997.

Nichols, Bill. *Introducción al documental*. CUEC, UNAM. México. 2013.

Niney, François. *El documental y sus falsas apariencias*. UNAM. CUEC. 2015.

Niney, François. *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de la realidad documental*. CUEC, UNAM. 2009.

Nora, Pierre. *Entre Memoria e Historia: La problemática de los lugares*. Ediciones Trilce. 2008.

Pacho Rodríguez, María Teresa de Jesús *Cristo con los pobres*. México, ENAH. Tesis de licenciatura en Historia. 2013, pp. 28, 29.

Pacho Rodríguez, María Teresa de Jesús. "Héroes de celuloide: La Primera Guerra Mundial y la Revolución Mexicana a través del cine", ponencia presentada en el *XVII Seminario Jan Patula Dobek "a cien años del inicio de la Gran Guerra. Una visión retrospectiva desde las Ciencias Sociales, las Humanidades y las Artes"*, realizado del 26 al 30 de mayo de 2014 en la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.

Paranaguá, Paulo Antonio. "Orígenes, evolución y problemas". En Paranaguá, Paulo Antonio (Ed.). *Cine documental en América Latina*. Cátedra, Madrid. 2003.

Pegueiro, José. "El cine militante, necesario como el sol y más efectivo que una aspirina: movimientos sociales en el documental mexicano de los años sesenta y noventa". En Ávila Ochoa, María Guadalupe (coord.) *La construcción de la memoria. Historias del documental mexicano*. México CONACULTA. 2013.

Pelayo Rangel, Alejandro. *La generación de la crisis: el cine independiente mexicano de los años ochenta*. Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), 2012.

Peña Ospina, Paola. *Polis. Investigación y Análisis Sociopolítico y Psicosocial. Memoria, cine y modernidad: una propuesta crítica para aproximarse al pasado*. UNAM, 2012. Volumen 8, Núm. 1.

Plantinga, Carl R. *Retórica y representación en el cine de no ficción*. CUEC, UNAM. 2014.

Programa mensual de la Cineteca Nacional. Febrero de 1994, Secretaria de Cultural.

Quezada, Mario Alberto. *Diccionario del cine mexicano, 1970-2000*. México, D.F., UNAM, 2005.

Rabiger, Michael. "Documental y autoría". En Mora Catlett, Juan. (et al.) *Cineastas en conversación, entrevistas y conferencias*. CUEC/UNAM. 2007.

Ramón, David. "Lectura de las imágenes propuestas por el cine mexicano de los años treinta a la fecha". En *80 años de cine en México*. México, Filmoteca UNAM. 1977.

Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica. 2000.

Rodríguez Álvarez, Gabriel. *Manuel González Casanova, pionero del cine universitario*. Universidad de Guadalajara, México 2009.

Rodríguez Cruz, Olga. *El 68 en el cine mexicano*. Puebla, Universidad Iberoamericana, Golgo-Centro. 2000.

Rodríguez Rodríguez, Israel. *El Taller de Cine Octubre. Teoría y práctica del cine militante en el México de los años setenta*. Tesis Maestría en Historia UNAM. 2016.

Rosenstone, A. Robert. *El pasado en imágenes: el del cine a nuestra idea de historia*. Ariel. 1997.

Rovirosa, José. *Miradas a la realidad: Ocho entrevistas a documentalistas mexicanos*. UNAM, México, 1990.

Rovirosa, José. *Miradas a la realidad. Vol. 2. Ocho entrevistas a documentalistas mexicanos*. UNAM, México, 1992.

Rosbach, Alma y Leticia Canel. "Política cinematográfica del sexenio de Luis Echeverría", en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. SEP, UAM, México. 1988.

Seydel, Ute y Vittoria Borsò. *Espacios históricos - espacios de rememoración. La historia mexicana decimonónica en las letras y la cultura visual de los siglos XX y XXI*. Bonilla Artigas Editores, UNAM. 2014.

Si Salón Independiente. Un arte sin tutela: en México, 1968 – 1971. MUAC/UNAM 2018.

Shelley Augusto, Jaime. "El cine mexicano ¿campeón sin corona?", en *Otrocine* No. 1, México, D.F. (1975).

Shojjet Weltman, Celia y Roberto Aschentrupp. *Cine y poder: la política del gobierno en la industria cinematográfica mexicana: 1970-1976, 1976-1982*. Tesis UNAM, 1985.

Tello, Carlos. *La política económica en México 1970-1976*. Siglo veintiuno editores. México 1979.

Tello, Jaime en: *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine mexicano*. Vol 2. SEP, UAM. 1988.

Tello, Jaime y Pedro Reygadas. "El cine documental en México" en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. SEP/UAM, México. 1988.

Tolosa Jablonska, C. M. (2009). *Las películas como fuente histórica: La Ciudad de México en el cine contemporáneo*. (Tesis de Licenciatura en Historia inédita). Facultad de Filosofía y Letras. UNAM.

Tuñón, Julia. "¡Torero!" en Paranaguá, Pablo Antonio. *Cine documental en América Latina*. Cátedra, Madrid, 2003.

Tuñón, Julia. "Torciéndole el cuello al filme: de la pantalla a la historia", en *Los andamios del historiador. Construcción y tratamiento de fuentes*. AGN, CONACULTA, INAH, México. 2001.

Urrutia, J. "El contexto en el texto", en *Literatura y Comunicación*. Espasa- Calpe, Madrid, 1992.

Vázquez Mantecón, Álvaro. *El cine en súper 8 en México. 1970-1989*. México, Filmoteca UNAM. 2012.

Vázquez Mantecón, Álvaro. "La visualidad del 68". En *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México*. Mexico, MUCA, UNAM. 2007.

Vázquez Mantecón, Álvaro. "El documental histórico" que pertenece al libro: Ávila Ochoa, María Guadalupe (coord.) *La construcción de la memoria. Historias del documental mexicano*. México CONACULTA. 2013.

HEMEROGRÁFIA

Arostegui, Julio. *Retos de la memoria y trabajos de la historia*. En *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*. Núm. 3. Madrid. Espagrafic. 2004.

Amador Carretero, Pilar. "El cine como documento social", en Díaz Barrado, Mario P. (ed.) *Revista Ayer* Núm. 24. Imagen e historia. Madrid. Marcial Pons. 1996.

Cuesta Bustillo, Josefina. "Memoria e historia. Un estado de la cuestión". en Díaz Barrado, Mario P. (ed.) *Revista Ayer* Núm. 32. Imagen e historia. Madrid. Marcial Pons. 1998.

Macías Roviroso, José. "El documental mexicano y el free cinema", en *Pantalla* Núm. 5, Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM. México D.F. (1986).

Macías Roviroso, José. "La posición del realizador", en *Pantalla* Núm. 9, Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM. México D.F. (1988).

Menéndez, Óscar. *Los muros del 68*. Revista *Pantalla* No. 3 en Noviembre de 1985.

Peña Ospina, Paola. *Polis. Investigación y Análisis Sociopolítico y Psicosocial. Memoria, cine y modernidad: una propuesta crítica para aproximarse al pasado*. UNAM, 2012. Volumen 8 Núm. 1.

Nora, Pierre. "La aventura de *Les lieux de mémoire*", en Díaz Barrado, Mario P. (ed.) *Revista Ayer* Núm. 32. Imagen e historia. Madrid. Marcial Pons. 1998.

Otrocine, núm. 6. Fondo de Cultura Económica. 1976.

Pantalla, Núm. 2 Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM. México D.F. 1985.

Pantalla, Núm. 3 Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM.
México D.F. 1985.

Pantalla, Núm. 5 Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM.
México D.F. 1986.

Pantalla, Núm. 6 Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM.
México D.F. 1986.

Pantalla, Núm. 9 Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM.
México D.F. 1988.

Octubre, Núm.1, Taller de Cine Octubre. México D.F., 1974.

ENTREVISTAS

María Teresa de Jesús Pacho Rodríguez, realizada por Víctor I. Torres Segura, en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) Cuicuilco. 20 de abril del 2015.

Armando Lazo, realizada por Víctor I. Torres Segura, en el CUEC, Ciudad Universitaria el día 13 de mayo del 2015.

Juan Jiménez Patiño, realizada por Víctor I. Torres Segura, en la FILMOTECA de la UNAM, Ciudad Universitaria de la Ciudad de México el día 13 de abril del 2015.

PELÍCULAS CITADAS

¡Qué viva México! (1932)

Atencingo, cacicazgo y corrupción (1973)

Ayautla (1972)

Boda en el cerro (1973)

CCE, Centro de cálculo electrónico (1970)

Cerámica (1965)

Chac, el Dios de la lluvia (1976)

Chihuahua, un pueblo en lucha (1974)

Comunicados de insurgencia obrera (1972)

Con el alma entre los dientes (1981)

Convencer para vencer (1976)

Dos de Octubre. Aquí México (1968)

El borracho (1976)

El día de la boda (1968)

El grito (1968)

Entrevista sobre la violencia en la Universidad (1968)

Etnocidio, notas sobre el Mezquital (1976)

Ex/Expo 70 (1971)

Explotados y explotadores (1974)

Jornaleros agrícolas (1977)

José Guadalupe Posada (1966)

La energía del cambio (1976)

La fórmula secreta (1964)
La manda (1968)
La pasión (1969)
La urbe (1976)
Leobardo Barrabás o parto sin temor (1969)
Los adelantados (1969)
Los albañiles (1974)
Los Caifanes (1965)
Los Coras (1971)
Los murmullos (1974)
Mecánica nacional (1971)
Mural efímero (1968)
Nosotros si existimos (1972)
Pulquería La Rosita (1963)
Recuerdos de Juan O'Gorman (1983)
Testimonio de grupo (1970)
Todos somos hermanos (1965)
Trabajo (1967)
Ya las palabras son los hechos (1976)

SERIES TELEVISIVAS

Los sexenios (1988)
Tragicomedia mexicana (2015)
Los que hicieron nuestro cine (1983)

FUENTES ELECTRÓNICAS

<http://www.cinetecanacional.net/php/detallePelicula.php?clv=5965>.

<https://tv.unam.mx/portfolio-item/cinema-20-1-con-roberto-fiesco-entrevista-a-oscar-menendez/>.

<https://www.lanacion.com.ar/cultura/no-hay-que-confundir-memoria-con-historia-dijo-pierre-nora-nid788817>

<https://www.letraslibres.com/espana-mexico/revista/entrevista-pierre-nora-el-historiador-es-un-arbitro-las-diferentes-memorias>

<http://148.226.12.161:8080/egvadmin/bin/view/biografia/Rovirosa+Mac%C3%A9+Jos%C3%A9>

https://elpais.com/cultura/2019/06/25/actualidad/1561481627_054946.html
Consultado, 31 de agosto del 2019.

https://www.clarin.com/revista-enie/ideas/fran-ois-hartog-puede-prever-futuro_0_YFq8SnuM6.html?fbclid=IwAR09ekeCr_21Wp_T6pFnW87wCNJVjggd2ToBugYhr2POQFGcjsKrlQtH-FE