



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD AZCAPOTZALCO

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

POSGRADO EN HISTORIOGRAFÍA

EL DISCURSO HISTÓRICO EN EL NOTICARIO FÍLMICO *CINE VERDAD*, 1953-1973

IDÓNEA COMUNICACIÓN DE RESULTADOS

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIOGRAFÍA**

PRESENTA:

Alexis Barbosa Vargas

Director de tesis: Dr. Álvaro Vázquez Mantecón

Sinodales:

Dra. Ana Daniela Nahmad Rodríguez

Dr. Adrien José Charlois Allende

Ciudad de México, Noviembre 2021

ORCID: 0000-0002-3281-4389

Esta investigación fue realizada con el apoyo económico del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT)

*¿Y la historia no miente nunca? -aventuró el señor Babley, vislumbrando un rayo de
esperanza.*

-¡Oh, no! ¡Jamás! –repuse con tono resuelto.

Era muy joven y muy inocente entonces, y así lo creía de buena fe.

Charles Dickens, David Copperfield.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero agradecer a mi director de tesis, el Dr. Álvaro Vázquez Mantecón quien redirigió este trabajo hacia nuevos horizontes. Su confianza, conocimiento y apoyo fueron fundamentales para el desarrollo de esta investigación. También un reconocimiento a mis sinodales, la Dra. Ana Daniela Nahmad Rodríguez y el Dr. Adrien José Charlois Allende cuyas lecturas atentas y comentarios certeros llevaron esta investigación a un buen término.

Con toda sinceridad, creo que el Posgrado en Historiografía fue el espacio idóneo para desarrollar esta investigación a través de las UEAS, los seminarios y los encuentros. Un reconocimiento a los docentes, los administrativos y los alumnos.

Antes de que esta investigación empezará a imaginarse, hubo personas sin las cuales este trabajo no hubiera podido concebirse. Para empezar, agradezco mucho a la Mtra. María Oralia Sánchez Paredes cuya confianza y visión me permitieron tener acceso al Archivo Barbachano. Un reconocimiento a la Dra. Nimbe Montserrat Algarabel Rutter, a la Dra. Ana María Serna Rodríguez y al Dr. Alejandro Gracida Rodríguez quienes también contribuyeron para el desarrollo de esta investigación. Igualmente mis agradecimientos para Adriana Bustos, Alejandro Espinoza, Federico Quintana, Claudio Pezzotti, Diandra Madriz, Emir Meza, Ángel Martínez Juárez y Lourdes Ocampo.

A mi familia y amistades quienes han sido un apoyo a lo largo de mi vida y en estos dos años: Para Olivia, Erasmo, Tere, Jorge, Betty, Francisco, Víctor, Karen, Sergio, Manlio, Fabio, Oralia, Flavio e Irma.

Por último, quiero agradecer al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) y a la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), instituciones cuyo apoyo resultó invaluable para realizar esta investigación.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
CAPÍTULO 1.- <i>CINE VERDAD Y LA CINEMATOGRAFÍA</i>.....	19
1. Las personas detrás del noticiario.	19
2. El lenguaje cinematográfico.....	30
3. La relación con los noticiarios fílmicos.	45
4. La relación con los documentales.	53
CAPÍTULO 2.- <i>CINE VERDAD Y LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN</i>.	63
1. La cultura política.	63
2. Los géneros y los contenidos privilegiados.....	77
3. La relación con la prensa.....	90
4. La relación con la televisión.....	98
CAPÍTULO 3.- <i>LA REPRESENTACIÓN DEL PASADO EN CINE VERDAD</i>.	109
1. La historia.....	109
2. Pasado, presente y futuro.	122
3. Entre la difusión, la divulgación y la didáctica.	135
CONCLUSIONES.....	157
FUENTES CONSULTADAS.....	160

INTRODUCCIÓN.

A principios del 2015, empecé a trabajar como becario en un proyecto de Televisión Azteca en donde descubrí el Archivo Barbachano, uno de los acervos de noticiarios fílmicos más grandes del país. Este archivo se encuentra digitalizado en Televisión Azteca y se compone de más de diez noticiarios fílmicos realizados entre los años cuarenta y los años setenta. Cabe señalar que durante los años setenta el productor Manuel Barbachano Ponce donó sus noticiarios fílmicos al canal 13. Posteriormente, este canal pasaría a formar parte de Imevisión y finalmente, cuando esta empresa pública se privatizó a principios de los años noventa, Televisión Azteca se hizo cargo de este acervo fílmico.

A lo largo de este proyecto, los visionados de noticiarios como *EMA*, *Cine Selecciones*, *Cine Revista*, *Cámara*, *Tele Revista* y *Cine Verdad* dieron cuenta de la importancia de estos materiales audiovisuales. De hecho, antes de visionar estos materiales yo desconocía por completo la noción de noticiarios fílmicos. Dos años después, en un nuevo proyecto descubrí las cápsulas del noticiario *Cine Verdad* que referían a la historia nacional e internacional. Además del discurso audiovisual, lo que más captó mi atención fue que algunos de estos clips estaban firmados por escritores como Gabriel García Márquez, Jomi García Ascot, Carlos Fuentes o Gastón García Cantú. Fueron estas cápsulas en particular las que me llevaron a pensar esta investigación de manera historiográfica.

Antes de empezar a describir mi objeto de estudio, es importante definir tres aspectos que son fundamentales para entender esta investigación: la definición, la tipología y el desarrollo a nivel mundial y nacional de estos noticiarios fílmicos. Evidentemente esta empresa es complicada, así como muy general, debido a la heterogeneidad de esta modalidad cinematográfica. Sin embargo, pensando en el lector hay que definir las coordenadas generales de una modalidad que, aunque desaparecida, tuvo una importante relevancia durante el siglo pasado.

Los noticiarios fílmicos han tenido diferentes historias a lo largo y ancho del mundo, lo que hace más difícil dar una definición unívoca y homogénea de éstos.¹ Por lo tanto, hay que plantearnos las siguientes preguntas: ¿Qué entendemos por noticiarios

¹ En estas múltiples historias, los noticiarios también han sido llamados también noticiarios cinematográficos, prensa filmada, periodismo cinematográfico, *newsreel* en inglés, actualidades, semanarios fílmicos, cine revistas o cortos. Sin embargo, para esta investigación y con fines prácticos, usaremos el término “noticiario fílmico”. De hecho, en el ámbito cinematográfico por lo general se utilizó el término “noticiario”, mientras que el término “noticiero” se popularizó en la televisión.

fílmicos? ¿Cuáles son sus principales características? Para Ángel Martínez Juárez, quien también parte de la microhistoria y la historia regional, se trata de “una modalidad o costumbre informativa de filmar eventos y utilizar al cinematógrafo como la vía para notificarle a los miembros de un grupo social de los acontecimientos más importantes contemporáneos y llamativos ocurridos en su entorno.”²

Si bien la definición de Martínez Juárez es muy puntual, su énfasis está en el carácter informativo de los noticiarios fílmicos. Sin embargo, no todos los noticiarios tenían una función meramente informativa. Al respecto, Vicente Sánchez Biosca y Rafael Tranche, consideran que el noticiario fílmico fue un género cinematográfico cuyas funciones fueron instruir, informar y entretener a la población.³ Estas tres funciones determinaron los contenidos y las formas de muchos noticiarios. Si bien la noción de género resulta complicada por la particularidad de esta modalidad fílmica, la investigación sobre el noticiario fílmico franquista *NO-DO* de Sánchez Biosca y Tranche constituye uno de los mejores trabajos sobre esta modalidad cinematográfica.⁴

Por lo consiguiente, no podemos aventurarnos a establecer una definición global y unívoca debido a la historicidad y variedad de estos noticiarios. Evidentemente resulta complicado definir a los noticiarios fílmicos como un género cinematográfico o periodístico, por lo que en esta investigación uno de mis objetivos es mediar entre el carácter periodístico y cinematográfico de esta modalidad fílmica.

En cuanto a las características generales, si bien los noticiarios fílmicos poseían un carácter heterogéneo, los investigadores Peter Baechlin y Maurice Muller-Strauss engloban varias generalidades: Su periodicidad, ya sea semanal, quincenal o mensual; su duración estándar que casi siempre era de diez minutos; su diversidad temática y por último, su sencillez a la hora de abordar estos temas.⁵

² Ángel Martínez Juárez “Los noticieros cinematográficos en provincia” en Eduardo De la Vega Alfaro (coord.) *Microhistorias del cine documental*, Guadalajara-México, Universidad de Guadalajara, Instituto Mora, Cineteca Nacional, Dirección de actividades cinematográficas de la UNAM, 2011, p. 385. 383-399

³ Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez Biosca, *NO-DO: el tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 2000, p. 247

⁴ Para Rick Altman estos géneros necesitan trabajarse de acuerdo a una historicidad que evite las univocidades. Rick Altman, *Los géneros cinematográficos*, Ed. Paidós, Barcelona, 2000

⁵ También para la enciclopedia británica, los noticiarios fílmicos carecían de la posibilidad de filmar en vivo, a diferencia de la televisión, por lo que su énfasis estaba en los eventos programados como desfiles, inauguraciones, competencias deportivas, concursos de belleza y sucesos que habían ocurrido previamente. Peter Baechlin y Maurice Muller-Strauss, *Newsreel across the world*. París, Unesco, 1952, p. 9

Dentro de estos noticiarios fílmicos, algo muy importante es la distinción entre las actualidades y las revistas que funciona como una tipología de estos noticiarios. Las primeras cumplieron la función de informar con noticias nacionales e internacionales como si de un periódico o un diario se tratara, mientras que las segundas abarcaron reportajes, sketches, opiniones o notas didácticas que cumplieran la función de entretener o de instruir como tradicionalmente lo hace una revista impresa.

Aunque parezca muy periodístico, esta tipología sí se puede aplicar a numerosos noticiarios en diversas partes y en múltiples momentos. Por ejemplo, en Estados Unidos además de las actualidades como *Fox Movietone* o *Paramount News*, destacó la revista *March of Time*. Al respecto, autores como Ramón Girona y Jordi Xifra, quienes analizan el caso de *March of Time*, establecen la diferenciación entre *Screen magazines* y *Newsreels* que también alude a la distinción entre revistas y actualidades filmadas. Para ambos autores, las revistas tenían un enfoque más profundo y detallado que las actualidades.⁶

En efecto, las revistas fílmicas solían tener un carácter más informal a través del humor o el deporte, pero también solían ser más formales mediante cápsulas culturales o científicas. En México, destacó el patrón de las revistas que inician con el prefijo “Cine” como *Cine Verdad*, *Cine Revista*, *Cine Selecciones* o *Cine Mundial*. Por otro lado, destacan las actualidades mexicanas *Noticiero EMA* o *Noticiero CLASA*.

Esta distinción entre actualidades y revistas se diferencia con la definición de Martínez Juárez y coincide con Sánchez Biosca y Tranche en cuanto a la multifuncionalidad de estas modalidades. Además de las definiciones y tipologías, hay que establecer las coordenadas históricas e historiográficas de estos noticiarios. Por ejemplo, para Peter Burke, los noticiarios fílmicos son fundamentales para acercarnos a la primera mitad del siglo XX:

Como ejemplo de un relato más fluido y de un «efecto realidad» o una «ilusión de realidad» aún mayores, hemos de recurrir al cine, por ejemplo a las películas contemporáneas de la Guerra de los Boers o de la Primera Guerra Mundial, y a los noticiarios cinematográficos semanales que florecieron desde aproximadamente 1910 hasta los años cincuenta, cuando la televisión asumió la función que habían venido realizando, aunque ahora con carácter diario... Los noticiarios británicos han sido utilizados como fuente para la historia de la

⁶ Ramón Girona y Jordi Xifra, “The Ramparts We Watch: film documentary discourse in the field of Public Relations” en *Revista Internacional de relaciones públicas*, no. 7, vol. IV, p. 214

Guerra Civil Española, y una filmación realizada por el ejército británico en Belsen en abril de 1945 fue utilizada como prueba en los procesos de Nuremberg. Ahora que algunos niegan la realidad del Holocausto, conviene recordar el testimonio de las películas.⁷

De igual manera, para Marc Ferro el cine permite acercarnos a sucesos históricos del siglo XX ya que numerosos filmes han sido testigos de este siglo tan convulso. Sin embargo, el cine también es importante no sólo por lo que documenta, sino también por lo que representa y construye. En el caso de los noticiarios, éstos fueron efectivamente testigos de numerosos sucesos, pero también representaron y construyeron una realidad de acuerdo a los intereses del presente y las expectativas del futuro.

Los antecedentes más remotos de esta modalidad se encuentran en las tomas de vistas de los Hermanos Lumière y en las reconstrucciones históricas de Georges Méliès, por lo que los noticiarios aparecieron para 1905 en Estados Unidos y para 1908 en Francia con un carácter periodístico e informativo no exento también de reconstrucciones históricas. También la irrupción de estos noticiarios coincidió con dos sucesos capitales en la historia del cine, y que a su vez, beneficiaron a estos incipientes noticiarios: “La sustitución de la exhibición ambulante por proyecciones regulares en locales fijos y el cambio del sistema de venta por el de alquiler de las películas.”⁸ Esta última estrategia empresarial, también conocida como el “golpe de estado Pathé”, ayudó a que las productoras ganaran más y produjeran más lo que consolidó a la entonces naciente industria fílmica.

De esta manera, son resaltables los noticiarios norteamericanos que filmaron la Revolución mexicana. Aunque desde 1907, en México ya operaban noticiarios como el francés *Pathe's Weekly* o el norteamericano *Animated Weekly*, con la Revolución la mayoría de los noticiarios que documentaron el conflicto fueron norteamericanos. Sin embargo, a diferencia de lo que hicieron los Hermanos Alva o Salvador Toscano, los noticiarios no tuvieron mucha trascendencia durante el periodo revolucionario.

Por otro lado, destacan los cuarenta y tres noticiarios cinematográficos semanales (*Kino-Nedelia*) hechos por Dziga Vertov que documentaron la vida posrevolucionaria en Rusia entre 1918 y 1919. Posteriormente, Vertov dirigió entre 1922 y 1925, el noticiario “Cine Verdad” (*Kino-Pravda*) que fue el equivalente audiovisual de “Pravda” el órgano

⁷ Peter, Burke, *Lo visto y lo no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona. Crítica. 2005, p. 196

⁸ María Antonia Paz e Inmaculada Sánchez “La historia filmada: los noticiarios cinematográficos como fuente histórica. Una propuesta metodológica” en *Film-Historia*, Vol. IX, No.1, 1999, p. 18 17-33

impreso del partido comunista. Para Ferro, es interesante el papel propagandístico de estos noticiarios durante la Revolución rusa. Por ejemplo, el historiador francés nos dice que el régimen veía al cine como el mejor instrumento de propaganda, en especial los documentales y noticiarios:

El cine educativo y el cine científico y de animación ocupan un lugar privilegiado en el programa cultural desarrollado después de la nacionalización. Además también se considera esencial el cine documental, el cine para los campesinos, el documento-cine; por otra parte, como es natural, el régimen aspira a expresarse por medio de los noticieros. Estos ya en 1918, ofrecen una representación muy completa de la realidad soviética social.⁹

Para los años treinta, los noticiarios alcanzaron su apogeo de audiencia a tal grado de que en varios países se abrieron salas exclusivas para la exhibición de éstos. También para estos años, los noticiarios sirvieron como medio de propaganda al servicio de las distintas ideologías dominantes en esos años: El fascismo, el comunismo y el liberalismo.¹⁰ De hecho, como señala Álvaro Vázquez Mantecón, este auge de las nuevas estrategias estatales de información en los años veinte y treinta se dio a nivel mundial.¹¹ Por ejemplo, durante el cardenismo el gobierno creó el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP) como el organismo central de la propaganda generada por el estado. Dentro de las relaciones entre la DAPP y la productora Cinematográfica Latinoamericana S.A surgió el noticiario *CLASA* de carácter propagandístico.

Durante la Segunda Guerra Mundial, los documentales y los noticiarios fílmicos se convirtieron en fuerzas de cohesión y armas de guerra que tuvieron un poderoso impacto sobre el público debido a su amplia distribución en los países en conflicto. Por ejemplo, según Ferro, una vez declarada la guerra Franklin D. Roosevelt dio instrucciones para que los valores norteamericanos fueran glorificados e incluso señaló la importancia del cine en un mensaje durante los Premios de la Academia de 1941. De este modo, los documentales y los noticiarios fílmicos tuvieron un importante auge en Alemania y Estados Unidos.¹²

⁹ Marc Ferro, *Cine e historia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p. 77

¹⁰ Para Erik Barnouw, en los años treinta “la politización del documental no constituía una invención de Grierson; era un fenómeno mundial, un producto de los tiempos”. Erik Barnouw, *Documental, historia y estilo*, Barcelona, Gedisa, 2005, p. 89

¹¹ Álvaro Vázquez Mantecón, “Cine y propaganda durante el cardenismo” en *Historia y Grafía*, núm. 39, julio-diciembre, 2013, p. 90

¹² En cuanto a las películas antijaponesas destaca el documental *Know your Enemy* (Capra-Ivens, 1945) que se revisa la cultura e historia de Japón de una manera denigrante y maniquea. Destaca desde el principio el término “Orientation film” en los créditos que alude precisamente a la propaganda del filme cuyo objetivo era

Para los años posteriores a la guerra, en Europa y Estados Unidos los noticiarios generalmente se mantuvieron bajo el patrocinio de grandes compañías como en Estados Unidos lo fueron *Fox Movietone*, *Warner-Pathé*, *Paramount News*, *MGM*, *News of the Day*, y *British Movietone News*. También en Gran Bretaña y Francia este esquema se mantuvo con *Gaumont British News*, *Universal News*, *Pathé News*, *Pathé Journal* y *Gaumont Actualités*. Sin embargo, fue inevitable su decadencia en los años cincuenta y sesenta debido en parte a la competencia con el nuevo medio televisivo. Para 1956, *The march of time*, *This is America* y *Pathé* dejaron de realizarse. Lo mismo ocurrió con *Paramount news* en 1957, *Fox movietone* en 1963, así como *News of the day* de *MGM* y *Universal news* en 1967.

Curiosamente, los noticiarios mexicanos se mantuvieron durante una parte significativa de la segunda mitad del siglo XX. Incluso para la década de los años cincuenta y sesenta, hubo un auge de los noticiarios fílmicos como señala Ricardo Pérez Montfort:

Las décadas de los años cincuenta y sesenta, incluso hasta los primeros años setenta del siglo XX, fueron la edad de oro de aquellos noticieros o cortos que antecedían rigurosamente a la proyección de cualquier película en las principales salas de la Ciudad de México y de muchas poblaciones de provincia.¹³

De entrada, podríamos considerar que los noticiarios se mantuvieron en los países menos desarrollados en donde las salas de cine eran más accesibles para una población que contaba con una limitada disponibilidad de otras fuentes o medios de información. Sin embargo, al menos en México este boom de los noticiarios fílmicos está relacionado a las políticas llevadas a cabo desde el cardenismo, pero sobre todo la política cinematográfica de los años cuarenta. Primero, a través de lo que se conoce como el Laudo presidencial de 1945 y segundo, mediante la Ley federal de la Industria Cinematográfica de 1949.

sinistro: justificar el lanzamiento de las dos bombas atómicas a Hiroshima y Nagasaki. A través del montaje, que está basado en noticiarios fílmicos y películas japonesas, se muestra a los japoneses como fanáticos, imperialistas y traicioneros. Por otro lado, en Alemania el noticiario *UFA* se decantó en pro de la causa de las potencias del eje. De hecho, Siegfried Kracauer nos dice que “inmediatamente después del estallido de la guerra, el ministerio de propaganda alemán empleó todos los medios posibles para lograr que los noticiarios fueran un instrumento efectivo de propaganda” Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 1985. p. 257

¹³ Ricardo Pérez Montfort, “La ciudad de México en los cortos. Los noticiarios fílmicos y su mirada urbana” en María Guadalupe Ochoa Ávila (coord.) *La construcción de la Memoria. Historias del cine documental*. México, CONACULTA, 2013, p. 205

Bajo la lógica del corporativismo cardenista, surgieron las principales agrupaciones de trabajadores cinematografistas, siendo la más importante el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) que se incorporó a la CTM (Confederación de Trabajadores de México). De esta manera, desde su constitución en 1939 el STIC surgió como una central con presencia nacional y afín al régimen posrevolucionario que cooptó no sólo a obreros y técnicos sino también a escritores y directores del medio. Además del STIC, para 1939 se estableció un decreto cardenista que obligaba a los exhibidores a programar al menos una película mexicana en las salas.

Para 1941, el gobierno de Manuel Ávila Camacho, cuya candidatura fue respaldada por el STIC, publicó en el Diario Oficial de la Federación el Reglamento de Supervisión Cinematográfica que dejaba al medio cinematográfico bajo la supervisión de la Secretaría de Gobernación.¹⁴ Además, este reglamento secundaba el decreto de exhibición de Cárdenas que terminó siendo burlado por los distribuidores y exhibidores para quienes el cine hollywoodense era más rentable. En realidad, Francisco Peredo Castro considera que el cine mexicano no tenía la capacidad de producción suficiente para cubrir los tiempos de pantalla.¹⁵

Los problemas se acrecentaron cuando en 1945, un conflicto interno derivó en la división del STIC y en el surgimiento del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC). Los miembros del STPC denunciaron problemas como corrupción y malos manejos por parte de los dirigentes del STIC. Ante esta situación, el presidente Ávila Camacho decretó ese mismo año un laudo presidencial que definió las tareas de estos dos sindicatos. Al respecto, Peredo Castro nos dice que el STIC se quedó con la producción de cortometrajes y filmes noticiosos o documentales, mientras que el STPC se le adjudicó la producción de largometrajes de ficción, o películas de argumento que podían filmarse en estudios o locaciones.¹⁶

¹⁴ También durante el gobierno de Manuel Ávila Camacho se crearon tres importantes instituciones: el Banco cinematográfico, la Academia Cinematográfica de México y la Cámara nacional de la industria cinematográfica (CANACINE) en 1942 cuyo primer presidente fue el general Juan F. Azcarate quien en esos años era director del Noticiario *EMA*.

¹⁵ Francisco Peredo Castro, "Las intervenciones gubernamentales como estrategia de crecimiento y supervivencia durante la Segunda Guerra Mundial y la posguerra, 1940-1952" en Cuauhtémoc Carmona Álvarez, Carlos Luis Sánchez y Sánchez (coords.), *El Estado y la imagen en movimiento. Reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano*, IMCINE-CONACULTA, México, 2012, p. 82

¹⁶ *Ibíd.*, p. 93

En principio, parecería que el STIC salió perdiendo debido a que los técnicos y trabajadores manuales sólo podían hacer cortometrajes y medimetrojes con una duración no mayor a cuarenta y cinco minutos, a diferencia del STPC compuesto por directores, actores, escritores y músicos que podían producir largometrajes. En efecto, el STIC quedó en una situación marginal, aunque este laudo resultó no tan perjudicial para el caso particular de los noticiarios fílmicos.

Para el sexenio de Miguel Alemán, se expidió en 1949 la Ley Federal de la Industria Cinematográfica que buscaba tener un mayor control del cine a través de la Dirección General de Cinematografía. También se pretendía dotar al cine mexicano de leyes más equitativas para el desarrollo sano de la industria en todos sus rubros como la producción, pero también sobre la distribución y la exhibición. Por ejemplo, la cuota del tiempo de pantalla de 1949 fue más allá de la medida proteccionista de 1939 ya que la mitad del tiempo debía destinarse a la exhibición de películas mexicanas en todas las salas de cine. Esta medida fue establecida por el artículo dos de la Ley de 1949 en su fracción doce que decía así: “En ningún caso, el tiempo de exhibición de películas nacionales será inferior al tiempo total de pantalla, en cada sala cinematográfica.”¹⁷

Esta medida fue refrendada por el Reglamento de 1951 y la Reforma de 1952 que establecieron que la Dirección General de Cinematografía llevará a cabo esta supervisión. De esta manera, la cuota del tiempo de pantalla generó molestia entre los exhibidores quienes ahora estaban obligados a exhibir películas mexicanas en la mitad de las salas. Sin embargo, durante la década de los años cincuenta cuando la Compañía Operadora de Teatros (COTSA) mantenía el control del ochenta por ciento de las salas de cine en México, las películas extranjeras mantuvieron una proyección mucho mayor al cine mexicano. Por ejemplo, las películas norteamericanas abarcaban más del cincuenta por ciento en cuanto a exhibición se refiere, mientras que las películas mexicanas nunca superaron el treinta por ciento. De este modo, la proporción de los filmes extranjeros triplicaba a las películas mexicanas. Ni siquiera en la década posterior, cuando COTSA fue nacionalizada, la situación mejoró en el ramo de la exhibición ya que se mantuvo igual o

¹⁷ Virgilio Anduiza Valdelamar, *Legislación cinematográfica mexicana*, México, Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, Colección Documentos de Filmoteca, 1984, p. 308

peor. Finalmente, los empresarios exhibidores siguieron burlando el tiempo de pantalla que supuestamente iba destinado al cine mexicano. Como lo señala Arturo Garmendia:

Hay que consignar algunas prácticas deshonestas pero generalmente toleradas en la esfera de la exhibición, concretamente la de inflar los gastos de publicidad para cargarlos a los gastos de distribución, con lo cual los ingresos de los productores descendían. Y, desde luego, el subterfugio de acompañar la exhibición de películas extranjeras con noticieros, documentales, y cortometrajes nacionales, para justificar un tiempo de pantalla equitativo para la industria nacional.¹⁸

Esto último resulta interesantísimo debido a que tiene sentido afirmar que los exhibidores justificaban el tiempo de pantalla del cine mexicano mediante los noticiarios fílmicos y los cortometrajes o mediometrajes documentales exhibidos antes de cada película. Esto es muy relevante ya que podría ser una de las razones del boom de los noticiarios fílmicos en las décadas de los años cincuenta y sesenta cuando se produjeron noticiarios como *Cine Verdad*. Por lo tanto, no deja de ser irónico que las políticas que buscaban fortalecer y proteger a la industria del cine en general, terminaron beneficiando a un sector muy particular del medio cinematográfico como los noticiarios fílmicos.

Es importante mencionar que esta ley se mantuvo hasta 1992 cuando la nueva Ley Federal de Cinematografía estableció que el cine mexicano debía ocupar un tiempo de pantalla del diez por ciento del total, lo que resulta bastante menor a lo establecido en 1949. De esta manera, la nueva ley representó el principio del fin para los noticiarios fílmicos que desde los años setenta ya venían decayendo. Aunque el *Noticiero Continental* se exhibió hasta 1992, la anunciada muerte de esta modalidad quedó patentada con la privatización de COTSA en 1993 y el posterior dominio del duopolio privado *Cinemex* y *Cinépolis*.

Este breve repaso histórico da cuenta de la importancia que tuvieron los noticiarios fílmicos durante el siglo pasado. Tanto Sánchez Biosca como Tranche sugieren que el *NO-DO* no constituye una fértil fuente de información en torno a acontecimientos políticos y sociales de la historia.¹⁹ Sin embargo, para María Antonia Paz e Inmaculada Sánchez los noticiarios sí son fuentes históricas “no tanto por el hecho que evocan, sino por los elementos de la vida social que registran.”²⁰ A pesar de abordar la realidad de manera muy

¹⁸ Arturo Garmendia “Del monopolio de la exhibición a la estatización (ineficiente) de la industria (1952-1964)” en Carmona Álvarez, *op. cit.*, p. 155.

¹⁹ Tranche, *op. cit.*, p. 274

²⁰ Paz, *op. cit.*, p. 21

convencional y superficial, para ambas autoras los noticiarios fueron los únicos que proporcionaron a los espectadores una información audiovisual de lo que pasaba en el mundo durante toda la primera mitad del siglo XX.

Por otro lado, los noticiarios pueden y deben estudiarse como objetos de estudio en vez de reducirlos a meras fuentes para la historia y la historiografía. Precisamente, para la disciplina historiográfica los noticiarios fílmicos pueden estudiarse como representaciones, significados, discursos o sentidos que permanecen o se transforman según las diversas coordenadas espaciotemporales. En otras palabras, estos noticiarios también aluden a la compleja relación entre pasado, presente y futuro.

Por lo tanto, los noticiarios fílmicos como *Cine Verdad* son agentes históricos, y en menor medida agentes de memoria, que deben ser estudiados tanto por su valor testimonial como representacional.²¹ De hecho, el cine es una de las manifestaciones culturales más nítidas de cómo las sociedades piensan de sí mismas y de cómo ven a otras sociedades. Aquí radica la importancia historiográfica de estos noticiarios ya que nos permiten ver cómo se entendía la sociedad en turno y cómo se representaba. Al respecto de la historiografía, Álvaro Matute señala lo siguiente:

Pero tuvieron que transitar por el mundo varias generaciones de historiadores hasta llegar a las actuales, que han demostrado saber mirar el cine tanto como una epigrafía y como una retórica, es decir, como fuente y como una suerte de historiografía de la cual es posible extraer muchas cosas.²²

Sin embargo, a pesar de los significativos trabajos de Ángel Martínez Juárez, Alejandro Gracida y Ricardo Pérez Montfort los noticiarios fílmicos constituyen uno de los temas menos trabajados dentro de las investigaciones sobre cine mexicano. Si bien muchos noticiarios sufrieron la pérdida o desaparición como señala Martínez Juárez, igualmente existen importantes archivos en México que reclaman investigaciones al respecto no sólo por parte de la historia o la historiografía sino también por parte de otras disciplinas.

²¹ De hecho, el *Noticiero ICAIC Latinoamericano* fue el primer noticiero en ser registrado como Memoria del Mundo por la UNESCO en el año 2012. Incluso desde antes el gobierno cubano lo estableció como Patrimonio nacional de Cuba.

²² Álvaro Matute, *Aproximaciones a la historiografía de la Revolución Mexicana*, México Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2005, p. 152

Aunque hay poca bibliografía al respecto, los acervos hemerográficos y las entrevistas a los colaboradores de estos noticiarios constituyen un recurso valioso.²³

En el caso particular de *Cine Verdad*, si bien fue un caso paradigmático en México, no hay ninguna investigación o artículo al respecto lo que no es sorprendente si tomamos en cuenta el hermetismo del Archivo Barbachano.²⁴ Aunque sí se hace mención de este noticiario en varios libros y artículos sobre documentales y noticiarios fílmicos, resulta necesaria una investigación que dé cuenta de este noticiario en particular.

De este modo, es importante estudiar *Cine Verdad* desde la historiografía ya que la historia fue una de sus principales temáticas debido a su carácter nacionalista, instructivo y cultural. Además, el uso pragmático del pasado que hicieron escritores como Carlos Fuentes y Gastón García Cantú da cuenta del horizonte de enunciación de ambos autores. Sobre todo para finales de los años cincuenta y principios de los años sesenta, cuando estos dos escritores colaboraron en *Cine Verdad*, resulta notable el énfasis en la Revolución cubana o la Revolución mexicana.

Sin embargo, más allá del retrato de la sociedad de su tiempo mi hipótesis del por qué podemos establecer a *Cine Verdad* como un agente historiográfico es la manera en que se representaba el pasado: No de la manera tradicional escrita sino a través del lenguaje audiovisual. Por lo tanto, estamos ante una forma más evocadora de representar el pasado a través de las imágenes, la música y la narración *over*, lo que constituye un antecedente de los discursos audiovisuales sobre el pasado que vemos actualmente en los medios audiovisuales como el cine y la televisión.

Algo muy importante es que la presente investigación es la primera establece a este noticiario como objeto de estudio por lo que hay una tensión muy fuerte entre lo particular y lo general. Dentro de la relación texto y contexto, así como las categorías historiográficas esenciales (tiempo, espacio, sujetos, narrativas, etc.) y las categorías del análisis audiovisual (planos, cortes, montaje, etc.), esta investigación se centra en diez cápsulas de *Cine Verdad* que representan el pasado y que fueron escritas por Carlos Fuentes y Gastón García Cantú. Sin embargo, resulta indispensable hablar de este noticiario de manera

²³ La prensa escrita resulta ser una herramienta importante ya que a través de las carteleras o las críticas cinematográficas, podemos conocer las opiniones o las salas de exhibición en torno a los noticiarios.

²⁴ Si bien yo tuve la oportunidad de acceder a este archivo en calidad de trabajador, es importante señalar que para un investigador es difícil acceder a este acervo audiovisual debido a las condiciones de una televisora privada como Televisión Azteca cuyo principal interés es vender estos materiales.

general teniendo en cuenta que no hay investigaciones previas. De este modo, es una necesidad metodológica partir de los aspectos generales del noticiario que poco cambiaron a lo largo de veinte años.

Estos aspectos generales se basan en dos elementos fundamentales de *Cine Verdad*: sus condiciones periodísticas y cinematográficas. Con estos dos enfoques podremos establecer la especificidad de este noticiario y por ende, delimitar y establecer ciertas categorías de análisis para el estudio de caso que son estas diez cápsulas de *Cine Verdad*. Estas cápsulas se realizaron a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta en medio de la Revolución cubana y el cincuentenario de la Revolución mexicana. Por lo tanto, el énfasis de la investigación está en estos años, aunque al no haber una investigación previa, resulta imprescindible hablar de este noticiario de una manera genérica, sobre todo en los dos primeros capítulos.

De este modo, el primer capítulo se centra en la condición cinematográfica de *Cine Verdad*, mientras que el segundo capítulo parte de la condición periodística del noticiario. Ambos capítulos parten de las siguientes preguntas: ¿Cuál es la especificidad de *Cine Verdad* respecto a otros formatos impresos como los periódicos o las revistas y también audiovisuales como los documentales y los noticiarios de cine y televisión? ¿Quiénes son las personas detrás del noticiario y cuáles son sus intereses políticos y económicos? y ¿Cuáles son los géneros y formatos privilegiados dentro de *Cine Verdad*?

Finalmente, en el último capítulo se analizan las cápsulas sobre historia en *Cine Verdad* con base en categorías de los dos primeros capítulos como estilo, nacionalismo y realismo así como las categorías historiográficas de tiempo, espacio y sujetos. Con estas cápsulas de breve duración se analiza la manera en que este noticiario representaba el pasado a partir del presente y con miras al futuro. Por último, se reflexiona sobre la relación de la difusión, la divulgación y la didáctica con estas formas de representar el pasado.

En cuanto a la metodología de abordaje es necesario regresar al texto y al contexto. Por un lado, hay investigaciones que parten del contexto y que consideran los filmes como reflejo del momento en que son hechos, mientras que por otro lado, tenemos aproximaciones que consideran a las películas como libros que requieren de un análisis formal e incluso una crítica de autenticidad, ignorando el medio particular. Por ejemplo,

entre los primeros tenemos los trabajos de Peter Burke, Pierre Sorilin y Marc Ferro, siendo las investigaciones de Lauro Zavala un ejemplo de los segundos.

Precisamente, el historiador Robert Rosenstone crítica la postura ante el cine de numerosos historiadores quienes consideran que los filmes falsifican a la historia debido a que el control sobre las películas no recae en ellos. Para Rosenstone, los estudiosos de la historia deben entender “la naturaleza y las necesidades del propio medio audiovisual”.²⁵ Si bien las películas representan una selección y omisión del pasado, la historia escrita también viene a ser una selección y omisión de hechos pasados. Por lo tanto, para entender el porqué de estas selecciones y omisiones, hay que entender, tanto en la historia escrita como en la historia filmada, las prácticas al interior del medio ya sea una institución académica o una industria fílmica.

En este cariz, las investigadoras españolas María Antonia Paz e Inmaculada Sánchez establecen una propuesta metodológica de análisis de noticiarios fílmicos en cuatro pasos: análisis del contexto, análisis del texto, análisis técnico y enlace entre texto y contexto. Para empezar, en el análisis del contexto es evidente la importancia de estudiar el medio social para valorar la incidencia que tiene el entorno en los contenidos de un noticiario: “Es igual de significativo el que intenten evadir las circunstancias problemáticas del entorno, como el que se reflejen los acontecimientos de manera directa o se proponga una interpretación acerca del suceso”.²⁶ También es importante estudiar el organismo productor: el tipo de empresa, la estructura económica, los mecanismos de producción y distribución, el marco jurídico, el estilo y los criterios en la selección de los temas que aportaron la fisonomía y el carácter de un noticiario o en otras palabras, su orientación.

Por otro lado, el análisis del texto es el abordaje de los contenidos y las formas. Este análisis debe tomar en cuenta las particularidades de cada noticiario, cuyo fin puede ser el espectáculo, la información o la propaganda. La clave de este análisis es lograr una “lectura de los mecanismos internos de las imágenes, con el objetivo de determinar los estereotipos visuales, los significados y símbolos que existen detrás del soporte visual”.²⁷ Las dos autoras proponen estudiar también tres aspectos: primero los comentarios o locución y su relación con las imágenes; la repetición que permite ver estereotipos, significados o

²⁵ Robert A. Rosenstone, *El pasado en imágenes*, Barcelona, Ariel, 1997, p. 28

²⁶ Paz, *op. cit.*, p. 22

²⁷ *Ibíd.*, p. 22

símbolos; y por último, la ausencia o los sucesos que se han recortado e incluso eliminado debido a que “constituyen datos cargados de intencionalidad que deben apreciarse”.²⁸

El análisis técnico se refiere al lenguaje cinematográfico. Los noticiarios, aunque vinculados a la palabra, obedecen a “condicionantes técnicos fundamentales y unos recursos estéticos particulares”.²⁹ Ya sea el ritmo, el tiempo fílmico o el registro estético de la realidad, los noticiarios, al igual que el documental, la animación o la ficción, poseen una mayor fuerza expresiva que la información escrita. De este modo, hay que detectar las funciones de las imágenes de archivo, las imágenes de soporte no cinematográfico, como dibujos y fotografías, las imágenes repetitivas y fijas, los títulos, la voz *over* o la banda sonora. Estos elementos en conjunto con los tipos de planos y del montaje, además de la estructura narrativa, pueden enriquecer el análisis del contexto y del texto.

El último análisis constituye el enlace entre texto y contexto en donde el contenido no basta ya que necesita correlacionarse con las estructuras sociales en las que se originó. Para las dos autoras, hay que definir el impacto que el mecanismo de difusión de los significados detectados en las imágenes tiene en el cuerpo social. ¿Cuáles son estos grupos sociales que reciben, integran y proyectan los noticiarios? Tanto la prensa escrita en sus diversas secciones de espectáculos, crítica cinematográfica, crónicas, comentarios de opinión o cartas al director, pueden evidenciar reacciones de los espectadores.

Por lo tanto, esta investigación busca mediar entre texto y contexto, pero sobre todo entre las prácticas de producción y recepción en torno a *Cine Verdad*. También es importante señalar que en el análisis de las secuencias no se privilegia ningún aspecto del discurso audiovisual. Aunque la narración *over* fue fundamental en estos noticiarios como veremos a lo largo en la investigación, ésta debe ser analizada siempre en relación con las imágenes como señalan Paz y Sanchez: “Si se pretende definir el proceso de creación de significados en una edición de prensa filmada, es evidente que establecer la relación entre los contenidos de la locución y las imágenes resulta uno de los objetivos importantes.”³⁰ Sin embargo, una investigación sobre los noticiarios fílmicos no sólo debe estar basada en las imágenes o la voz *over*, sino también en la música o los sonidos. En otras palabras, estos noticiarios se deben estudiar como una unidad discursiva.

²⁸ *Ibíd.*, p. 25

²⁹ *Ibíd.*, p. 26

³⁰ *Ibíd.*, p. 23

CAPÍTULO 1.- CINE VERDAD Y LA CINEMATOGRAFÍA.

Para analizar la especificidad de *Cine Verdad* con otras modalidades cinematográficas, vale la pena empezar con las personalidades detrás de esta revista fílmica y su lenguaje cinematográfico. A partir de estos elementos, podemos partir a las relaciones con otros noticiarios fílmicos y con los documentales. Es importante señalar que si bien la mayor parte de los textos sobre forma, representación, lenguaje o estructura fílmica prácticamente omiten a los noticiarios cinematográficos, éstos parten de un lenguaje audiovisual basado en planos, secuencias, montajes, sonidos etc. Sin embargo, es importante diferenciar en cuanto a las pretensiones y necesidades de cada formato, por lo que en este capítulo nuestro objetivo es encontrar la especificidad cinematográfica de mi objeto de estudio.

1. Las personas detrás del noticiario.

En términos generales y también irónicos, autores como Michel Foucault, Roger Chartier, Roland Barthes o Paul Ricoeur, consideran que la figura del autor es poco relevante frente a otras operaciones en torno al lenguaje y al discurso. Dentro del cine en general, también autores como Andre Bazin, Francesco Casetti, Federico Di Chio, David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson han problematizado esta cuestión. Por ejemplo, la figura de autor generalmente se asocia con el director aunque también está asociada con escritores o fotógrafos e incluso con elementos como las normas y condiciones de producción y recepción.

Por ejemplo, es interesante la teoría de autor en donde Andre Bazin establece la importancia del director de cine con base en su filmografía y su personalidad. Sin embargo, para Casetti y Di Chio un “autor implícito” representa las actitudes, las intenciones o el modo de hacer de un responsable del film, pero siempre está ligado a un “espectador implícito” quien pone las predisposiciones, las expectativas, las operaciones de lectura.³¹ Por otro lado, al menos en el caso del cine clásico hollywoodense, Bordwell, Staiger y Thompson consideran que el autor en el cine también puede considerarse como un código

³¹ Francesco Casetti y Federico Di Chio, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 226

social y no meramente individual. Como señalan los tres autores: “Antes de que haya autores, hay restricciones; antes de que haya desviaciones, hay normas.”³²

Por otra parte, resulta difícil asociar a los noticiarios fílmicos con un sólo autor debido al carácter usualmente colectivo, periódico y polifacético de éstos. En el caso de las cápsulas de *Cine Verdad*, éstas casi siempre estaban firmadas por los escritores quienes seguramente no se involucraron en los demás procesos de producción como la realización o la edición. De hecho, *Cine Verdad* cobró cierta relevancia debido a, entre otras cosas, los diversos autores que participaron en esta revista fílmica. De hecho, con estas colaboraciones este noticiario buscó posicionarse como algo más que un producto de entretenimiento y variedad. Sin embargo, además de los realizadores y los escritores también podemos considerar autores a los fotógrafos o locutores que participaron en este noticiario. De esta manera, hay que referirnos a quienes estuvieron detrás de *Cine Verdad*, como colaboradores quienes plantean una compleja figura de autoría.

A lo largo de veinte años, desde que empezó a exhibirse en 1953 hasta 1973 cuando dejó de producirse, *Cine Verdad* se constituyó como un auténtico semillero de destacados personajes ligados al ámbito cultural mexicano e incluso hispanoamericano. Durante los años que abarcó este noticiario, podemos agrupar tres etapas que están claramente representadas en las tres introducciones que tuvo *Cine Verdad*. En su primera etapa, que fue de 1953 a 1958, como “Director general” de la revista aparecía el productor Manuel Barbachano Ponce, mientras que la función de “Redactor jefe” o “Director” la compartieron Jomi García Ascot, Fernando Espejo, Carlos Velo y Fernando Gamboa (fig. 1 y 2). Por lo tanto, estos cuatro personajes eran los principales creativos de la revista y es probable que muchas de las temáticas estuvieran a su cargo. Fue en esta etapa cuando participaron gente como Joseph Renau, Héctor Azar, Rubén Gámez y Nacho López.

³² David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 5

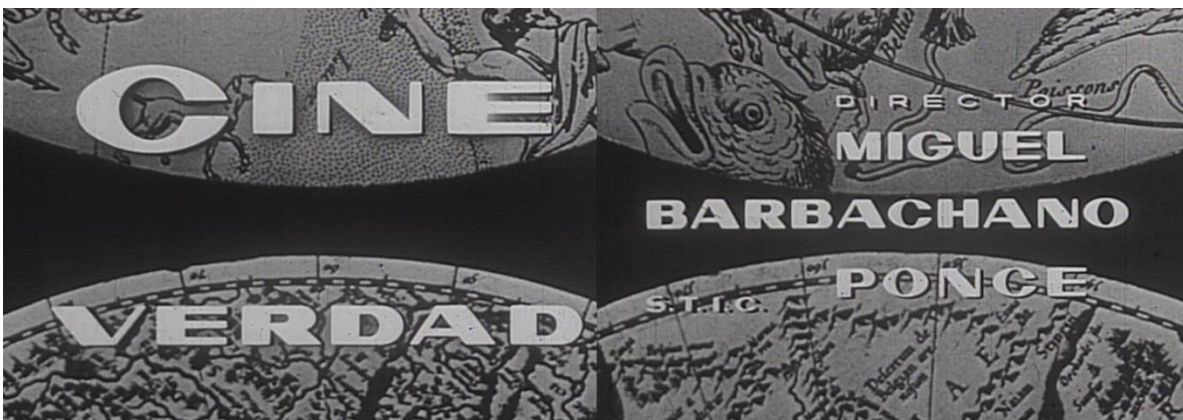
Figuras 1 y 2



Fuentes: *Cine Verdad*.

La segunda etapa abarcó de 1958 a 1964 cuando la dirección de la revista pasó a manos de Miguel Barbachano Ponce, hermano de Manuel Barbachano, quien se desempeñó como crítico, docente e historiador del cine durante varias décadas (fig. 3 y 4). Personalmente, creo que esta etapa fue la más fructífera del noticiario por la gran cantidad de temáticas y de colaboradores que abarcó *Cine Verdad*. Fue durante estos años, que coinciden con el sexenio de Adolfo López Mateos, cuando colaboraron escritores como Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Elena Poniatowska, Juan Rulfo y José Emilio Pacheco.

Figuras 3 y 4



Fuente: *Cine Verdad*

Por último, la etapa que abarcó de 1964 a 1973, constituyó la decadencia de *Cine Verdad*. Si bien la multiplicidad de temáticas siguió, las personalidades del noticiario cada vez adquirieron más notoriedad en la sociedad por lo que muchos colaboradores dejaron el

noticiario. Además, la revista fílmica pasó de producirse en Córdoba 48 en la colonia Roma a realizarse en Avenida Universidad 1074 en el sur de la Ciudad de México. En los créditos, figuraba como “Director” Miguel Barbachano Ponce y como “Gerente general” Jorge Barbachano Ponce (fig. 5 y 6). Para estos últimos años, los intertítulos que atribuían la autoría del clip a algún escritor o artista dejaron de utilizarse, por lo que es muy difícil saber quién escribía la mayor parte de las cápsulas. De cualquier manera, sabemos que escritores como José Emilio Pacheco siguieron colaborando.

Figuras 5 y 6



Fuente: *Cine Verdad*

Gracias a los intertítulos firmados podemos ubicar muchas veces el autor, así como en menor medida la fuente y el fotógrafo de las distintas cápsulas. De esta forma, es indudable que el capital simbólico, tomando en cuenta la noción de Pierre Bourdieu basada en el prestigio y el respeto, fue amplio en esta revista debido a estos colaboradores. Aunque no siempre salían a cuadro, su nombre o mención conllevaba un “aura” que se sostenía en parte por la distancia que separa a estos sujetos de los espectadores. De esta manera, estos autores, sobre todo los escritores, fueron un símbolo de seriedad y prestigio para el noticiario.

Entre todas las personalidades que colaboraron en mayor o menor medida detrás de *Cine Verdad*, destacan los escritores Carlos Fuentes, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, Elena Poniatowska, José Emilio Pacheco, Álvaro Mutis, Salvador Novo, Héctor Azar, Gastón García Cantú, Hugo Butler, Rafael Solana, Juan Duch, Julieta Campos, Raúl Renán, Fernando Espejo, Jomi García Ascot, María Luisa Elío, Gutierre Tibón, José de la Colina,

Jorge Barbachano Ponce, Fernando Gamboa, Miguel Barbachano Ponce, Tomás Segovia, Cesare Zavattini, Juan García Ponce y Wilberto Cantón; los locutores Ignacio Santibáñez, Fernando Marcos y Pepe Ruiz Vélez; los fotógrafos Nacho López, Walter Reuter, Ramón Muñoz y Rubén Gámez; los realizadores Tomás Gutiérrez Alea, Antonio Reynoso, Adolfo Garnica, Salomón Laiter, Benito Alazraki y Manuel Michel y finalmente, los artistas Joseph Renau, José Luis Cuevas, Vicente Rojo y Juan Luis Buñuel.

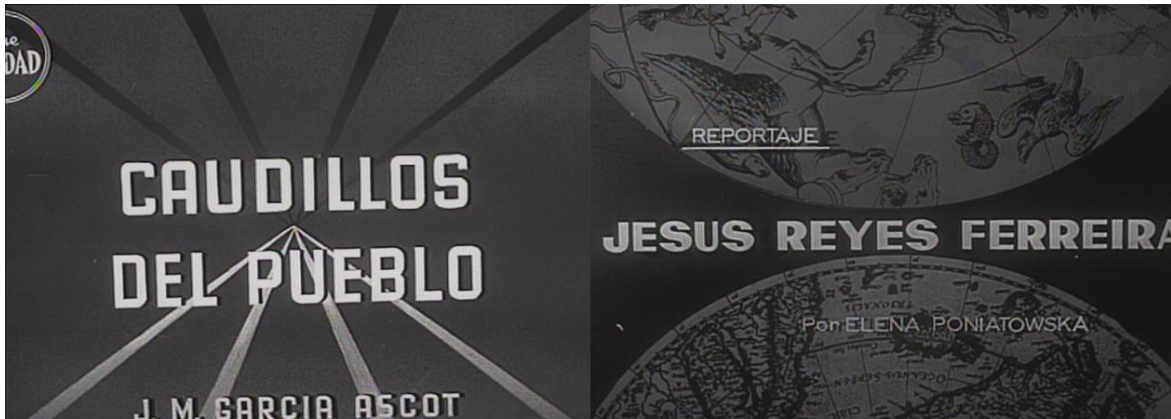
Incluso algunos personajes como Carlos Fuentes, Elena Poniatowska o Juan Luis Buñuel fueron protagonistas en algunos reportajes que versaban sobre sus respectivos trabajos. Por ejemplo, tenemos un reportaje de 1969 titulado “Personalidades” en donde Poniatowska es presentada en la intimidad de su casa junto a sus hijos mientras el locutor refiere a sus libros como “Hasta no verte Jesús Mío” o “La noche de Tlatelolco”.³³ También hay un reportaje en *Cine Verdad* sobre Carlos Fuentes que se titula “Personalidades”. Esta cápsula, exhibida durante los años sesenta, refiere a una conferencia autobiográfica del escritor en Bellas Artes en donde asisten Beatriz Sheridan, Julissa, José Luis Cuevas, Víctor Flores Olea y María Luisa Mendoza. Por lo tanto, algunos reportajes de *Cine Verdad* servían para promocionar las carreras de varios de sus colaboradores que además de participar detrás de cámaras, también podrían mostrarse a cuadro.³⁴

Como vemos, la mayor parte de los colaboradores de *Cine Verdad* fueron escritores. Sin embargo, esto último contrasta con el hecho de que gran parte de estas colaboraciones las conocemos más por la misma revista fílmica que por los mismos autores. De hecho, sin estos intertítulos que dividían las cápsulas de *Cine Verdad* (fig. 7 y 8) no sabríamos de estas contribuciones ya que pocos escritores hicieron mención de su trabajo en este noticiario. Lo más seguro es que sus guiones, que rara vez superaban una cuartilla, fueron considerados por ellos mismos como simples e intrascendentes. Empero, cabe mencionar que a pesar de su brevedad, la calidad de estos guiones resulta notable.

³³ Como veremos en el siguiente capítulo, es bastante curioso que se menciona el libro “La noche de Tlatelolco” debido a que los noticiarios fílmicos como *Cine Verdad*, omitieron por completo el tema del movimiento estudiantil de 1968.

³⁴ Para Comolli, esta tradición de filmar personalidades del ámbito cultural se inicia en el filme francés *Ceux de chez nous* (Guitry, 1915) en donde se filmó a personalidades francesas como Auguste Rodin o Jean Renoir. Según Comolli, “La cámara ante ellos es el reflejo del admirador”. Sin embargo, a Renoir y Rodin poco les importa su imagen y ser filmados. Por el contrario, a escritores como Poniatowska o Fuentes sí les importaba debido a que estos reportajes eran un fuerte impulso para sus respectivas carreras. Jean-Louis Comolli, “El Pasado Filmado”, en Margarita de Orellana (ed.), *Imágenes del Pasado. El Cine y la Historia: una Antología*, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1983, pp. 34 y 35

Figuras 7 y 8



Fuente: *Cine Verdad*.

Por ejemplo, después de la muerte de José Emilio Pacheco en 2014, el periodista cultural José Luis Martínez escribió sobre un conjunto de guiones que dicho autor realizó a partir de los años sesenta para *Cine Verdad*. Antes de conocer estos guiones, que le fueron compartidos por Javier Perucho, el autor admite que cuando él visualizó este noticiario en las salas de exhibición, desconocía por completo quién estaba detrás de estos contenidos: “No sabíamos ni nos importaba quién estaba atrás de aquellas historias, sólo escuchábamos una voz en *off* que iba narrando lo que se ilustraba en la pantalla.”³⁵ Por lo tanto, estos “guiones olvidados” además de ser para Martínez “esbeltos, breves y agradables” son importantes debido a que éstos nos permiten conocer a las personas detrás de este noticiario.

Por ejemplo, uno de los pocos escritores que mencionaron su colaboración con Manuel Barbachano Ponce fue Carlos Fuentes. En un discurso titulado “Para darle nombre a América” pronunciado en 2007 con motivo de los cuarenta años de la publicación de *Cien años de soledad*, Fuentes recordó cuando conoció a Gabriel García Márquez:

Conocí a Gabriel García Márquez allá por el 1962, en la ciudad de México y en la calle de Córdoba 48, una casa llamada «La Mansión de Drácula» por su evidente aspecto transilvánico y sede de la compañía productora de cine de Manuel Barbachano Ponce. Digo con esto que al llegar a México a principios de los sesenta, Gabriel García Márquez fue

³⁵ “José Emilio Pacheco. Los Guiones olvidados” por José Luis Martínez. *Revista de la Universidad de México*, Septiembre de 2014, p. 12

recibido —en La Mansión de Drácula— por un equipo que incluía a los republicanos españoles Federico Américo, productor de la vieja CIFESA, Carlos Velo, que en España realizó un memorable documental sobre El Escorial, y Jaime Muñoz de Baena, un seductor señorito madrileño de agudo ingenio y modas británicas. A ellos se unía muy señaladamente Álvaro Mutis, el escritor colombiano, que fue quien me presentó, en Córdoba 48, al recién llegado Gabriel García Márquez, al cual yo ya conocía, desde luego, como el joven escritor de *La hojarasca*, un libro de apariencia rústica y entraña nobilísima, pues de él, me parece, surge el universo creador de García Márquez... Lo conocí en 1962 en Córdoba 48 y nuestra amistad nació allí mismo, con la instantaneidad de lo eterno.³⁶

Aunque el texto de Fuentes omite a *Cine Verdad*, fue en este noticiario fílmico donde más colaboró. Por lo tanto, es concebible pensar que en el espacio de Córdoba 48 convergieron importantes autores que tuvieron un papel determinante en la cultura de la segunda mitad del siglo XX, no sólo con respecto a México sino también con Latinoamérica e Hispanoamérica. Por citar un ejemplo, es posible que, aunque no lo establezca Fuentes, en el domicilio de Córdoba 48 fue donde se conocieron Jomi García Ascot y García Márquez, siendo el poeta español y su esposa María Luisa Elío a quienes precisamente el escritor colombiano les dedicó *Cien Años de Soledad*. Además de este matrimonio, durante la redacción de *Cien años de soledad* García Márquez fue arropado por otras amistades como Álvaro Mutis, Carmen Miracle Feliú, José Emilio Pacheco, Juan Vicente Meló y Carlos Fuentes. De hecho, en la nota al texto de la Edición Conmemorativa de la Real Academia Española se nos habla de la relación que tenía el escritor con Manuel Barbachano: “Confirió la realización de la copia definitiva a Esperanza Araiza, familiarmente Pera, mecanógrafa del cineasta Manuel Barbachano, con quien García Márquez había trabajado.”³⁷

También la novela “Aura” de Carlos Fuentes, publicada en 1962, está dedicada precisamente a Manuel Barbachano y su esposa Tere.³⁸ Por lo consiguiente, a pesar de haber sido una figura dominante como veremos en el siguiente capítulo, el productor yucateco fue como un mecenas para diversos autores. De igual manera, el espacio de *Cine Verdad* representó un detonador para numerosas carreras en los años cincuenta y sesenta.

³⁶ Carlos Fuentes, “Para darle nombre a América” en Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes, *Cien años de soledad y un homenaje: Discursos de Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes*, México, FCE, 2007, pp. 6-7

³⁷ “Nota al texto” en Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Madrid, Real Academia Española, 2007, p. 7

³⁸ Carlos Fuentes, *Aura*, México, Biblioteca ERA, 2001

Por lo tanto, a pesar de la importancia de este espacio en la colonia Roma, no deja de ser curioso que en años posteriores se hablará tan poco al respecto. A diferencia de Emilio Pacheco, cuando fallecieron Fuentes y García Márquez en 2012 y 2014, respectivamente, se hizo nula mención de su trabajo en *Cine Verdad*. Así como para Martínez estos “guiones olvidados” de Pacheco merecerían ser editados, los guiones de Fuentes, Poniatowska, García Cantú o García Márquez también deberían ser editados ya que si por algo destacan las cápsulas de *Cine Verdad* es por estar muy bien escritas.

También vale la pena mencionar que escritores como Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez o Juan Rulfo mostraron un ávido interés por la cinematografía, siendo destacables sus incursiones en la industria fílmica como guionistas. También destacan dos antologías sobre cine: la publicación póstuma de Fuentes *Pantallas de plata* y el libro de Rulfo *El gallo de oro y otros textos para cine*.³⁹ Asimismo, a pesar de no haber publicado libros sobre cine, García Márquez ejerció la docencia de guion en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos en 1966.⁴⁰

Sin embargo, a pesar del interés cinematográfico por parte de estos tres escritores, sus incursiones con el cine no llegaron a ser tan fructíferas. Ya sean sus respectivos guiones o las adaptaciones de sus libros, estas cintas no alcanzaron un interés análogo al de sus libros. Si acaso *Los caifanes* (Ibañez, 1967), *El Imperio de la Fortuna* (Ripstein, 1984) o *El coronel no tiene quien le escriba* (Ripstein, 1998) parecen ser los filmes más logrados con respecto a este grupo de escritores relacionados con *Cine Verdad*.

Como veremos en el siguiente apartado, tanto Fuentes como García Márquez enfatizaban en lo literario y no en lo cinematográfico. Según cuenta Fuentes, ante un panorama poco alentador en el horizonte del cine mexicano, además de una carrera poco prometedora, tanto él como García Márquez se vieron ante la disyuntiva de enfocarse a la literatura o al cine: “Fontacho, ¿qué vamos a hacer? ¿Salvar al cine mexicano o escribir nuestras novelas?”⁴¹ Ante esta pregunta que le planteó García Márquez a Fuentes en los años sesenta, ambos autores decidieron tomar el cambio obvio: la literatura.

³⁹ Carlos Fuentes, *Pantallas de plata*, México, Alfaguara, 2014 y Juan Rulfo, *El gallo de oro y otros textos para cine*, México, Biblioteca ERA, 2009

⁴⁰ Marcela Fernández Violante, *La docencia y el fenómeno fílmico: memoria de los XXV años del CUEC, 1963-88*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988

⁴¹ García Márquez, *Cien años de soledad y un homenaje...* p. 9

En efecto, la industria cinematográfica con sus prácticas y necesidades particulares contrastaba con los intereses literarios de ambos escritores. De igual manera, su trabajo en *Cine Verdad* disminuyó para mediados de los años sesenta. De hecho, gran parte de las personalidades que habían dado reputación y capital simbólico a *Cine Verdad* dejaron de colaborar para estos años debido a la cada vez mayor notoriedad en sus respectivas carreras literarias, artísticas, periodísticas o cinematográficas. Al menos este fue el caso de Carlos Velo, Jomi García Ascot, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Gastón García Cantú, Juan Rulfo, Walter Reuter, Rubén Gámez, Tomás Gutiérrez Alea, Vicente Rojo, Fernando Espejo y Fernando Gamboa.

Por lo tanto, para la segunda mitad de los años sesenta, Miguel Barbachano Ponce debió haber dirigido una revista desbordada y con pocos colaboradores. Aunque es importante mencionar que el equipo mantuvo una serie de técnicos a lo largo de sus tres décadas como el editor Luis Sobreyra, el sonidista Rodolfo Quintero y el fotógrafo Ramón Muñoz. También es importante señalar que a diferencia de los escritores, los técnicos, los fotógrafos y los realizadores como Nacho López, Carlos Velo o Manuel Michel fueron más alusivos a su trabajo dentro de *Cine Verdad*. Por ejemplo, en una entrevista con José Roviroso, el fotógrafo Nacho López reconoció la importancia de esta revista fílmica:

El equipo de Manuel Barbachano presentaba algunas posibilidades y se hicieron documentales ahí. Yo participé, no filmando documentales, sino como fotógrafo y también director de reportajes para *Cine Verdad*. Lo cual era muy interesante, porque *Cine Verdad* era una revista fílmica muy seria. Eran reportajes de dos o tres minutos obtenidos de la realidad. Tenían aspecto de mayor veracidad y realismo con textos que escribían Carlos Fuentes, Álvaro Matute, Gastón García Cantú, Gabriel García Márquez, Fernando Gamboa.⁴²

Para López, *Cine Verdad* destacaba por la seriedad y el realismo de sus contenidos, pero también por sus importantes y renombrados colaboradores. Aunque también es curioso que el fotógrafo haya destacado sólo a los escritores dejando de lado a los fotógrafos y realizadores como Manuel Michel quien colaboró en *Cine Verdad* como escritor y realizador. El caso de Michel es interesante porque había estudiado cine en Francia y por lo tanto, sus expectativas eran más artísticas que comerciales. Debido a la fuerte restricción del STPC en donde se realizaban largometrajes, es probable que los realizadores jóvenes

⁴² José Roviroso, *Miradas a la realidad: Ocho entrevistas a documentalistas mexicanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1990, p. 39

como Michel, Gámez o López empezaran sus carreras bajo la tutela del STIC que realizaba cortometrajes y medimetrajes. Para Michel, su primera experiencia directa con el quehacer cinematográfico fue precisamente en *Cine Verdad*: “Antes de filmar *Tarde de agosto* yo no había hecho películas con actores. Únicamente documentales y reportajes para *Cine Verdad* y *Tele Revista*.”⁴³

Efectivamente, “*Tarde de agosto*” constituyó uno de los tres segmentos de la película *Viento distante* (Laiter, Michel y Véjar, 1965) basada en tres historias de José Emilio Pacheco. Por lo tanto, en este largometraje es patente la colaboración de la gente que había estado detrás de *Cine Verdad* como Laiter, Emilio Pacheco y el propio Michel. Incluso en su ópera prima en solitario, *Patsy, mi amor* (1969, Michel), el director adaptó una historia de Gabriel García Márquez, otro colaborador de *Cine Verdad*. A pesar de que la carrera de Michel nunca llegó a despuntar, es indudable que su paso por esta revista fílmica fue determinante para su carrera.

Además de *Viento distante* y *Patsy, mi amor*, largometrajes como *Raíces* (Alazraki, 1954), *En el Balcón Vacío* (Ascot, 1961), *El Gallo de Oro* (Gavaldón, 1964) *Amor, amor, amor* (Varios realizadores, 1965), *La fórmula secreta* (Gámez, 1965) o *Pedro Páramo* (Velo, 1967) conjuntaron a gente relacionada con *Cine Verdad* como Manuel Barbachano Ponce, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, Carlos Velo, Benito Alazraki, Jomi García Ascot, María Luisa Elío, Juan García Ponce, Walter Reuter, Ramón Muñoz, Antonio Reynoso y Miguel Barbachano Ponce.

Pese a que estas películas representaron un importante esfuerzo económico y técnico, *Viento distante*, *Amor, amor, amor*, *El Gallo de Oro*, *Pedro Páramo* y *Patsy, mi amor* fueron recibidas con frialdad por parte del público y de la crítica. Por lo tanto, este grupo de cineastas, escritores y técnicos quienes además de estar relacionados con *Cine Verdad*, también estaban influenciados por la nueva ola francesa y el neorrealismo italiano, tuvieron altibajos a pesar de sus pretensiones artísticas.

Aun con estos relativos fracasos, *Raíces*, *En el Balcón Vacío* y *La fórmula secreta* resultaron más afortunadas en su estreno.⁴⁴ Por ejemplo, el cineasta cubano Tomás

⁴³ “El cine de ficción basado en la realidad” por M. Michel. Periódico *El nacional*, 22 de noviembre de 1978, p. 20

⁴⁴ Esta película fue filmada en 16 milímetros durante unos 40 domingos y en locaciones de la Ciudad de México y sus alrededores. Para Eduardo de Vega, la película es, en todos sentidos y entre otras muchas cosas,

Gutiérrez Alea, colaborador de *Cine Verdad* en los años cincuenta, mencionaba la influencia que ejerció *Raíces* en él: “El gran impacto (que) produjo entre nosotros porque se trataba de una obra de corte neorrealista en la que se afirmaban los valores nacionales, realizada con muy pocos recursos y mucha pasión.”⁴⁵ También Emilio Fernández opinaba al respecto del este filme: “Sólo un cine verdad puede llegar a ser un cine universal o sea un cine profundo sin adulteraciones ni convencionalismos.”⁴⁶ Finalmente, el escritor neorrealista Cesare Zavattini aseguraba que “un país que hace *Raíces* está en la línea recta al gran cine universal del porvenir.”⁴⁷

Sin embargo, esta etiqueta neorrealista en *Raíces* fue criticada por el propio Barbachano Ponce quien dijo lo siguiente: “No puede haber neorrealismo mexicano porque allá nunca se ha olvidado el realismo... en Italia querían endilgarle ese membrete a mi película, ¡pero no!”⁴⁸ Empero, el neorrealismo italiano, al igual que el cine soviético, no sólo influyó a cineastas en México como Carlos Velo o Emilio Fernández sino también en Latinoamérica a realizadores como Tomás Gutiérrez Alea o Julio García Espinosa. Desde los años sesenta, estos esfuerzos de renovación cinematográfica, tanto en la ficción como en la no ficción, tomaron como bandera estos modelos en varios países latinoamericanos.⁴⁹

Si bien el neorrealismo será materia de discusión en el siguiente apartado, es indudable la impronta neorrealista en *Raíces*. Este filme, que fue producido como una serie de cortometrajes debido al laudo presidencial de 1945, significó para el equipo de *Cine Verdad* su primer gran triunfo y la reafirmación de esta revista fílmica como un semillero de nuevos realizadores. Precisamente, este filme fue realizado por *Teleproducciones*, la empresa que produjo *Cine Verdad* en los años cincuenta y en donde se utilizaron las

la antítesis perfecta de casos como *Dulce madre mía* o demás sandeces protagonizadas por Joselito. Eduardo de la Vega Alfaro. “La inmigración española en el cine mexicano o el viaje perpetuo (1896-1978)” en *Secuencias*, 22, Madrid, 2016/abril, p. 72

⁴⁵ Gabriel Ramírez, *Personajes de Yucatán*, México, Biblioteca básica de Yucatán, 2009, p. 105

⁴⁶ “Catilinaria” por Faustino. Periódico *Mañana*, 11 de junio de 1955, p. 38

⁴⁷ En esta nota también se nos dice que el director mexicano preferido de Zavattini era precisamente Emilio Fernández. “En México se puede hacer el mejor cine del mundo” por Luis Dam. Periódico *Mañana*, p. 45

⁴⁸ Ramírez, *op. cit.*, p. 106

⁴⁹ Dentro del caso latinoamericano, los documentales partieron de influencias extranjeras como John Grierson, Joris Ivens o Cesare Zavattini quienes van a emprender varios viajes por Latinoamérica durante las décadas de los años cincuenta y sesenta, en donde van dejar un eco importante: el caso de Grierson con su compromiso institucional y social, Ivens con su marxismo internacional y Zavattini con el neorrealismo.

cámaras destinadas a filmar noticiarios y cortos documentales.⁵⁰ Además de Raíces, la otra reafirmación de este equipo llegó de la mano de una docuficción, como veremos en el cuarto apartado.

2. El lenguaje cinematográfico.

En este apartado, voy a referirme al lenguaje y a la noción de estilo dentro de esta revista fílmica. Para analizar estos dos elementos, voy a partir de la relación de *Cine Verdad* con la recopilación cinematográfica, el cine soviético, el neorrealismo italiano y el cine ensayo. También es importante mencionar que en esta sección hablaremos en términos generales del lenguaje cinematográfico de *Cine Verdad*, mientras que el análisis de caso será tratado en el último capítulo aunque con base en categorías aquí planteadas.

Por lo general, la exhibición de *Cine Verdad* duraba un promedio de diez minutos los cuales eran divididos en cápsulas audiovisuales que casi siempre duraban entre dos y tres minutos. El noticiario poseía una breve introducción y un final en donde se presentaban los créditos. Por otro lado, las cápsulas, que rara vez eran acompañadas por publicidad, siempre iban precedidas de intertítulos que duraban unos tres segundos y que podrían ser fijos o animados. Aunque los intertítulos cumplían una función muy significativa en el cine silente, la mayor parte de los noticiarios cinematográficos hicieron un uso muy recurrente de éstos a pesar del desarrollo del sonido.

Estos clips se pueden agrupar en tres tipos: Los originales, los recopilatorios y los que mezclaban ambos recursos. Las cápsulas originales eran filmadas en 35 o 16 milímetros por los fotógrafos de la revista como Ramón Muñoz o Rubén Gámez y generalmente versaban sobre arte, arquitectura o tradición. Entre los ejemplos más destacados, tenemos una cápsula titulada “Huamantla” escrita por Juan Rulfo sobre la colorida feria en esta localidad tlaxcalteca. También destacan los reportajes sobre personajes del ámbito cultural como Ali Chumacero, Ignacio Asunsolo o Juan José Arreola y en ocasiones se hicieron notas siendo remarcable una que refiere al funeral de Lázaro Cárdenas en 1970. Por último, tenemos las dramatizaciones que al igual que las notas, fueron escasas debido al carácter realista del noticiario. Como ejemplo de dramatizaciones,

⁵⁰ “Breve historia de la película *Raíces*” por Arturo Perucho. Periódico *El Nacional*, 6 de marzo de 1955, p. 35

destacan dos cápsulas que narran el trabajo de un docente en el aula, así como la dura vida de los huérfanos en las calles (fig. 9 y 10).

Figuras 9 y 10



Fuente: *Cine Verdad*.

Por otro lado, tenemos las cápsulas recopilatorias que eran construidas con diferentes materiales de archivo los cuales generalmente provenían de la cinemateca *EMA* y otros noticiarios nacionales y extranjeros. Incluso para la recopilación se usaban documentales o películas de ficción como *El golem* (Wegener y Boese, 1920) o *Alexander Nevski* (Eisenstein, 1938) que ilustraron dos cápsulas pertenecientes a la sección de “Cine-club”.

Si bien tenemos numerosas cápsulas originales en los primeros años de *Cine Verdad*, conforme pasaron los años la recopilación se fue haciendo mayoritaria en esta revista fílmica a pesar de las dificultades técnicas que conlleva dicho recurso. Por ejemplo, muchas veces había que transferir planos del cine silente, que iban a una velocidad de 16 imágenes por segundo, al cine sonoro cuya velocidad era de 24 imágenes por segundo. A pesar de estas dificultades, seguramente la recopilación fue una técnica recurrente en *Cine Verdad* debido a que era menos costoso y accesible montar imágenes ya constituidas que salir a filmar y buscar locaciones, lo que representaba un mayor ahorro de tiempo y dinero. Aun cuando desde la segunda etapa del noticiario se hizo más frecuente la recopilación, para la tercera etapa, cuando las producciones de Barbachano Ponce fueron decayendo, no

sólo este recurso fue predominante, sino que los contenidos originales se redujeron notablemente lo que hizo más evidente la dependencia al material extranjero.

De esta manera, resulta muy importante en esta investigación ahondar en la técnica de recopilación cinematográfica. En primer lugar, hay que referirnos al “fotomontaje” en donde autores como John Heartfield, Hannah Höch y Alexander Rodchenko construían discursos visuales con base en fotografías preexistentes dándoles un nuevo uso que podía ser político, técnico o artístico. Para Down Ades, algo interesante del fotomontaje son los múltiples sentidos que adquieren las imágenes fuera de su contexto original: “Aunque Heartfield se refiera a añadir elementos a una sola fotografía y no a varias fotografías con elementos agregados, es evidente que no le interesa el procedimiento técnico, sino la idea, la operación que transforma el sentido de la fotografía original.”⁵¹

Si bien hay trabajos que establecen a Edwin S. Porter como el primero en utilizar la recopilación cinematográfica, la historiografía del cine generalmente toma como punto de partida a los años veinte cuando cineastas soviéticos como Dziga Vertov o Esfir Shub fueron pioneros en reutilizar para sus documentales las tomas de vistas sobre la época zarista, así como los noticiarios fílmicos que documentaron los primeros años de la vida soviética. Tanto Vertov como Shub optaron por representar el pasado mediante material de archivo en lugar de las reconstrucciones históricas a la manera de Georges Méliès o D. W. Griffith.

De este modo, tanto en la fotografía como en el cine resulta interesante la multiplicidad de sentidos que pueden cobrar las imágenes cuando son recontextualizadas en nuevos discursos con fines generalmente irónicos aunque también documentales. Para Ades, aspectos como el dinamismo, el montaje alternado, las rupturas espaciotemporales y las dobles exposiciones dan muestra de los paralelismos entre el cine soviético y el fotomontaje. Inclusive para una artista dadaísta como Raoul Hausmann, el fotomontaje era como un “filme estático”. Sin embargo, no deja de ser curioso que Ades nunca relacione el fotomontaje con la técnica de recopilación cinematográfica.

De hecho, para Georges Didi-Huberman tanto el fotomontaje dadaísta como el montaje cinematográfico constituyeron un “remontaje” o una “descomposición” de los elementos fácticos ofrecidos por la prensa ilustrada o las actualidades cinematográficas.

⁵¹ Down Ades, *Fotomontaje*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 16

Incluso Didi-Huberman parte del teórico del cine Siegfried Kracauer para ejemplificar cómo las imágenes se agudizan mediante la recopilación al adquirir nuevos sentidos:

“Había intentado poner en pie, a partir del material disponible en los archivos de imágenes, actualidades cinematográficas que estuvieran realmente sumidas en nuestros propios asuntos. Esta experiencia nos enseña de todas formas que, ya sólo compuestas de manera diferente, las imágenes de las actualidades cinematográficas ganarán una mayor acuidad visual.”⁵²

Para Didi-Huberman, una sola fotografía “documenta” pero una vez montada con otras eventualmente “induce” a una reflexión más avanzada en torno a cuestiones históricas. Aunque en *Cine Verdad* la recopilación se usó en temas científicos y cinematográficos, ciertamente fue la historia la temática que más recurrió a este recurso. Precisamente, la recopilación cinematográfica se inició de la mano de Shub y Vertov en torno a temas históricos. Para Jay Leyda, la recopilación cinematográfica, que él denomina en inglés *compilation film*, es una forma de entender la historia de una nueva manera. De igual forma, para Eric Barnouw la recopilación de noticiarios fílmicos “constituía un recurso invaluable para reinterpretar el pasado.”⁵³

Aunque en los años sesenta, el cine directo representó una crítica a la práctica de la recopilación cinematográfica, todavía son numerosos los filmes que utilizan material de archivo para reconstruir procesos o sucesos históricos. Sin embargo, para Rosenstone la recopilación presenta problemas cuando se mira con nostalgia a las fotografías antiguas o a los noticiarios, por lo que hay que prescindir de esta añoranza ya que como observadores del presente podemos ver aspectos que la gente no vio ni sintió en el pasado.⁵⁴

Para David M. J. Wood, otro problema de la recopilación surge cuando se pretende domesticar la contingencia de las imágenes de archivo mediante la fijación de un significado unívoco en torno a una visión determinada. Como ejemplo, el autor parte del documental *Memorias de un mexicano* (Toscano, 1950) en donde la realizadora condicionó a las imágenes de archivo con tal de afirmar su visión oficialista. Por lo tanto, Carmen Toscano recurrió continuamente a técnicas como la voz en *off*, los efectos sonoros realistas, la continuidad musical y los *sound bridges* (puentes sonoros) con el fin de crear una

⁵² Citado en Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la Historia*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2008, p. 22

⁵³ Barnouw, *op. cit.*, p. 283

⁵⁴ Robert A. Rosenstone "The historical films as real history", en *Film-Historia*, Vol. V, No.1, 1995, p. 7

narrativa sintética que logrará un mayor control sobre las ambigüedades potenciales que las imágenes contienen.⁵⁵ Para Wood, el error de Toscano fue idealizar el archivo como transparente y ahistórico.

Aun cuando el archivo busca fijar e historizar, para Wood las imágenes nunca tendrán un sentido original sino que su significado es latente y polivalente debido a su historicidad. Por lo tanto, por más que Toscano haya buscado disciplinar su contenido, en la actualidad las imágenes han sido liberadas lo que socava la autoridad del discurso oficialista e institucional de este largometraje: “La ahora evidente rigidez de la estructura creada por Carmen Toscano hace casi imposible no cuestionar su discurso.”⁵⁶

Si bien *Cine Verdad* no abusó de la nostalgia, también combatió la contingencia al unificar el material de archivo a través de las técnicas que menciona Wood como la voz *over*, los efectos sonoros realistas o la continuidad musical. De hecho, prácticamente todas las cápsulas de *Cine Verdad*, sean recopilatorias, originales o mezcladas, estaban acompañadas por música y voz *over*. Por ejemplo, en estas cápsulas la música casi siempre se usaba como acompañamiento ya que constituía un elemento de continuidad y unidad como señalan David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson: “el acompañamiento musical ha aportado al cine su factor de continuidad más evidente”⁵⁷

En relación al estilo, estos tres autores nos hablan de dos grandes concepciones fílmicas: el cine clásico norteamericano y el cine moderno europeo. Si bien es muy esquemático y se basa en largometrajes de ficción, resulta interesante trabajar con estas dos categorías en el análisis de *Cine Verdad*. Para Bordwell, Staiger y Thompson, la distinción entre continuidad clásica y discontinuidad moderna es la principal diferencia, aunque también aspectos como el sentimiento y la claridad del cine clásico contrastan con la reflexión y la ambigüedad moderna.⁵⁸ Por ejemplo, el cine clásico es continuo debido a que

⁵⁵ Para Wood el cine de recopilación gozó de popularidad en Europa y Estados Unidos debido a las dos guerras mundiales. El potencial propagandístico del reciclaje y la recontextualización de imágenes de eventos clave en la historia era valorado por los países en guerra. David Wood, “Memorias de una mexicana: la revolución como monumento fílmico” en *Secuencia*, No.75, 2009, p. 158

⁵⁶ *Ibid.*, p. 168

⁵⁷ La banda sonora en *Cine Verdad* generalmente estaba compuesta por piezas de compositores como Leonard Bernstein, Edward Elgar, Piotr Ilich Chaikovski, Richard Wagner, Ludwig van Beethoven, Béla Bartok o Sergei Prokófiev. Bordwell, *op. cit.*, p. 36

⁵⁸ En cuanto al ámbito cultural, para Peter Zima el modernismo cuestiona y duda al respecto de la modernidad temprana y sus pretensiones en torno a la verdad, el orden, la fe y el progreso mediante los problemas que representan la ambigüedad y la ambivalencia. Estos problemas básicamente cuestionan la idea de validez universal y de generalización, lo que da paso a la pluralización y la particularización como características

las sucesiones de planos y ritmos se llevan a cabo con suavidad mediante el fundido o las disolvencias, mientras que en el cine moderno estas transiciones son generalmente violentas: “Mientras la película clásica intenta enlazar las secuencias con suavidad y reservar las intrusiones narrativas para los momentos de transición, Eisenstein y Godard nos desorientan cambiando la interposición de la narración a un punto poco convencional dentro de la escena.”⁵⁹

De hecho, aspectos clásicos como la narrativa lineal, la coherencia espaciotemporal y los planos generales son recurrentes en la mayor parte de las cápsulas de *Cine Verdad*. De esta manera, tenemos que a pesar de su pretensión cinematográfica moderna, *Cine Verdad* poseía más características clásicas y tradicionales. Por ejemplo, en las cápsulas de esta revista fílmica hay pocas disolvencias y mayoritariamente había cortes o fundidos en negro al final, por lo que no hay cortes violentos que desconcierten al espectador. Por el contrario, hay una presentación natural de los hechos en oposición a la distorsión figurativa de las apariencias como en el cine moderno.

En cuanto al ritmo, el montaje clásico está constituido por planos que duran entre nueve y once segundos, mientras que en el cine moderno los planos tienden a ser más breves. Por ejemplo, en *Cine Verdad* cuando se trataba de recopilaciones la cantidad de planos era mayor llegando a un promedio de trece planos por minuto, mientras que en clips originales se presentaban de ocho a diez planos por minuto. Además, en las recopilaciones la mayor parte de los planos eran generales y medios, dejando poco espacio para primeros planos o planos americanos. Por ejemplo, si el clip refería a individuos eran predominantes los primeros planos y los planos medios, mientras que si el tema giraba en torno a lugares, tradiciones o sucesos históricos, los planos generales, también llamados *establishing shots*, eran dominantes.

Como dato importante, hay que señalar que antes de 1950 el zoom no existía por lo que un primer plano era muy difícil de lograr en los noticiarios fílmicos. De este modo, si tomamos en cuenta que muchas de las recopilaciones de *Cine Verdad* se hacían con base en noticiarios fílmicos de la primera mitad del siglo XX, es comprensible que la mayor parte

básicas de la posmodernidad. Véase Peter V. Zima, “Modernidad – modernismo – posmodernidad: ensayo de una terminología”, en Silvia Pappe (coord.), *La modernidad en el debate de la historiografía alemana*. UAM-A/CONACYT, México, 2004, pp. 19-52.

⁵⁹ Bordwell, *op. cit.*, p. 73

de los planos fueran generales. De hecho, casi todos los noticiarios fílmicos fueron filmados con cámaras de 35mm las cuales eran más costosas y requerían de un proceso de revelado. También requerían de un trípode debido a su peso lo cual condicionaba que los planos fueran en su mayor parte fijos.

Por otro lado, tanto en las recopilaciones como en los clips originales casi siempre tenemos planos fijos y cuando llega a haber movimientos de cámara, estos son generalmente *pannings* siendo menos frecuentes los *zooms* o los *travellings*. También la mayor parte de los planos son normales en cuanto a la angulación, siendo minoritarios otros planos como los picados o los contrapicados. Con respecto al plano/contraplano, si bien este es uno de los recursos más usados tanto por el cine clásico como por el cine moderno, esta técnica es totalmente nula en *Cine Verdad* al igual que en numerosos noticiarios fílmicos y documentales.

En el caso de las secuencias, el asunto es más complicado ya que la duración media de una cápsula de *Cine Verdad* oscilaba entre dos o tres minutos lo que podría considerarse como una sola secuencia, pero también había una sucesión de planos que, junto con el sonido, construían diversas unidades que podríamos considerar secuencias. Si tomamos en cuenta la semiología de Christian Metz hay secuencias cuyos planos no tienen una relación precisa en términos temporales y espaciales. Aunque en la recopilación de *Cine Verdad* las imágenes provenían de diversos materiales de archivo, el montaje, la voz *over* y la música dotaban de sentido y unidad a todas estas imágenes.

Por lo tanto, aunque resulte complicado hablar de elipsis, secuencias o escenas en estos clips recopilatorios de *Cine Verdad*, tampoco podríamos hablar de un montaje rey en donde se unen imágenes sin ningún nexo o un montaje de atracciones soviético en donde imágenes fluyen con pocas pausas. De hecho, se trata casi siempre de un montaje normal que puede considerarse ante todo de carácter narrativo en donde los planos no tienden a ser ni muy rápidos ni muy lentos. A diferencia de la dispersión o el caos en filmes modernos, en *Cine Verdad* hay una coherencia discursiva, espacial y temporal a pesar de la diversidad de planos.

Al igual que la música y las imágenes, la voz *over* fue central para dar unidad a las cápsulas recopilatorias de *Cine Verdad*.⁶⁰ De hecho, la voz *over* fue imprescindible para la mayor parte de los noticiarios debido a la necesidad de comunicar e informar a las audiencias siendo esta narración un sinónimo de claridad, sencillez y homogeneidad. Además, en estos clips que representan la historia en *Cine Verdad* la narración constituyó la propia “voz de la historia” o lo que Bill Nichols llama la “voz omnisciente” que habla en nombre del texto.⁶¹ De esta manera, esta voz cuenta con una autoridad epistémica que generalmente no da lugar a la discusión, al debate, a la ambigüedad, a la contradicción o a la pluralidad.

Durante el cine silente, los intertítulos cumplían una función parecida a la voz *over*, aunque ciertamente más discreta por lo que ya anticipaban al comentario hablado. Fue en los años treinta y cuarenta cuando Erik Barnouw considera que tuvo lugar el advenimiento de la palabra y el sonido en el cine de no ficción lo que derivó en dos aspectos: Por un lado, las imágenes quedaron repentinamente rebajadas y por otro lado, el documental participó activamente en el combate ideológico de la época. Ya sea la causa comunista, liberal o fascista, los documentales y los noticiarios fílmicos quedaron inmersos como instrumentos de lucha siendo la voz *over* fundamental en dicha función propagandística.⁶²

De esta manera, en los años treinta la forma de los documentales y los noticiarios que abogaban por una causa era muy parecida, por lo que el comentario se convirtió en un cliché: “El filme típico de defensa de una causa se rodaba como una película muda a la que luego se le agregaba la narración con una voz en *off*.”⁶³ Por ejemplo, Leni Riefenstahl consideraba que sus documentales mostraban la verdad histórica ya que no contaban con

⁶⁰ Por ejemplo, Francesco Casetti y Federico Di Chio establecen que a diferencia de la voz en *off* que “proviene de una fuente sonora excluida de la imagen de manera temporal, de cámara que eclipsa por un instante al hablante”, la voz *over* “proviene de una fuente excluida de manera radical, en cuanto perteneciente a otro orden de la realidad de un fuera de campo radical como en el caso de la voz narradora.” Por otro lado, Michel Chion establece que el sonido *off*, llamado en inglés *voice-over*, es aquel cuya fuente supuesta no sólo es ausente de la imagen, sino que también constituye un elemento no diegético. Por lo consiguiente, en esta investigación usaremos el concepto de “voz *over*”. Casetti, *op. cit.*, p. 102 y Michel Chion, *La Audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Paidós, 1993, p. 62

⁶¹ Bill Nichols, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Editorial Paidós, 1997, p. 68

⁶² Generalmente estos documentales de propaganda presentaron características como la omisión de las contradicciones, los conflictos externos en lugar de los internos, las imágenes como ilustraciones de la doctrina, el uso recurrente de la voz *over* y la propagación de una idea y un solo punto de vista dejando de lado la reflexión. Barnouw, *op. cit.*, pp. 74-75

⁶³ *Ibid.*, p. 118

una voz *over*, por lo que no había manipulación de la imagen.⁶⁴ Según Barnouw, sus documentales de propaganda nazi no tienen comentarios ya que la verbalización se reservaba para los discursos de Hitler.

De hecho, para diversos teóricos y realizadores de cine, el abusó de la voz *over* ha constituido un elemento contraproducente. Por ejemplo, aunque Siegfried Kracauer considera que las ideas muchas veces requieren del comentario, también considera que este recurso esconde la realidad al reducir las imágenes a la ilustración. Para el teórico alemán, los noticiarios fílmicos daban más preponderancia al comentario que a las imágenes lo que no evitaba una contingencia del significado visual: “Las imágenes son más refractarias que el comentario. La razón es que la impreparada realidad lleva un significado intrínseco que a veces socava y tergiversa el significado propagandístico impuesto a las tomas de los noticieros.”⁶⁵

De la misma manera, Marcel Martin establece que los noticiarios buscaban domesticar a la contingencia a través de la voz *over* dejando a las imágenes con una significación precisa y limitada. Para el teórico francés, el comentario tiene tanta importancia en los noticiarios fílmicos debido a que despoja a las imágenes de su polivalencia eliminando cualquier rastro de *ambigüedad*.⁶⁶ En otras palabras, la voz *over* puede hacer decir casi cualquier cosa a las imágenes.

Para Michael Chion, la dependencia a la palabra es una herencia de los intertítulos, pero también es una tradición literaria y teatral que busca, mediante la palabra, “reinar sobre la creación nombrándola.”⁶⁷ Por otro lado, Carlos Mendoza establece que la importancia que tiene la voz *over* y la palabra en los noticiarios fílmicos y los documentales, se explica como una herencia del periodismo:

Está práctica, sin duda derivada de las condiciones en que se elaboraron muchos noticieros fílmicos de esa época, se tradujo en un método que fue determinante para la producción de

⁶⁴ Siegfried Kracauer señalaba que los nazis reutilizaban sus noticiarios en documentales con el fin de apoderarse de los componentes de realidad para elaborar una pseudorealidad. Precisamente en el *Triunfo de la voluntad* se recurrió a tomas de noticiarios. Kracauer, *op. cit.*, p. 283

⁶⁵ *Ibid.*, p. 290

⁶⁶ Marcel Martin, *El lenguaje del cine*, México, Editorial Gedisa, 2015, p. 32

⁶⁷ Respecto de la literatura, destaca la perspectiva Mariano Llinas quien considera que debe haber una subordinación de la imagen a la palabra, siendo el cine un camino de expansión de la literatura. En sus filmes como *Historias extraordinarias* (2008, Llinas), la narración *over* constituye, presenta y configura a los personajes y a los lugares como si de una novela se tratara. Sin embargo, el cine de Llinas no deja de ser una interrelación entre lo verbal y lo visual. Chion, *op. cit.*, p. 134

una importante cantidad de filmes documentales de una gran pobreza visual y conceptual originada en un método despersonalizado: un escritor -generalmente con una formación periodística- elaboraba un escrito basándose en una investigación del tema del film, con absoluto desconocimiento de la imagen disponible, mismo que posteriormente era leído y grabado por un actor o un locutor; por otro lado, un editor ilustraba ese discurso verbal empleando las imágenes a su alcance del modo más adecuado posible, y posteriormente le agregaba música, frecuentemente música clásica más o menos neutra, que se escuchaba como fondo a lo largo del film.⁶⁸

Si bien este abuso de la narración creó monotonía e imágenes inactivas, para Mendoza hay cineastas que han aprovechado bien este recurso como Mijail Romm, Patricio Guzmán, Jean Rouch o Michael Moore quienes se desempeñan como cronistas o conversadores. Por otro lado, en las cápsulas recopilatorias de *Cine Verdad*, esta voz anónima y referencial era dominante aunque no de una manera absoluta. Muchas veces esta voz condicionaba a las imágenes, pero también había pausas en donde se dejaba hablar a las imágenes, las cuales, al igual que la música, nunca se detenían.

Sin embargo, este uso recurrente y dependiente a la voz *over* contrastó con respecto a las pretensiones y referencias vertovianas y neorrealistas en *Cine Verdad*. Para Dziga Vertov, el cine es “el arte de escribir con cámara y no con una pluma.”⁶⁹ De esta manera, el film debe de escribirse durante en el rodaje por lo que la imagen tenía que estar por encima de todo sin que hubiera la necesidad de que las palabras, los comentarios hablados o los intertítulos orientaran al espectador. Para el cineasta ruso, la imagen no debe ser prisionera de la voz *over* la cual no sólo entorpece y limita el dinamismo de la imagen, sino que también reduce a una perspectiva unilateral el potencial interpretativo de las imágenes. A diferencia de Eisenstein, Vertov defendía la exterioridad a través del ojo cámara más que la creación y el montaje. Por lo tanto, para Vertov las imágenes debían ser puras y realistas en lugar de representativas e interpretativas.

Al igual que las entrevistas, muchos documentales y noticiarios fílmicos han abusado del recurso de la narración al subordinar las imágenes a esta voz omnisciente con tal de consolidar una visión particular. Precisamente, durante los años sesenta el *cinéma vérité* va a retomar los postulados de Vertov en contra del comentario como lo señala

⁶⁸ Carlos Mendoza, *La invención de la verdad. Ensayos sobre cine documental*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, pp. 65-66

⁶⁹ Dziga Vertov, *Memorias de un cineasta bolchevique*, Buenos Aires, La marca editora, 2018, p. 267

Barnouw: “Los narradores con voces en *off* de las décadas anteriores casi siempre habían sido voceros elitistas. De manera que el nuevo género tenía un cierto efecto democratizante.”⁷⁰

Por lo tanto, no deja de ser curioso que *Cine Verdad* fuera, al menos en el nombre, una referencia a Vertov y al mismo tiempo fuera tan dependiente a la palabra, a los guiones y a la voz *over*, algo que hubiera sido inconcebible para el autor ruso. Si bien *Cine Verdad* ponderaba la no ficción, las locaciones reales y los no actores al igual que Vertov, el modelo programático y continuo de *Cine Verdad* contrastaba con los intervalos y la discontinuidad vertoviana.

Además de Vertov, hay que discutir la etiqueta neorrealista en *Cine Verdad*. Para André Bazin, quien pertenece a una escuela realista al igual que Siegfried Kracauer y Cesare Zavattini, el neorrealismo opta por la representación y el montaje en lugar del registro y la reproducción de la realidad. Para el crítico francés, es mediante el montaje cuando se constituye “la creación de un sentido que las imágenes no contienen objetivamente y que procede únicamente de sus mutuas relaciones.”⁷¹ Aunque el neorrealismo se distancia del *kinoglass* vertoviano por su defensa del guion, ambas corrientes coinciden, a diferencia de Eisenstein, en que la realidad no debía quedar reducida a una idea ni a ningún apriorismo. En otras palabras, como señala Bazin, en el neorrealismo las experiencias particulares se imponen a los elementos trascendentales: “Es tan sólo de su aspecto, de la apariencia de los seres y del mundo, de donde pretende deducir a posteriori las enseñanzas que encierran.”⁷²

Si bien Barbachano Ponce negaba la etiqueta neorrealista de *Raíces* que recurrió moderadamente a la voz *over* y a los actores no profesionales, en el caso de *Cine Verdad* resulta menos evidente este carácter neorrealista. Aunque en esta revista fílmica se presentaron dramatizaciones con personajes reales, el uso constante del comentario y de la recopilación resulta contrastante frente a los filmes neorrealistas que, por lo general, hicieron un uso nulo de estos dos recursos. Pese a que el neorrealismo italiano y el *kinoglass* vertoviano coincidieron con *Cine Verdad* en cuanto a la afinidad por la historia y por el cine como instrumento para pensar y actuar en la sociedad, también se contraponen el

⁷⁰ Barnouw, *op. cit.*, p. 230

⁷¹ Andre Bazin, *Qué es el cine*, Madrid, Ediciones Rialp, 2017, p. 47

⁷² *Ibíd.*, p. 201

discurso monumental de la historia en *Cine Verdad* con la anti-monumentalidad de ambas corrientes, sobre todo del neorrealismo.

Como hemos visto, estas cápsulas históricas de carácter recopilatorio van a domesticar a las imágenes con tal de lograr una visión objetiva y general. En pocas palabras, se trata de un realismo que subordina la particularidad y polivalencia de las imágenes a una visión totalizadora. Por ejemplo, en el clip titulado “Día de la victoria” sobre la Segunda Guerra Mundial, el acompañamiento musical es la ópera “Sigfrido” de Richard Wagner. Para Bordwell, Staiger y Thompson, las óperas de Wagner fueron una clara influencia para las bandas sonoras musicales de Hollywood que expresaban monumentalidad, artificialidad y continuidad.⁷³ Si bien en la mayoría de los clips de *Cine Verdad* no hay una pretensión de artificialidad debido al carácter realista, al menos en este clip la música sí brinda monumentalidad a un proceso histórico como la Segunda Guerra Mundial.

Al respecto de la ópera, Dziga Vertov consideraba que así como los noticiarios radiales debían llegar a todos los pueblos del mundo en lugar de óperas como *Carmen* o *Rigoletto*, también los documentales y los noticiarios fílmicos debían sustituir al cine como espectáculo monumental y artificioso. Por otro lado, y en coincidencia con Vertov, para Nestor García Canclini la monumentalidad entierra la reflexión, las contingencias y las contradicciones.⁷⁴ De igual manera, para Álvaro Vázquez Mantecón los monumentos poseen un sentido unívoco, mientras que un memorial, al igual que una obra de arte, posee un sentido plural y reflexivo.⁷⁵

Justamente, la noción de “hibridación” de García Canclini nos sirve para aclarar algo importante: Al contrastar las pretensiones y referencias modernas en *Cine Verdad* no estamos criticando a este noticiario por fallido o pretencioso, sino que estamos estableciendo su particularidad y especificidad a través de la diferenciación y la comparación. Lejos de tomar al Neorrealismo italiano o al *Kinoglass* vertoviano como influencias verticales o unidireccionales, hay que partir de la hibridación o la cristalización de estos paradigmas dentro de la cinematografía latinoamericana. Tampoco hay que caer en

⁷³ Bordwell, *op. cit.*, p. 37 y 38

⁷⁴ Citado en Wood, *op. cit.*, p. 166

⁷⁵ Álvaro Vázquez Mantecón, “Nuevas historias oficiales: el caso del memorial del 68” en Erika Pani y Ariel Rodríguez Kuri (coord.), *Centenarios. Conmemoraciones e historia oficial*, México, El Colegio de México, 2012, p. 380

el error de mirar peyorativamente a un cine de carácter tradicional, clásico o industrial al mismo tiempo que glorificamos a un cine por su condición experimental, independiente o de autor. Por el contrario, hay que señalar las particularidades, necesidades y diferencias de cada caso particular como en esta investigación lo es *Cine Verdad*. Por ejemplo, aunque tenemos ensayos muy bien escritos en *Cine Verdad*, hay que diferenciarlos de los cine-ensayos europeos que hicieron cineastas como Chris Marker o Harun Farocki para la segunda mitad del siglo XX.

Al igual que cualquier categoría cinematográfica, los ensayos fílmicos son sumamente diversos y problemáticos como para poder definirlos unívocamente. Empero, para diferenciarlo de los ensayos fílmicos de *Cine Verdad* sí podemos enunciar sus principales atribuciones. Por ejemplo, para Alain Bergala el filme-ensayo es una película que no obedece a ninguna de las reglas que rigen generalmente el cine como institución: ya sea el género, la duración estándar o el imperativo social. De hecho, para este autor Vertov es el padre del filme-ensayo:

La influencia de Vertov en Godard es monumental —influencia que resuena también en los cineastas *Dogma 95* como Lars von Trier, o en los cineastas del *direct cinema* como Frederick Wiseman, o del *cinéma vérité* como Jean Rouch—. De él aprendió a interrogarse políticamente sobre las imágenes y los sonidos y, sobre todo, sobre sus relaciones diferenciales.⁷⁶

Entre las características generales, destaca un yo meditativo y central, una reflexión y posición ante el mundo, un énfasis en lo metafílmico, una libertad y flexibilidad al tratar los temas, un énfasis en la experiencia y finalmente, un acento en las contradicciones y la incertidumbre como oposición a la continuidad o la cronología.⁷⁷ Respecto a la distinción entre ensayo escrito y ensayo fílmico, Adriana Bellamy establece que “la principal diferencia entre ambas creaciones es que en el ensayo literario existe la palabra hecha escritura, mientras que en el cine la palabra forma parte de la interacción entre imagen, montaje y sonido, un vaivén entre imagen y palabra.”⁷⁸ También es importante señalar que la voz *over* fue recurrente en numerosos ensayos y noticiarios fílmicos, aunque la gran

⁷⁶ Citado en Miguel Alfonso Bouhaben “El Sistema del Cine-ojo de Dziga Vertov y su repercusión” en Vertov, *op. cit.*, p. 16

⁷⁷ Adriana Bellamy Ortiz, “Cine-ensayo latinoamericano: Ignacio Agüero, voz y memoria” en *Cuadernos Americanos*, 164, México, 2018/2, p. 63

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 64.

diferencia radica en que la imagen de los primeros no ilustra ni acompaña a una narración o un concepto, sino que construye un significado junto con los sonidos.⁷⁹

Por el contrario, Bill Nichols señala que la modalidad expositiva, muy característica en la primera mitad del siglo XX, privilegia al sonido y la palabra por encima de las imágenes:

Ésta es la modalidad más cercana al ensayo o al informe expositivo clásico y ha seguido siendo el principal método para transmitir información y establecer una cuestión al menos desde la década de los veinte... Los textos expositivos toman forma en torno a un comentario dirigido hacia el espectador; las imágenes sirven como ilustración o contrapunto. El montaje en la modalidad expositiva suele servir para establecer y mantener la continuidad retórica más que la continuidad espacial o temporal.⁸⁰

De igual manera, las cápsulas recopilatorias de *Cine Verdad* estarían más cercanas a esta modalidad expositiva en donde los textos toman forma en torno a la voz *over*. Aunque en algunas ocasiones, las imágenes hablan por sí solas o funcionan como contrapunto al comentario *over*, generalmente éstas cumplen una función ilustradora. Por lo tanto, las cápsulas de *Cine Verdad* estarían más cercanas al ensayo clásico debido a que su principal función es la información, contrario a los cine-ensayos que partían de una búsqueda estética. En esta función comunicativa era necesario tratar la realidad de una manera clara, descriptiva, totalizadora y continua. En otras palabras, en *Cine Verdad* las imágenes no son cuestionadas y en cambio son tratadas como un recurso narrativo y testimonial del pasado, mientras que en un cine-ensayo la imagen no es un recurso sino que es el objeto mismo del filme en donde se discuten sus límites y alcances.

Por ejemplo, en *Cine Verdad* se representa, se observa y se narra la historia de manera cronológica, mientras que en un cine ensayo como *Noche y Niebla* (Resnais, 1956) se hace una observación de segundo grado en donde se analizan los límites de la imagen como representación y no por lo que representa. Aunque en ambos formatos se usan imágenes de archivo y voz *over*, en *Cine Verdad* estos elementos se esfuerzan por

⁷⁹ Citado en *Ibíd.*, p. 67.

⁸⁰ Nichols propone cuatro modalidades del documental: la expositiva cuyo mayor exponente fue John Grierson, la reflexiva cuyo referente fue Dziga Vertov, la observacional con Robert Flaherty como paradigma y la interactiva siendo Jean Rouch el máximo exponente. Estas cuatro modalidades enunciadas por Nichols en 1991, resultan a la fecha evidentemente limitadas, pero para los documentales que se habían hecho hasta ese entonces, sobre todo durante la primera mitad del siglo XX, esta propuesta parece viable. Nichols, *La representación...* p. 68

acercarnos a un hecho histórico como la Segunda Guerra Mundial, mientras que en *Noche y Niebla* ambos recursos reflexionan sobre la distancia espaciotemporal que nos separa del Holocausto.

Si bien las cápsulas de *Cine Verdad* partieron de un escritor y de una posición ante el mundo, es difícil hablar de una sola figura de autor o realizador, así como de un yo meditativo. Para empezar, con la recopilación generalmente los guiones se escribían antes del montaje lo que derivó en problemas técnicos como la falta de imágenes de archivo a la hora de montar un clip, pero también en que la imagen sólo servía de ilustración o relleno a lo que se decía en el guion.⁸¹ Seguramente, los escritores de *Cine Verdad* no seleccionaban las imágenes, cosa que sí hacía el editor. Asimismo, es importante señalar que la mayor parte de los autores de *Cine Verdad* como Carlos Fuentes, Gastón García Cantú o Jomi García Ascot eran escritores y no cineastas, por lo que no es difícil afirmar que estos autores privilegiaban a la palabra por encima de la imagen. El mismo Carlos Fuentes lo reconocía al hablar de los guiones que él y Gabriel García Márquez escribieron: “Porque en esa época, él y yo fabricábamos guiones de cine, demostrando nuestra verdadera vocación cuando nos deteníamos horas en colocar una coma o en describir el portón de una hacienda. Es decir: nos importaba lo que se leía, no lo que se veía.”⁸²

Sin meternos en esta larga discusión entre imagen y palabra, hay que enfatizar algo importante: el cine no sólo es una cuestión meramente visual sino audiovisual. De este modo, las imágenes y los sonidos deben estudiarse como una unidad discursiva ya que se trata de una dialéctica en donde ambos elementos desempeñan funciones complementarias, por lo que la voz *over* lejos de contaminar a la imagen, la complementa. Por ejemplo, Nichols establece que las imágenes necesitan sustentarse en las palabras ya que por sí solas carecen de profundidad: “En el mejor de los casos las imágenes pueden ilustrar una cuestión que a la larga tendrá que recurrir a las palabras para exponer su significado o implicaciones.”⁸³

⁸¹ Además de los noticiarios que recurrían a la recopilación, Baechlin y Strauss nos que en la mayor parte de los casos el guion se escribía después del rodaje: “Usually the cameramen works alone when filming an assigned subject; the film commentary is written afterwards by specialists.” Baechlin y Muller-Strauss, *op. cit.*, p. 19

⁸² García Márquez, *Cien años de soledad y un homenaje...* pp. 8-9

⁸³ Nichols, *La representación...* p. 32

De igual manera, Marc Ferro nos dice lo siguiente: “La ideología de una película se transparenta más a través de un comentario que a través de entrevistas, pues no disimula detrás de la verdad solicitada del testimonio”.⁸⁴ Para Ferro, si bien el comentario posee menos fuerza que las imágenes también puede alterar la significación de éstas. No obstante, la narración no debe analizarse como un ente autónomo sino siempre en relación a las imágenes y los sonidos: “Analizar la ideología del comentario no debería limitarse al estudio de este texto, pues éste no constituye un discurso autónomo; funciona relacionándose con las imágenes que dicen asimismo su mensaje; podemos hablar de nexo dialéctico entre el texto y la imagen.”⁸⁵

Por lo consiguiente, aunque en las cápsulas de *Cine Verdad* la imagen cumplía una función ilustradora testimonial y referencial, también constituía junto con el sonido una unidad discursiva que permitía a los espectadores acercarse al pasado reconstruido. A pesar de que en la actualidad hay otras formas de representar el pasado además de la clásica voz *over* y la recopilación cinematográfica, para la primera mitad del siglo XX estas técnicas fueron sumamente recurrentes en documentales y noticiarios fílmicos. Este predominio del sonido no sincrónico abarcó hasta los años sesenta cuando el sonido directo se hizo más manejable mediante las cámaras más portables y las grabadoras.⁸⁶

3. La relación con los noticiarios fílmicos.

Para comparar *Cine Verdad* con otros noticiarios fílmicos, hay que partir de la ya mencionada distinción entre las actualidades cinematográficas y las revistas fílmicas. Esto con el fin de encontrar las especificidades de *Cine Verdad* con respecto a sus pares nacionales e internacionales. Para fines prácticos, he decidido privilegiar los noticiarios mexicanos, aunque también serán mencionados algunos casos latinoamericanos y norteamericanos.

⁸⁴ Ferro, *Cine e historia*, p. 130

⁸⁵ *Ibíd.*, 130

⁸⁶ Dentro de este sonido no sincrónico, hay que distinguir entre sonidos diegéticos y sonidos extradiegéticos como lo establecen Francesco Casseti y Federico Di Chio. En la mayor parte de los clips de *Cine Verdad*, predomina el sonido extradiegético como la voz *over* y la música pero también llegan a haber sonidos diegéticos. Por ejemplo, en los clips relativos a temas históricos, cuando se mencionan batallas en ocasiones oímos disparos y explosiones. También tenemos los insertos como cuando aparecen a cuadro campanas repicando y al mismo tiempo oímos el repicar de éstas.

Para algunos críticos de cine, *Cine Verdad* fue uno de los mejores noticiarios fílmicos en México. Para Emilio García Riera, tanto *Tele Revista* como *Cine Verdad* no eran noticiarios en el sentido estricto de la palabra, sino revistas cinematográficas semanales que, aunque gozaron de buena aceptación y de prestigio, acabaron derivando con el tiempo en la innoble publicidad apenas disfrazada. En el caso particular de *Cine Verdad*, García Riera nos dice que esta revista reunía tres notas semanales de información cultural en donde solían escribir Tomás Segovia y José Emilio Pacheco.⁸⁷ Para el crítico de cine, Barbachano Ponce estaba atento al movimiento cultural de la época y por lo tanto, se apoyaba en él.

Abiertamente distanciado de la crítica cinematográfica de García Riera, Jorge Ayala Blanco considera que *Cine verdad* fue el mejor noticiario producido por Manuel Barbachano Ponce debido a la calidad de las cápsulas culturales y científicas, las cuales destacaban por estar muy bien escritas.⁸⁸ A diferencia de García Riera, Ayala Blanco considera que *Cine verdad* era lo contrario a *Tele Revista* la cual era más lúdica y frívola debido a los clips humorísticos.

Finalmente, el realizador Manuel Michel, quien también ejerció la crítica cinematográfica, coincide con García Riera en que la mayor parte de los noticiarios fílmicos fueron de corte publicitario u oficialista siendo la excepción justamente *Cine Verdad*: “Quizás el único corto cultural que presenta interés y que, a pesar de vivir de la inclusión de cineminutos publicitarios, mantiene una línea constante, es *Cine verdad*, semanario fundado por Manuel Barbachano y Carlos Velo.”⁸⁹

Sin embargo, hay que matizar más estos aspectos que mencionan Michel, Ayala Blanco y García Riera. Por ejemplo, si bien Michel no se equivoca en decir que esta revista fílmica fue la única que mantuvo una línea constante en sus contenidos y formatos, sí se equivoca en decir que *Cine verdad* fue el único noticiario que presentó interés cultural. Si bien las principales actualidades en México como lo fueron el *Noticiero Continental* o el *Noticiero Mexicano EMA* evidenciaron un discurso oficialista a través de notas que alaban al régimen posrevolucionario, también presentaron interesantísimas notas culturales sobre

⁸⁷ Emilio García Riera, *El cine mexicano*, México, Ediciones Era, 1963, p. 194

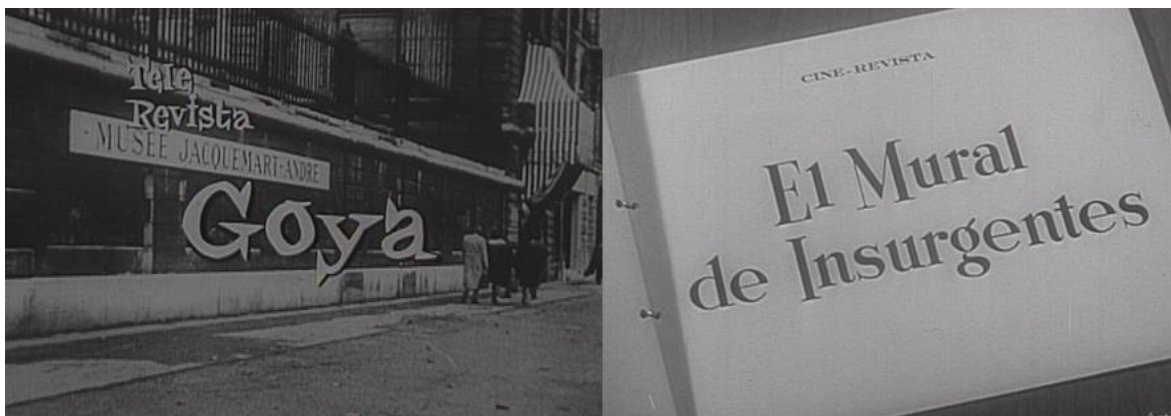
⁸⁸ Véase el programa “Noticieros cinematográficos” realizado por Rayuela para el Canal 22. Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=rDr9etfniGM&t=397s>

⁸⁹ “La producción en el cine: el amor y la guerra” por M. Michel. Publicado posterior a su muerte. Periódico *El informador*, 17 de octubre de 1990, p. 75

exposiciones o personajes del ámbito cultural y artístico como José Luis Cuevas, Carlos Fuentes, Julián Carrillo o Salvador Dalí.

Por otro lado, aunque las revistas fílmicas como *Cine Selecciones*, *Tele Revista*, *Cine Revista*, *Cine Mundial* o *Cámara* apelaron más por los deportes, el humor⁹⁰ y los anuncios comerciales, también destacan notables reportajes culturales y en mucho menor medida reportajes científicos como los que involucraron a la carrera espacial durante los años cincuenta. En cuanto al ámbito cultural, resaltaron en *Cine Selecciones*, revista fílmica producida en los años cuarenta por Juan F. Azcárate como suplemento lúdico y cultural del *Noticiero Mexicano EMA*, clips sobre lugares como el Hospicio Cabañas o sobre personajes como el pintor Gerardo Murillo, alias el Dr. Atl. De la misma manera, tanto *Tele Revista* como *Cine Revista*, poseen cápsulas sobre el arte de Francisco Goya, Mathias Goeritz, Frida Kahlo o Diego Rivera (fig. 11 y 12). Finalmente, en *Cine Mundial*, revista producida por Fabian Arnaud, es resaltable un clip sobre el relojero de la Ciudad de México quien se encargaba de darle mantenimiento al Reloj chino o al Reloj de la Catedral Metropolitana.

Figuras 11 y 12



Fuente: *Tele-Revista* y *Cine Revista*

Al igual que Manuel Michel, tanto Manuel Barbachano como Miguel Barbachano consideraban a *Cine Verdad* como el único noticiario cultural no sólo en México sino en todo el mundo. Aunque es difícil asegurar esto último, al menos a nivel nacional *Cine Verdad* sí va a ser el único noticiario especializado en temas culturales. Sin llegar a ser una revista monotemática o monográfica, su contenido serio se sostuvo a pesar de que su

⁹⁰ Por lo general, los protagonistas de estos sketches como “Pomponio”, “Cuco Pelucho”, “Don Humberto Cauich”, “Hans y Fritz”, “Tarzan, el hombre mano” resultaban personajes notablemente sosos.

producción abarcó veinte años. Por ejemplo, mientras en las revistas cinematográficas tenemos numerosos chistes y comerciales, en *Cine Verdad* hay poca publicidad y prácticamente no se encuentran clips cómicos.

A pesar de sus diferencias, *Tele-Revista* y *Cine Verdad* compartieron el mismo espacio en Córdoba 48 en donde estaba la sede de *Teleproducciones*, compañía que produjo estas dos revistas cinematográficas (fig. 13 y 14). Además, ambas revistas fueron las más importantes que produjo Barbachano Ponce. Los antecedentes de estas dos revistas se encuentran a principios de los años cincuenta, cuando el productor yucateco le propuso a Carlos Velo hacer “un cortometraje semanal con anuncios comerciales directos, insertados entre las notas y los reportajes de crítica social y política, mezclados con chistes populares y reportajes sobre ciencias y artes redactados por especialistas de categorías.”⁹¹ En otras palabras, la idea de Velo y Barbachano Ponce era presentar un “antinenticario” que en lugar de notas pagadas u oficialistas, presentará reportajes y noticias para la mayor parte del público mexicano. Según Velo, quien para ese entonces era director del *Noticiero Mexicano EMA*, estos “antinenticarios” lograron un enorme éxito debido a estos nuevos formatos y contenidos.

Figuras 13 y 14



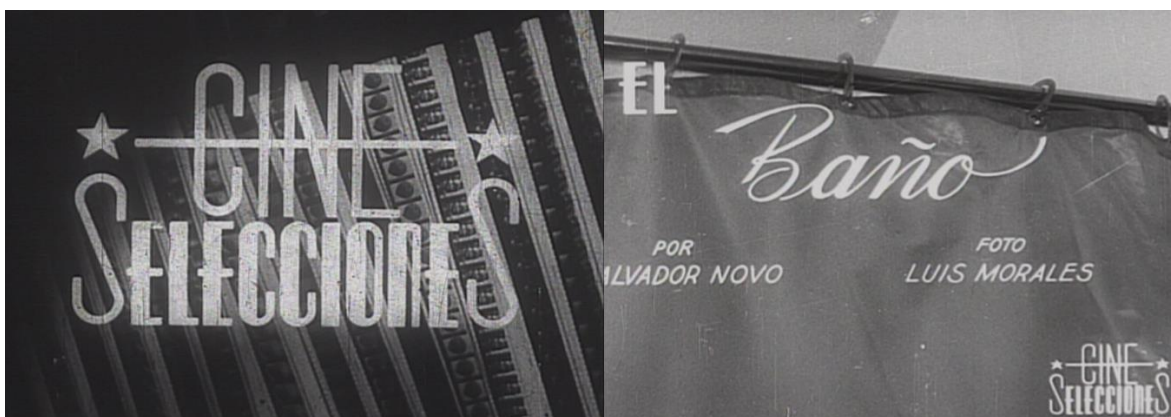
Fuente: *Cine Verdad* y *Tele Revista*.

⁹¹ Miguel Anxo Fernández, *Las imágenes de Carlos Velo*, Colección Miradas en la oscuridad, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, p. 119

Sin embargo, los “antinoticiarios” de Velo y Barbachano Ponce no fueron tan innovadores.⁹² En el caso de Velo, sus ideas en *Tele Revista* y *Cine Verdad* debieron partir de sus trabajos previos en el *Noticiero EMA* y *Cine Selecciones*. Por lo tanto, así como las actualidades de Barbachano Ponce, *Noticiero Mexicano* y *Noticiero mexicano Nueva EMA*, surgieron y se desarrollaron con base en el primer *Noticiero EMA*, también sus revistas cinematográficas como *Tele-Revista*, *Cine Verdad* o *Cámara* tomaron como base a *Cine Selecciones*. De hecho, a finales de los años cincuenta, cuando la empresa *EMA* fue adquirida por Barbachano Ponce, el *Noticiero EMA* y *Cine Selecciones* fueron renombrados como *Noticiero Mexicano* y *Cámara*, respectivamente.⁹³

De esta manera, elementos que están presentes en *Cine Verdad* y en *Tele-Revista* como los intertítulos con créditos, ya estaban presentes en *Cine Selecciones*. A pesar de no haber tenido los notables técnicos, realizadores y escritores como sí los tuvieron *Cine Verdad*, *Tele Revista* y *Cine Mundial*, *Cine Selecciones* contó con la “Cinemateca EMA” y entre sus colaboradores destacan el escritor Salvador Novo y el actor Pancho Córdova (fig. 15 y 16).

Figuras 15 y 16



Fuente: *Cine Selecciones*

⁹² Según David Wood, Salvador Toscano recurría a la compra de materiales de otros camarógrafos para completar sus programas de exhibición. Además desde 1912, Toscano buscó trascender los propósitos inmediatos y efímeros del noticiario. Wood, *op. cit.*, pp. 148-152

⁹³ El noticiero *EMA* comenzó a exhibirse en 1943 y hacía alusión a las siglas de los tres países cuyas cinematografías eran las más importantes de Iberoamérica: España, México y Argentina. Su productor fue el general Juan F. Azcarate quien además de haber sido el primer director de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica (CANACINE), fue el último embajador de México en Alemania antes de que se rompieran relaciones diplomáticas en diciembre de 1941. Destacan las colaboraciones del locutor Género Hurtado y el español Carlos Velo quien fue designado director de este noticiario en 1948.

En el plano internacional, ya desde los años treinta, tanto en Europa como en los Estados Unidos, las revistas fílmicas tuvieron un importante auge. Por ejemplo, el noticiario *The March of Time* (1935-1951) ya presentaba innovaciones como mezclar notas y reportajes, además de los números monográficos entre los que destaca *Inside Nazi Germany* de 1938. También las dramatizaciones o el uso de la cámara cándida fueron recursos recurrentes en este noticiario. Para María Antonia Paz e Inmaculada Sánchez, este auge durante los años treinta significó al mismo tiempo una culminación: “Aunque las necesidades de la propaganda de guerra impongan su sesgo particular, no se encuentra en las distintas ediciones de prensa filmada ninguna novedad destacable. La II Guerra Mundial constituirá, en cualquier caso, el último episodio del auge de los noticiarios y el principio de su declive.”⁹⁴

Si bien las investigadoras españolas caen en una generalización al no considerar que en países como México y Cuba el auge de noticiarios se va a dar hasta los años cincuenta y sesenta, la cita de ambas autoras también se puede interpretar en cuanto a que los noticiarios alcanzaron su punto culminante en esas décadas. Por lo consiguiente, los noticiarios posteriores como *Tele-Revista* y *Cine Verdad* no fueron precisamente “antinoticiarios” o propuestas innovadoras y originales como aseguraban Velo y Barbachano Ponce. Tampoco fueron las primeras revistas fílmicas que se produjeron en México, aunque es posible que sí constituyeron el primer éxito entre el público.

Por ejemplo, en 1953 Mateos Santos Cantero, un periodista español especializado en cine, consideraba que los buenos noticiarios que se proyectaban en México eran extranjeros, mientras que los nacionales eran “engendros” atiborrados de publicidad.⁹⁵ Para principios de los años cincuenta, el *Noticiero EMA* y *CLASA* eran los noticiarios más importantes en México. Sin embargo, si bien estos noticiarios presentaban algunos contenidos interesantes, para Santos Cantero aún no había llegado una forma novedosa de noticiario.

Precisamente, el año de 1953 coincide con la irrupción de las revistas fílmicas *Tele Revista* y *Cine Verdad* que aunque no resultaron del todo innovadoras y novedosas, sí representaron una bocanada de aire fresco dentro la modalidad de noticiarios fílmicos. No

⁹⁴ Paz, *op. cit.*, p. 21

⁹⁵ “Los noticiarios nacionales no son una ni otra cosa” por Mateo Santos. Periódico *Sucesos para todos*, 13 de octubre de 1953, p. 19

sólo por su popularidad, sino también por el renombre que adquirieron en los años cincuenta debido a su nutrido y prestigioso grupo de escritores, realizadores y técnicos. De hecho, una singularidad de *Tele Revista* y *Cine Verdad* fue que los escritores como Jomi García Ascot y Fernando Espejo, tuvieron la misma importancia que los realizadores, los fotógrafos y los técnicos como Carlos Velo o Rubén Gámez. Sin embargo, aunque en sus inicios ambas revistas fílmicas compartieron una empresa y un grupo de colaboradores, para 1957 *Tele Revista* dejó de existir.⁹⁶

Como vimos en el primer apartado, *Cine Verdad* jugó un papel importante durante los años cincuenta y sesenta como semillero de cineastas, escritores y artistas. Empero, *Cine Verdad* no fue el único ni el primer noticiario que catalizó talentos. Por ejemplo, para Tania Ruíz Ojeda la relación entre la compañía CLASA (Cinematográfica Latinoamericana, S.A.) y el órgano gubernamental DAPP (Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad) funcionó como uno de los semilleros del cine mexicano: “En sus producciones se ha podido documentar la participación de figuras como Gabriel Figueroa, Alex Phillips, Agustín Delgado, Fernando de Fuentes, Manuel Álvarez Bravo y Gregorio Castillo.”⁹⁷ Por otro lado, el noticiario *Cine Mundial* también fue decisivo para la carrera de importantes fotógrafos y realizadores como Nacho López o Rafael Corkidi.

Precisamente, el *Noticiario CLASA* fue la principal producción noticiosa de esta compañía y un poderoso agente propagandístico del régimen posrevolucionario durante los años cuarenta y cincuenta.⁹⁸ En el caso de *Cine Verdad*, es cierto que en sus comienzos este noticiario buscó distanciarse de la propaganda mediante un énfasis cultural. Sin embargo, para finales de los años cincuenta fue más que evidente la enunciación de un discurso de izquierda. Esto último contrastó con el discurso conservador de otras revistas fílmicas como *Cine Mundial* que denostó a la juventud mexicana, en especial a los estudiantes

⁹⁶ *Cámara* fue la sucesora de esta revista fílmica en 1957 siendo su primer director el poeta español Jomi García Ascot, mientras que en la dirección técnica quedó en manos de Carlos Velo. Para finales de los años sesenta, *Cámara* se basó principalmente en notas y reportajes de carácter deportivo ya que era dirigido por el comentarista deportivo Fernando Marcos quien fue el narrador de la mayor parte de los noticiarios de Manuel Barbachano.

⁹⁷ Tania Celina Ruiz Ojeda “El Noticiario C.L.A.S.A., órgano de difusión gubernamental (1934–52)” en la Revista *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*. Jun 2020, Vol. 17 Issue 2, p. 180

⁹⁸ Durante el cardenismo, el *Noticiario CLASA* carecía de narración, por lo que fue en el sexenio de Ávila Camacho cuando este noticiario recurrió a la voz *over* con el objetivo de lograr una mayor función informativa y propagandística.

universitarios, a los hippies y al *rock and roll*.⁹⁹ Desde una mirada contemporánea, también es evidente en *Tele-Revista* la enunciación de un discurso machista a través de numerosas notas sobre concursos de belleza o reportajes de jóvenes actrices como Sonia Furió, Ana Bertha Lepe o Evangelina Elizondo. Por ejemplo, cuando a finales de 1953 se le concedió a la mujer mexicana el derecho a votar y ser votadas en cargos de elección popular en México, una nota-sketch ironizaba este hecho mediante un hombre que se burlaba diciendo que por fin iba a poder “botar” a su suegra.

Además del discurso conservador, hay en estas revistas cinematográficas un discurso generalmente anticomunista ya que había pocas notas o reportajes sobre los países comunistas los cuales eran representados de una manera generalmente peyorativa. En el caso de *Tele-Revista*, las cápsulas sobre el comunismo resultan ambivalentes: Por una parte, destaca un clip sobre la muerte de Lenin a quien señalan como “el continuador de Marx y heredero de la Revolución Francesa” mientras que por otra parte, hay burlas a la figura de Vicente Lombardo Toledano.¹⁰⁰

A pesar de que *Cine Verdad* pasó por varias etapas, no tenemos registro de cápsulas anticomunistas o conservadoras. Por el contrario, como veremos en los dos siguientes capítulos, hay numerosos clips que hacen alusión a los países comunistas y a sus respectivos procesos históricos. Aunque hay un temor por una eventual Guerra nuclear y una condena respecto a la invasión soviética en Checoslovaquia, en *Cine Verdad* la mirada al bloque socialista es casi siempre respetuosa e incluso solemne al referirse a la Revolución de Octubre o al Cisma entre la República Popular China y la Unión Soviética.

Por lo tanto, *Cine Verdad* fue menos ambivalente que otros noticiarios fílmicos ya que su postura de izquierda y nacionalista fue patente en sus veinte años de existencia. Sin

⁹⁹ Para mayor información, véase el artículo de Alejandro Gracida Rodríguez “La criminalización de las juventudes rebeldes en la Revista Fílmica *Cine Mundial*, 1956-1968” en la Revista *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*. Jun2020, Vol. 17 Issue 2, pp. 161-172. En este dossier titulado *Forgotten cinemas: The institutional uses of documentary in twentieth-century Mexico (1930–80)* y coordinado por Claudia Arroyo Quiroz, Álvaro Vázquez Mantecón, David M. J. Wood y Ana M. López, el autor considera que durante los años cincuenta y sesenta del siglo XX, la revista fílmica *Cine Mundial* promovió un discurso conservador que condenaba la rebeldía juvenil como parte de una cruzada gubernamental por la moralidad y el orden público.

¹⁰⁰ En una cápsula de humor titulada “Curvas peligrosas” se nos pregunta cuál es la curva más peligrosa de México, siendo una de las opciones la izquierda de Lombardo Toledano. Además, hay un sketch en el cual un militante comunista que lleva botas examina a un aspirante a comunista que calza huaraches. En este clip, en donde sólo vemos los pies de ambos sujetos, se le plantea a este aspirante si en caso de tener dos casas o dos automóviles, estaría dispuesto a ceder la mitad a la causa socialista, a lo que el hombre responde: “Sí, patrón”. En el mismo sentido, el militante le pregunta si estaría dispuesto a ceder una gallina a lo que el hombre responde: “No puedo, porque gallinas sí tengo”.

embargo, aunque compartía ideales con los gobiernos socialistas y el Estado posrevolucionario, *Cine Verdad* no llegó a ser totalmente referencial y propagandística como el *Noticiero Mexicano EMA* o el *Noticiero CLASA*. Además, esta postura de izquierda es evidentemente moderada si comparamos a *Cine Verdad* con el *Noticiero ICAIC Latinoamericano* que explícitamente hacía alusión al imperialismo norteamericano.¹⁰¹

Por último, un aspecto a resaltar es que mientras *Tele Revista* o *Noticiero Mexicano* presentaban un formato que emulaba a los medios impresos como los periódicos o las revistas, *Cine Verdad* presentaba una introducción de tendencia más cinematográfica a través de las animaciones o del montaje. Por ejemplo, aunque otros formatos como *Noticiero EMA* o *Cine Selecciones* recurrieron a la recopilación de material de archivo, fue *Cine Verdad* el noticiero que más utilizó este recurso fílmico.

4. La relación con los documentales.

Así como en anteriores apartados hemos recurrido a la comparación y la diferenciación de *Cine Verdad* con otras modalidades y corrientes fílmicas, en este apartado vamos a partir de los puentes entre esta revista cinematográfica y el documental. Todo esto con el fin de establecer una identidad cinematográfica de este noticiero. Aunque los noticieros cinematográficos como *Cine Verdad* recurrían a dramatizaciones, claramente estuvieron emparentados con muchos documentales debido a que ambos tenían el mismo objetivo: el tratamiento de lo real. De este modo, diversos investigadores y realizadores han discutido en torno a esta interesante relación entre los noticieros fílmicos y los documentales. Si bien por cuestión de tiempo y espacio no podemos referirnos a todos, sí vamos a establecer los principales elementos que ponen sobre la mesa.

De entrada, Dziga Vertov consideraba que los noticieros y los documentales son imprescindibles a diferencia de la ficción. Incluso el cineasta nos dice que la Revolución comunista debía empezar a filmarse con los noticieros.¹⁰² Sin embargo, para Vertov los noticieros no llegaban a la categoría de filmes, aunque sí eran una fábrica de cine-

¹⁰¹ Para Paulo Antonio Paranaguá, el *Noticiero ICAIC Latinoamericano* también tuvo un carácter monográfico que reemplazó la sucesión de breves notas superficiales sobre temas variados. Por lo tanto, este noticiero se diferenció de la brevedad y la diversidad de *Cine Verdad*. Paulo Antonio Paranaguá, *El cine documental en América latina*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 46

¹⁰² Dziga Vertov, *op. cit.*, p. 268

materiales que documentan la vida, salvaguardan el tiempo y nos muestran la verdad. También Vertov utilizó una metáfora en la cual los noticiarios eran como ladrillos que pueden edificar una obra cinematográfica a través de la recopilación. Un ejemplo, sería el uso recopilatorio que Vertov hizo de sus noticiarios semanales *Kino Pravda* (“Cine Verdad” en ruso) en su última película *Tres cantos a Lenin* (Vertov, 1939).

Si bien Vertov realizó noticiarios fílmicos, su predilección estuvo en los documentales ya que éstos abarcaban temas vivos y presentes. De esta manera, para el cineasta ruso la fijación de los noticiarios contrastaba con el dinamismo de los documentales. Precisamente, el *kinoglass* vertoviano representaba una liberación de la imagen fija y fosilizada, así como una superación de las vistas y los meros registros fílmicos que eran incapaces de reproducir el movimiento de los cuerpos en el espacio-tiempo.¹⁰³

Para los años veinte, John Grierson, a quien generalmente se le atribuye el término “documental”, consideraba que este género debía ser profundo, dinámico, observacional, creativo, artístico e incluso dramático, características que para Grierson no estaban presentes en los noticiarios fílmicos:

El noticiero en un periodo de paz es una instantánea veloz de algún acontecimiento totalmente trivial. Los temas para revistas (una vez por semana) han adoptado el estilo *Tits Bits* para la observación. Su habilidad es puramente periodística... Describen novedades en forma novelada. Con su ojo para hacer dinero, pegado igual que los noticieros ante públicos vastos y veloces, evitan por un lado la consideración de un material sólido y escapan, por otro lado, de la consideración sólida de todo material. Dentro de tales límites se trata a menudo de films brillantemente hechos. Pero diez de ellos seguidos aburrirían la muerte a un ser humano normal. Su afán por el toque llamativo y popular es tan exagerado que algo se disloca. Posiblemente el buen gusto; posiblemente el sentido común.¹⁰⁴

El cineasta inglés también criticaba a las salas de cine que exhibían exclusivamente noticiarios, pero defendía su exhibición antes de cada largometraje.

Por su parte, Joris Ivens coincidió con Vertov al señalar la importancia de los noticiarios como base de varios documentales. Aunque Ivens recurrió poco a la recopilación, para él este recurso constituía una “resurrección de los noticiarios” que

¹⁰³ *Ibid.*, p. 9

¹⁰⁴ Joaquim Romaguera I Ramió y Homero Alsina Thevenet, (eds.), *Fuentes y Documentos del Cine*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p. 133

pasaban de ser actualidades a testimonios históricos mediante una recontextualización e interpretación en los documentales. Sin embargo, para Ivens los noticiarios por sí solos no llegaban a la categoría documental: “El noticiero narra el dónde, el cuándo y el por qué; el documental por el contrario narra el por qué y la interrelación de los sucesos.”¹⁰⁵ Por lo tanto, los noticiarios fílmicos, a diferencia de los documentales, no profundizan y solo se quedan en la superficie debido a su pretensión de inmediatez cuya función tiende a ser informativa y no creativa.

Precisamente, el cine de Ivens va a tener repercusión en Latinoamérica en donde el cineasta cubano Santiago Álvarez va a producir el *Noticiero ICAIC Latinoamericano*. Para él, los noticiarios se diferencian de los documentales por el tiempo y el montaje. Por ejemplo, la periodicidad semanal, la necesidad de síntesis y la falta de dinamismo condicionan el quehacer de los noticiarios. Por esta razón, Álvarez buscaba superar el montaje “típico y convencional” mediante el distanciamiento con la prensa escrita y las noticias televisivas en pro de un acercamiento con la cinematografía: “Poner al servicio de los propósitos de un noticiero de cine el propio lenguaje del cine, esa debe ser nuestra más importante preocupación.”¹⁰⁶ Por lo tanto, los noticiarios fílmicos debían de tomar más del lenguaje cinematográfico moderno que de los medios tradicionales de información como la radio, la televisión o la prensa con el fin de ser más creativos, dinámicos y renovadores.

Con respecto a Santiago Álvarez, para el realizador Carlos Mendoza el *Noticiero ICAIC* fue el paradigma de lo que debía ser cualquier noticiero fílmico ya que hubo en éste una simbiosis entre contenido y forma: “Produjo trabajos en los que la opinión y la información fluían mediante originales tratamientos estilísticos, que los convirtieron en auténticos cortometrajes documentales que trascienden la historia de lo inmediato.”¹⁰⁷ Sin embargo, a pesar de que los realizadores como Álvarez buscaban distanciarse del periodismo, para Mendoza hay una relación innata entre periodismo y cine documental.

Finalmente, en su libro *El montaje cinematográfico* el cineasta británico Karel Reisz, quien no era precisamente un documentalista, establece una diferencia entre el montaje de los documentales y de los noticiarios: Por un lado, en el montaje documental los temas y las interpretaciones son vitales por lo que la edición y la dirección forman parte de

¹⁰⁵ Citado en Mendoza, *op.cit.*, p. 127

¹⁰⁶ Romaguera, *op. cit.*, 1980, p. 167

¹⁰⁷ Mendoza, *op. cit.*, 2015, p. 36

un mismo proceso cuyo fin es lograr la emoción y la significación de los hechos. Por otro lado, en los noticiarios fílmicos las prisas a la hora de filmar o montar, condicionan la labor creativa de estos noticiarios que se producían generalmente con una periodicidad semanal. Sin embargo, una coincidencia para Reisz es que tanto para los documentales tradicionales como para los noticiarios resulta de suma importancia el sonido y sobre todo la voz *over*: “El noticiario es el tipo de película que más necesita de la palabra.”¹⁰⁸

Para el investigador estadounidense Bill Nichols, modalidades como los noticiarios fílmicos, el simple pietaje como la película súper 8 de Abraham Zapruder sobre el asesinato de John F. Kennedy, los noticiarios televisivos o las películas patrocinadas con un fin comercial o institucional, están emparentadas con los documentales pero no son parte de esta categoría. Esto se debe a que estas diversas propuestas carecen de una voz propia y de una perspectiva particular, personal y apasionada que los documentales por lo general sí poseen. También Nichols considera que estas modalidades generalmente apuestan por la claridad y la simplicidad, mientras que el documental valora la expresividad, el estilo y la ambigüedad.¹⁰⁹

A diferencia de Nichols quien se aleja de la objetividad y el realismo en los documentales, Carl R. Plantinga sí cree que los documentales pueden conocer y comunicar una realidad independiente de nuestros pensamientos. Si bien su noción de “objetividad relativa” es discutible, destaca el texto de Plantinga por la categoría de “no ficción” en donde integra a documentales cinematográficos, en video y digitales ya que son referenciales con la realidad. También los noticiarios fílmicos entrarían en esta categoría de “no ficción” ya que no sólo hacen referencia a la realidad, sino que también, al igual que los documentales, cobran un significado realista en los espectadores quienes esperan una representación verídica. Aunque en los documentales y en los noticiarios hay una construcción y manipulación de los hechos a través del montaje y la retórica, los realizadores, tanto de documentales como de los noticiarios, también tienen una obligación ética.¹¹⁰

¹⁰⁸ Karel Reisz, *Técnica del montaje cinematográfico*, Taurus, Madrid, 1987, p. 166

¹⁰⁹ Bill Nichols, *Introducción al documental*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2013, p. 172

¹¹⁰ Carl R. Plantinga, *Retórica y representación en el cine de no ficción*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, p.19

Por su parte, en coincidencia con Nichols y Grierson, Javier Campo considera que los documentales se diferencian de las vistas o de los noticiarios porque tienen un tratamiento creativo de la realidad.¹¹¹ Por lo tanto, el hecho de que tanto los noticiarios como los documentales traten con lo real no da derecho a confundirlos ya que los primeros dramatizan, relatan, interpretan y toman una postura política y creativa de la realidad, cosa que los segundos no hacen sino parcialmente. De esta manera, la función primordial de un noticiario es registrar la realidad, mientras que la función del documental es interpretar la realidad por lo que hay que distinguir entre el registro de los noticiarios y el discurso del documental.

De este modo, aunque los noticiarios y los documentales se refieren a la realidad, los documentales tienden a ser más profundos, expresivos, creativos, interpretativos, dramáticos, personales y dinámicos. Retomando a Álvarez y a Reisz, considero que la gran diferencia entre ambas modalidades son los tiempos de producción de ambos, siendo los documentales más artesanales y pausados, mientras que los noticiarios fueron más industriales y apresurados.

Sin embargo, diferentes investigadores coinciden en la sintonía histórica de ambas modalidades sobre todo durante la primera mitad del siglo XX. Por ejemplo, Álvaro Matud Juristo considera que en España fue significativa la relación entre los noticiarios como el *NO-DO* y los documentales durante los años pre-televisivos: “Durante esos años, y unos pocos más de coexistencia, el cine documental se relaciona estrechamente con los reportajes cinematográficos que acompañaban a menudo a los noticiarios cinematográficos.”¹¹² También se nos dice que desde su creación en 1943, el *NO-DO* formó varios cineastas siendo incluso sede de prácticas para estudiantes de cine. Por su parte, este noticiario produjo entre 1943 y 1981, 570 películas documentales siendo la mayoría cortometrajes de una duración aproximada de diez a treinta minutos. Por lo tanto, el *NO-DO* no sólo fue un noticiario incondicional del régimen franquista, sino que también

¹¹¹ Por ejemplo, es necesario diferenciar las vistas y las actualidades que hacían los hermanos Lumière o Charles Pathé en los años formativos del cine con respecto a los documentales que John Grierson o Robert Flaherty realizaron en los años veinte. Javier Campo, “Cine documental: tratamiento creativo (y político) de la realidad” en *Cine documental*, Número 11, Año 2015, ISSN 1852, pp. 1-28

¹¹² Álvaro Matud Juristo, “La incorporación del cine documental al proyecto de NO-DO” en *Revista Historia y Comunicación Social*, 2008, Número 13, p. 115

fue un semillero de documentalistas e incluso una casa productora de cortometrajes documentales.

Si bien Paulo Antonio Paranaguá considera que los noticiarios se diferenciaron de los documentales por su carácter marcadamente comercial e institucional, para el autor ambas modalidades compartieron diversas historias en Latinoamérica ya que los noticiarios “codificaron, normalizaron, canalizaron y restringieron el talento y la renovación de los documentalistas.”¹¹³ De este modo, para el autor brasileño una verdadera historia de los documentales latinoamericanos necesita integrar a los noticiarios fílmicos.

Por ejemplo, las autoras Irene Marrone y Mercedes Moyano Walker señalan que en el caso argentino, tanto los documentales como los noticiarios compartieron espacios y mecanismos de producción y exhibición al menos durante el régimen peronista: “Dichos documentales... comparten con el noticiario el tipo de producción industrial debido a su carácter seriado, anónimo y a su formato estándar, así como su alcance masivo, ya que su exhibición se lleva a cabo en las salas cinematográficas.”¹¹⁴ Para ambas autoras, la mayor parte de los documentales de esta etapa eran elaborados por las mismas productoras privadas que realizaban los noticiarios.

En este sentido, algo parecido ocurrió en el caso mexicano en donde las compañías que produjeron noticiarios también permitieron el desenvolvimiento de trayectorias fílmicas relacionadas tanto al cine de no ficción como a la ficción. Por ejemplo, María Guadalupe Ochoa Ávila destaca a los noticiarios como espacios en donde se formaron personas que después realizarían películas independientes o documentales no institucionales como Walter Reuter, Carlos Velo, Jomi García Ascot o Rubén Gámez.¹¹⁵ Precisamente, estos cineastas realizaron dentro de la empresa *Teleproducciones* notables cortometrajes documentales como *Pintura Mural mexicana* (Velo y del Villar, 1952) que mostraba planos de Diego Rivera pintando el mural de Insurgentes o *Tierra del chicle* (Reuter y Velo, 1953) filmado en Quintana Roo.¹¹⁶ De hecho, para Carlos Velo *Cine verdad* fue una escuela de documentalismo: “Después hice *Cine verdad* con Barbachano, y

¹¹³ Paranaguá *op. cit.*, 2003, p. 23

¹¹⁴ Irene Marrone y Mercedes Moyano Walker (eds.), *Persiguiendo imágenes. El noticiario argentino, la memoria y la historia (1930-1960)*, Buenos Aires, Editorial del Puerto, 2006, p. 27

¹¹⁵ María Guadalupe Ochoa Ávila “Atisbos: algunas historias sobre el documental mexicano” en Ochoa Ávila, *op. cit.*, p. 69

¹¹⁶ Es importante mencionar que este último cortometraje fue recopilado en varias ocasiones dentro de *Cine Verdad* aunque con una duración resumida del cortometraje original.

donde fui formando también, de una manera rudimentaria, porque no había escuela, documentalistas al lado mío.”¹¹⁷ Finalmente, Óscar Menéndez consideró que el germen de su vocación estuvo en los noticiarios y documentales exhibidos antes de cada película como *Cine Verdad*:

Mi primera formación cinematográfica se da a partir de los documentales, los que veía en aquel tiempo en que iba dos veces por semana al cine y siempre aparecían. Buscábamos dónde está *Cine Verdad*, ese gran documental; en ningún país del mundo ha habido una unidad fílmica documental como esa. Ese gran noticiero que formó Carlos Velo, producido por Barbachano, en donde la gente aprendía, se reía y sabía que si la película era mala, el noticiero era bueno o el documental era bueno.¹¹⁸

Si bien *Tele Revista* y *Cine Verdad* presentaron reportajes creativos y de buena manufactura, éstos difícilmente pueden considerarse documentales. Por ejemplo, la revista cinematográfica española *Imágenes* (1945-1968) también produjo interesantes reportajes definidos como documentales por realizadores como José López Clemente. Sin embargo, para Vicente Sánchez Biosca y Rafael Tranche estos reportajes no pueden considerarse documentales a pesar de estar realizados por documentalistas. La razón está en que la mayoría son recopilaciones de noticias de distintos números del *NO-DO* o ediciones especiales con carácter conmemorativo y de circulación interna.¹¹⁹

El hecho de que los noticiarios fueron catalizadores de documentalistas en México es algo que también resaltan autores como Emilio García Riera o Álvaro Vázquez Mantecón. Para García Riera, la primera empresa de Barbachano Ponce, *Teleproducciones*, fue “el primer semillero o escuela de cine independiente mexicano de largometraje.”¹²⁰ Por otro lado, Vázquez Mantecón señala que “el equipo convocado por Manuel Barbachano Ponce tuvo un importancia central en el surgimiento de películas independientes que abrieron nuevos rumbos para el cine mexicano, como fue el caso de *Raíces* (1953) de Benito Alazraki, y *Torero* (1956) de Carlos Velo.”¹²¹

Precisamente, *Torero* fue un caso paradigmático para este grupo de cineastas y fotógrafos a quienes nos referimos en el primer apartado. Realizadores, escritores y críticos

¹¹⁷ Paranaguá, *op. cit.*, p. 480

¹¹⁸ Citado en Anxo, *op. cit.*, p. 121

¹¹⁹ Matud Juristo, *op. cit.*, p. 116

¹²⁰ García Riera, *op. cit.*, 1963, p. 199

¹²¹ Álvaro Vázquez Mantecón “El documental histórico en México” en Ochoa Ávila, *op. cit.*, p. 200

como Cesare Zavattini, François Truffaut, Carlos Fuentes o Georges Sadoul elogiaron esta propuesta que fusiona la ficción y la realidad. Para Vázquez Mantecón, Velo trabajó en *Torero* con un equipo pequeño al igual que con los noticiarios.¹²² Además de Velo, en el proyecto estuvieron involucrados gente que trabajó frecuentemente en *Cine Verdad* como el fotógrafo Ramón Muñoz o el editor Luis Sobreyra quienes recurrieron a varias técnicas relacionadas con los noticiarios como la iluminación natural, los actores no profesionales, las locaciones reales, las cámaras bolex de cuerdas que eran ligeras y que evitaban el uso del tripie. También se recurrió a la recopilación de material de archivo o *stock-shots* como los planos de la visita de Manolete en México. De hecho, con excepción de la recopilación, estos elementos dan cuenta de una impronta neorrealista.

Además es importante señalar que *Torero*, a diferencia de *Memorias de un mexicano*, sí aprovechó las contingencias de las imágenes ya que, según Vázquez Mantecón, “incluso revelaban material (a veces excelentemente filmado) con los defectos habituales de los noticiarios, para que pareciera de archivo.”¹²³ De esta manera, este largometraje fue pionero en México de la docuficción debido a que hay elementos ficticios a través de una narrativa coherente y dramática la cual fue construida por el guionista Hugo Butler, así como elementos documentales contruidos por Velo y su equipo técnico.

Resulta curioso que esta combinación de escenas rodadas e imágenes de archivo fue algo que *Cine Verdad* se atrevió a hacer poco a pesar del éxito en *Torero*.¹²⁴ Por otro lado, así como Barbachano Ponce y Velo buscaron trascender con *Cine verdad* y *Tele Revista* el tono oficial y noticioso de los noticiarios mexicanos en los años cincuenta, con *Torero* y *Raíces* el productor yucateco y el cineasta español pretendieron superar el tono superficial y comercial del cine mexicano de los años cincuenta.

Si bien el equipo ligado a Barbachano Ponce tampoco llegó a ser la cúspide de un nuevo cine mexicano, no hay duda de la importancia del espacio de Córdoba 48 como catalizador del cine independiente y documental en México. Por ejemplo, en el Primer Concurso de Cine Experimental participaron algunos colaboradores de *Cine verdad* en

¹²² Álvaro Vázquez Mantecón “Luis Procuna y *Torero* (1956). El entrecruce de caminos” en *Revista de Estudios Taurinos*, No.41, 2017, p. 120

¹²³ *Ibid.*, p. 134

¹²⁴ Así como los noticiarios fueron semilleros de documentalistas, también es muy posible que los documentales como *Memorias de un mexicano* o *Torero* influyeran en *Cine verdad*. Por ejemplo, el discurso nacionalista en *Cine verdad* pudo haber sido una herencia del largometraje de Carmen Toscano.

largometrajes como *Amor, amor, amor*, *La fórmula secreta* y *Viento distante*. Para Francisco Javier Ramírez Miranda, estas películas buscaron disolver arquetipos como la distinción entre ficción y documental:

El grupo de artistas que responden a la convocatoria entienden que la experimentación radica en la disolución de las fronteras disciplinares, incluyendo desde luego la que existe entre documental y ficción, pues si bien la mayoría de las cintas que se producen son de carácter argumental, la impronta de “lo documental” es clara, en buena medida por la participación de múltiples técnicos cuya trayectoria se había desarrollado en ese campo (vía el noticiero en la mayoría de los casos).¹²⁵

A pesar de las coincidencias durante la primera mitad del siglo XX, posteriormente los noticiarios y los documentales se fueron distanciando mutuamente. Por un lado, los noticiarios fueron desapareciendo progresivamente mientras que los documentales han ido diversificándose hasta el día de hoy. Una de las razones de este distanciamiento puede explicarse en el advenimiento del cine directo en los años sesenta que quitó preponderancia a la voz *over* dando lugar a las entrevistas y a la observación con base en el registro de sonido sincrónico. A diferencia de la voz *over*, las entrevistas lograron una función mediadora entre el lenguaje visual y el lenguaje escrito. Por otro lado, aún con la irrupción del sonido directo el modelo expositivo nunca dejó de ser dominante en los noticiarios. Por ejemplo, a pesar de que actualidades como *Noticiero mexicano Nueva EMA* hicieron algunas entrevistas, *Cine Verdad* se mantuvo al margen. Quizá para los realizadores era más fácil filmar y montar las cápsulas a la manera tradicional: los planos por un lado y el sonido por el otro.

A pesar de que los noticiarios fílmicos no pudieron diversificarse y por lo consiguiente, no pudieron sobrevivir a diferencia de los documentales, el testimonio que dejaron de una época a través de la voz *over* y las imágenes es indiscutible. De hecho, vastos archivos fílmicos se han constituido con base en estos noticiarios: Véase el caso del *NO-DO* en la Filmoteca nacional española o *Cine Mundial* en la Filmoteca nacional mexicana. De este modo, los noticiarios no son documentales, pero sí son documentos que

¹²⁵ Francisco Javier Ramírez Miranda, “Renovarse o morir: Concurso de cine experimental en México” en *Cine documental*, Número 18, Año 2018, ISSN 1852, pp. 90-116

pueden ser integrados a nuevos discursos a través del cine de ficción y de no ficción.¹²⁶ Curiosamente, estos noticiarios han sido *pietaje* o *stock* para numerosos filmes, pero al mismo tiempo han sido poco trabajados por los investigadores a pesar de que en ellos se pueden construir objetos de estudio en relación a las mentalidades, los patrones de consumo o las representaciones sociales de distintas épocas. Es necesario darle una mayor importancia y seriedad a estos materiales aunque parezcan triviales a simple vista.

¹²⁶ Por ejemplo tenemos el caso del noticiario ficticio *New on the march* que aparece en el famoso largometraje *El ciudadano Kane* (Orson Wells, 1941), o el *Paramount news* en *Forest Gump* (Robert Zemeckis, 1994).

CAPÍTULO 2.- CINE VERDAD Y LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN.

Al igual que en el anterior capítulo, en estos apartados seguiremos estableciendo la especificidad de *Cine Verdad* a través del análisis de los elementos externos e internos de esta revista fílmica como su cultura política, sus contenidos y prácticas editoriales, además de su relación con la televisión y la prensa. Al poner sobre la mesa estos elementos podremos entender mejor las cápsulas históricas de *Cine Verdad* que estudiaremos en el tercer capítulo.

1. La cultura política.

Para hablar de la cultura política de *Cine Verdad*, vamos a partir de tres figuras de este noticiario: Manuel Barbachano Ponce, Carlos Fuentes y Gastón García Cantú. Sobre todo hay que partir de las relaciones políticas de estos autores quienes desarrollaron una intensa actividad política en los años cincuenta y sesenta.

Desde principios de los años cincuenta, un joven Barbachano Ponce ya se había pasado en los negocios mediante las relaciones públicas que siempre fueron una de sus habilidades natas. Por ejemplo, para 1952 el joven productor destacó en la prensa por su asistencia a la boda de la hija del presidente Miguel Alemán Valdés.¹²⁷ Curiosamente, en este año Barbachano Ponce creó su primera compañía cinematográfica: *Teleproducciones*. Durante la década de los años cincuenta, los negocios del yucateco empezaron a prosperar y en menos de diez años, el empresario se convirtió en uno de los más importantes productores cinematográficos de México. De hecho, para 1961 el diario *Mañana* documentaba nueve noticiarios fílmicos producidos en México siendo cuatro los producidos por Barbachano Ponce:

Recordemos que en cuanto a noticieros... se hacen en México los siguientes: *Tele revista* y *Cine Verdad*, a cargo de Manuel Barbachano: *Cine mundial* y *Cinescopio*, bajo la dirección de Fabian Arnaud, *El Mundo en marcha*, del que cuidan Jacobo Zabludovsky y Richard Tiomkin: *Noticiero EMA* y *Cámara* dirigidos por Carlos González Villamil y *Noticiero Continental* y *Ensalada Popoff*, cuyos destinos están regidos por Fernando Hernández Bravo y Agustín Barrios Gómez.¹²⁸

¹²⁷ Periódico *El Universal*, 24 de septiembre de 1952, p.26

¹²⁸ "Cine" por Juan Tomás. Periódico *Mañana*, 2 de Septiembre de 1961, p. 52

A pesar de estar dirigido en específico por Carlos González Villamil, esta nota omite o ignora que Barbachano Ponce era precisamente el director general del *Noticiero EMA y Cámara* (fig. 23). También el productor yucateco era el propietario de la empresa *EMA SA* la cual adquirió a finales de los años cincuenta junto a sus dos noticiarios *EMA* y *Cine Selecciones*, además de la cinemateca, el equipo y el formato con el que se producían estos noticiarios. Por lo tanto, en menos de una década Barbachano Ponce se convirtió en el más prolífico e importante productor de noticiarios fílmicos en México, aunque tampoco llegó a constituir un monopolio.

Esto último no es coincidencia si tomamos en cuenta la buena relación entre el productor y las administraciones desarrollistas de Adolfo Ruiz Cortines y Adolfo López Mateos. Si bien no podemos establecer un “apoyo financiero” por parte del gobierno, tampoco es difícil asegurarlo debido a que durante el sexenio de López Mateos proliferaron las prácticas del chayote.¹²⁹ Además, el apoyo de Barbachano Ponce a este gobierno fue evidente dentro de los contenidos de estos noticiarios.

Estas empresas como *Teleproducciones*, *Producciones Barbachano* o *EMA SA* se desarrollaron durante los años cincuenta y sesenta, décadas que coinciden con el boom de los noticiarios, pero también con el auge de la economía mexicana que usualmente denominamos como “milagro mexicano”.¹³⁰ Durante estos años, la relación entre los empresarios nacionales con el gobierno se desarrolló, como señala Pablo González Casanova, a través de confederaciones, congresos, cámaras, asociaciones o clubes que permitieron a los empresarios constituirse y organizarse en el terreno político.¹³¹

Uno de estos órganos mediadores entre el gobierno y los empresarios fue el Consejo Nacional de Publicidad, antecedente del Consejo de la Comunicación. Esta agrupación, que contó con el beneplácito del presidente López Mateos, fue creada en 1960 por empresarios ligados a la televisión y a los noticiarios fílmicos como Fabián Arnaud, Emilio Azcárraga

¹²⁹ Para Celeste González, esta práctica del embute y el chayote fue usual durante el gobierno de López Mateos cuando se crearon despachos de prensa en todos los niveles superiores de gobierno. Aunque la autora destaca el caso de los periodistas de la televisión y la prensa escrita, es muy posible que también los noticiarios fueran objeto de dichas prácticas. Celeste González de Bustamante, “*Muy buenas noches.*” *México, la televisión y la Guerra Fría*, México, Fondo de Cultura Económica, 2015, p. 126

¹³⁰ Es importante mencionar que la compañía *Teleproducciones* prácticamente desapareció después de que Barbachano adquiriera la compañía *EMA SA*.

¹³¹ Pablo González Casanova, *La democracia en México*, México, 1965, Ediciones Era, 1974, p. 64

Milmo, Rómulo O’Farril Jr y el propio Manuel Barbachano Ponce quienes constituían la élite de la comunicación empresarial para ese entonces.¹³²

Precisamente, la relación entre Barbachano Ponce y el gobierno de López Mateos fue profunda como lo constataron diversos periódicos. Por ejemplo, el diario oficialista *El Nacional* desatacaba en 1961 que López Mateos recibió una delegación proveniente de los noticiarios de cine y televisión, encabezada por Manuel Barbachano Ponce, Fabian Arnaud, Fernando Hernández Bravo, Agustín Barrios Gómez y Jacobo Zabłudovsky.¹³³ En esta reunión, el presidente se comprometió a inaugurar el III Congreso de la Prensa filmada. Por si fuera poco, para el año siguiente Barbachano Ponce y Gastón García Cantú acompañaron a López Mateos a una gira por el suroeste.¹³⁴ Finalmente, otra importante muestra de la confianza que tenía el gobierno de López Mateos en el productor yucateco fue el encargo de un documental titulado “Yo soy México” para promocionar la candidatura olímpica de México.¹³⁵

Sin duda estas relaciones terminaron beneficiando a los noticiarios de Barbachano Ponce. Al contrario de *Cine Verdad* en donde predominaban las cápsulas culturales, en el *Noticiero EMA* destacaban las notas informativas de carácter oficial. A pesar de haber pasado por múltiples nombres, etapas y dueños, el *Noticiero EMA* se caracterizó por una profunda relación con los gobiernos de Manuel Ávila Camacho, Miguel Alemán Valdez, Adolfo Ruiz Cortines y Adolfo López Mateos.¹³⁶ Así como el noticiario *Clasa* o *Sucesos Argentinos*¹³⁷ fueron bases propagandísticas del Cardenismo y del Peronismo, respectivamente, el *Noticiero Mexicano* fue uno de los principales medios al servicio de los gobiernos desarrollistas. Por ejemplo, las notas generalmente se ocupaban de visitas de

¹³² ¿Qué significa para México el CNP? Periódico *El porvenir*, 25 de Julio de 1960, p. 20

¹³³ “López Mateos inaugurara el III congreso de la prensa filmada”. Periódico *El Nacional*, 28 de Noviembre de 1961, p. 5

¹³⁴ “Obras por 135 millones de pesos entregará el presidente durante gira”. Periódico *El Nacional*, 15 de enero de 1962, p. 1

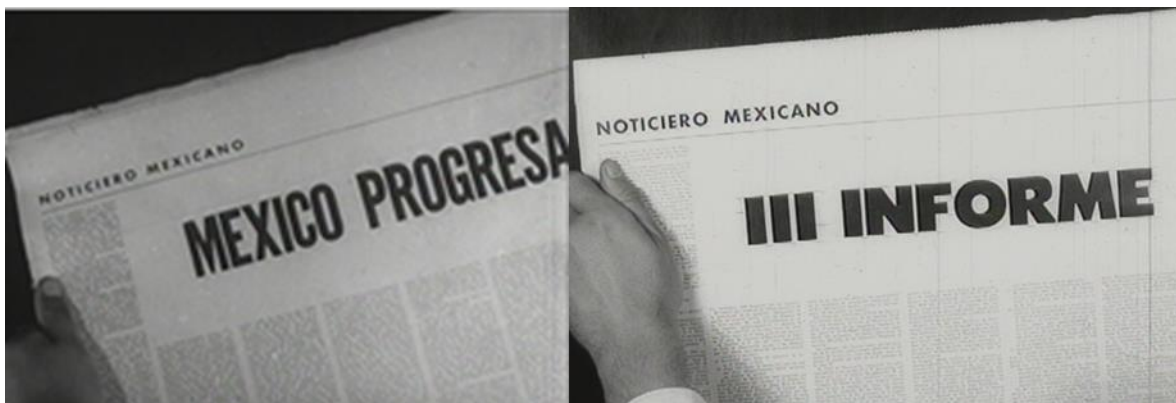
¹³⁵ Aunque el documental oficial de la olimpiada no quedó en manos del yucateco, la producción del fue encargada a Federico Américo quien fue productor ejecutivo de *Producciones Barbachano*. Periódico *El informador*, 24 de octubre de 1963, p. 20

¹³⁶ Aunque originalmente se le denominó *Noticiero EMA*, para finales de los años cincuenta cuando Barbachano Ponce adquirió la empresa pasó a llamarse *Noticiero Mexicano*, nombre que mantuvo hasta los años setenta cuando se le nombró *Noticiero mexicano Nueva EMA*. Por otro lado, después de Loret de Mola, la dirección la ejerció el ya mencionado González Villamil y para finales de los años sesenta, la dirección quedó en manos de Fernando Marcos quien también heredaría la dirección de *Noticiero Nueva EMA*, siendo este noticiero el último producido por Barbachano Ponce.

¹³⁷ Véase el texto de Clara Kriger, “Una lectura de Sucesos Argentinos” en *XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Buenos Aires, Universidad de Tucumán, 2007

estado, discursos, desfiles o inauguraciones en donde la figura presidencial sobresalía gracias a los planos generales, la voz *over* y los intertítulos (fig.17 y 18).

Figuras 17 y 18



Fuente: *Noticiero mexicano*.

Tanto en términos cuantitativos como cualitativos, la figura de López Mateos fue probablemente la más referida en el *Noticiero Mexicano*. Ni las celebridades fueron tan representadas como el presidente López Mateos. Incluso eventos informales como cuando el presidente asistió a una pelea de boxeo o a la Plaza de toros en compañía del mariscal yugoslavo Josip Broz Tito también fueron dignos de espacio en el noticiero. Aún terminada su presidencia, el *Noticiero Mexicano* siguió refiriéndose al expresidente.¹³⁸

Por lo tanto, al igual que Servando González y su relación con Gustavo Díaz Ordaz, o incluso Epigmenio Ibarra en la actualidad dirigiendo documentales a favor del presidente Andrés Manuel López Obrador, la relación entre Barbachano Ponce y el presidente López Mateos fue patente. De hecho, desde el Cardenismo estas relaciones entre los medios de comunicación y los presidentes han sido una constante en México.¹³⁹ De este modo, lejos de ser espacios de opinión pública, generalmente los noticieros fílmicos se constituyeron como élites económicas vinculadas estrechamente a las élites políticas.

¹³⁸ Por ejemplo, el *Noticiero Mexicano* lamentó profundamente la convalecencia y la eventual muerte de López Mateos a causa de un aneurisma cerebral, aunque se congratuló en cuanto a la boda de su hija Avecita López Sámano.

¹³⁹ Para Tania Ruiz durante las décadas de los años 30 y 40 la relación entre el cine y el Estado quedaría establecida a través de la difusión de las agendas presidenciales, además la instauración de sistemas orgánicos de trabajo entre las compañías productoras y las instituciones. En este enfoque paternalista, los noticieros fílmicos jugaron un papel fundamental en la consolidación del presidencialismo. Ruíz Ojeda, *op. cit.*, p. 174

Sin embargo, esta buena relación de Barbachano Ponce con el gobierno no se mantuvo para los sexenios de Gustavo Díaz Ordaz y Luis Echeverría. No sabemos si este distanciamiento provino del propio Barbachano Ponce o de parte del gobierno, pero no hay duda que este alejamiento afectó la productividad de sus noticiarios. Por ejemplo, si para 1961 el empresario producía cuatro noticiarios, para los años setenta su equipo terminó produciendo únicamente el *Noticiero Mexicano Nueva EMA* teniendo en cuenta que *Cine Verdad* dejó de producirse en 1973. Incluso en *Nueva EMA* se hizo evidente el distanciamiento con el gobierno de Echeverría quien prácticamente pasó desapercibido.¹⁴⁰

Para explicar este distanciamiento, hay que partir de que estos dos gobiernos encontraron nuevas formas de comunicar sus respectivas agendas. Mientras que el gobierno de Díaz Ordaz tuvo una cercanía con cineastas como Demetrio Bilbatua o Servando González, durante el sexenio de Echeverría se crearon desde el gobierno compañías de cine como lo fueron *CONACINE* O *CONACITE*.¹⁴¹ Otra razón de carácter más general estaría en el debilitamiento de las relaciones entre empresarios y el gobierno de Echeverría a raíz del asesinato de Eugenio Garza Sada en 1973.

Esta mala situación política, económica y social que marcó el final del desarrollo estabilizador también pudo ser un factor para que este año dejará de producirse *Cine Verdad*, el noticiario fílmico más longevo que produjo Manuel Barbachano Ponce. Por si fuera poco, este alejamiento también impactó en la producción de largometrajes ya que después de la adaptación de *Pedro Páramo* (Velo, 1967), Barbachano Ponce no volvió a producir un largometraje hasta 1979.

Fue hasta el sexenio de Carlos Salinas de Gortari que Barbachano Ponce mostró un renovado interés en la política.¹⁴² Por ejemplo, para finales de los años ochenta, se reunieron en casa de Gabriel Figueroa, el presidente Salinas de Gortari, Gabriel García Márquez, Elena Poniatowska y Manuel Barbachano Ponce con el motivo de discutir las problemáticas del cine mexicano. Sobre todo el tema que más preocupó al empresario yucateco en sus últimos años de vida fue el Tratado de Libre Comercio de América del

¹⁴⁰ Para mayor información, véase el siguiente texto: Alexis Barbosa Vargas, “La construcción de imágenes del progreso: Un análisis diacrónico de la pintura y los noticiarios fílmicos” en *Cine documental*, Número 23, Año 2021, ISSN 1852, pp. 140-165

¹⁴¹ Destaca el largometraje *III informe presidencial del licenciado Gustavo Díaz Ordaz* (Bilbatua, 1967).

¹⁴² Por ejemplo, en 1987 Barbachano Ponce dio de que hablar al negarse a concursar con la película *Don Herlinda y su hijo* (Humberto Hermosillo, 1985) en un festival de cine en Sudáfrica debido a la política de segregación de aquel país.

Norte (TLCAN) y su relación con el cine en donde él, al igual que otros cineastas, buscó defender el tiempo de pantalla para el cine mexicano.

A pesar del nacionalismo y el oficialismo, los noticiarios fílmicos de Barbachano Ponce destacan por su línea política de izquierda sobre todo en los años sesenta. Como ya se mencionó antes, en *Cine Verdad* trabajaron escritores, artistas y realizadores de izquierda como Hugo Butler, Joseph Renau, Carlos Fuentes o Tomás Gutiérrez Alea. Por ejemplo, en la primera introducción que tuvo *Cine verdad* en los años cincuenta, vemos un “cine ojo” cuya elaboración fue obra de Renau en referencia a Dziga Vertov (fig. 19 y 20). Renau era comunista al igual que Butler quien huyó de Estados Unidos por ser acusado durante el Macartismo.¹⁴³

Figuras 19 y 20



Fuente: *Cine Verdad*.

Así como el cine-ojo de Renau nos introducía a *Cine verdad*, para los años cuarenta y cincuenta Don Quijote y Sancho Panza nos introducían al *Noticiero Mexicano EMA* mientras sonaba de fondo musical “La Marcha de Zacatecas” (fig. 21 y 22). Por otro lado, el *Noticiero Mexicano* y el *Noticiero mexicano Nueva EMA*, exhibidos en los años sesenta y setenta cuando Barbachano Ponce estuvo al frente, presentaban en sus respectivas introducciones el boceto “Don Quijote y Sancho” de Pablo Picasso (fig. 23 y 24). Aunque esta introducción también estaba musicalizada con “La marcha de Zacatecas”, la resignificación del boceto de Pablo Picasso en los créditos puede interpretarse como el gusto que Barbachano Ponce y su equipo tenían hacia la literatura y el arte, pero también se

¹⁴³ Incluso Gabriel Ramírez nos dice que durante los quince meses que Álvaro Mutis pasó en la prisión de Lecumberri, Barbachano siguió pagándole su sueldo íntegro. Ramírez, *op. cit.*, p. 111

puede encontrar un sentido político de afinidad con la España republicana. No es casualidad que en estos noticiarios, sobre todo en *Cine Verdad*, colaboraron numerosos exiliados españoles como Carlos Velo, Jomi García Ascot, María Luisa Elío, Vicente Rojo, Pio Caro, José de la Colina o Joseph Renau. Sin embargo, resulta contrastante que en los años cincuenta los noticiarios de Barbachano Ponce comprarán material fílmico al noticiario franquista *NO-DO*.¹⁴⁴

Figuras 21 y 22



Fuente: *Noticiero Mexicano EMA*.

Figuras 23 y 24



Fuente: *Noticiero Mexicano* y *Noticiero Mexicano Nueva EMA*.

Por otra parte, los noticiarios de Barbachano Ponce tuvieron una importante cercanía con Cuba, siendo más destacable *Cine Verdad* cuyo acercamiento se dio antes y después de la

¹⁴⁴ A pesar de que no hay registro sobre proyecciones comerciales del *NO-DO* en México como señala Matud Juristo, al menos en *Tele Revista* sí se exhibió material de este noticiario para ilustrar algunos clips relacionados a España. Ruiz, *op. cit.*, p. 187

Revolución. Por ejemplo, destacan los reportajes dirigidos por Tomás Gutiérrez Alea en *Cine Verdad* durante los años cincuenta, así como el mediometraje documental *Revolución en Cuba* que dirigió en 1960 Carlos Loret de Mola Mediz. Por este trabajo, Loret de Mola, quien fue corresponsal enviado a Cuba, recibió de parte del presidente López Mateos el premio “Salvador Toscano” de la Asociación Mexicana de Periodistas por ser la mejor información periodística filmada.¹⁴⁵

A pesar de ser un empresario, no fue secreto la admiración de Barbachano Ponce por la Revolución cubana la cual se mantuvo con el paso de los años. Por ejemplo, en los años ochenta durante una entrevista, Barbachano Ponce mencionó que una de sus principales influencias fue Fidel Castro ya que el revolucionario cubano era un romántico que simbolizaba a David enfrentando a Goliath.¹⁴⁶ Al igual que Carlos Fuentes o Lázaro Cárdenas, Barbachano Ponce viajó a Cuba en donde fue recibido por el funcionario Alfredo Guevara.¹⁴⁷ Además, para 1964 cuando México decidió mantener relaciones oficiales con Cuba, personalidades entre las que destacan Alfonso Caso, Pablo González Casanova y el propio Barbachano Ponce firmaron un desplegado en apoyo a la política exterior del presidente López Mateos.¹⁴⁸

Aunque no esté ampliamente documentado, es muy posible que haya habido una colaboración entre los noticiarios de Barbachano Ponce y el *Noticiero ICAIC Latinoamericano*.¹⁴⁹ Por ejemplo, para Baechlin y Strauss durante los años cincuenta la relación entre noticiarios fílmicos cubanos y mexicanos era amplia a través del intercambio

¹⁴⁵ El caso del yucateco Loret de Mola Mediz es interesante ya que fue el primer director del *Noticiero Mexicano*. Para 1961, este periodista abandonó la dirección de este noticiero debido a su incursión en la política como diputado federal. Después de haber sido senador de la república, para 1970 Loret de Mola se convirtió en gobernador de Yucatán. De hecho, durante su gobierno Loret de Mola nombró a Barbachano Ponce como presidente del “Comité Prodesarrollo de Yucatán”. “Adolfo López Mateos exaltó la labor” en Periódico *El Nacional*, 13 de enero de 1960, p. 8

¹⁴⁶ “Que el cine latino debe formar un frente común con el espacio”. Periódico *El Nacional*, 19 de octubre de 1985, p. 37

¹⁴⁷ Incluso Barbachano Ponce produjo para el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) el largometraje *Cuba Baila* (García Espinosa, 1961) que recibió bastante apoyo y atención del gobierno cubano, aunque no de igual manera por parte de la crítica y el público siendo hoy en día una película casi desconocida.

¹⁴⁸ “Pleno apoyo a la posición del gobierno”. Periódico *El Nacional*, 19 de julio de 1964, p. 1

¹⁴⁹ Para 1954, Manuel Barbachano Ponce y el cubano Roberto Guastella fundaron en Cuba la compañía *Tele-Variedades S. A.* Esta compañía produjo el *Noticiero Cinematográfico Tele-Variedades y Cine-Revista*. Entre los colaboradores de esta empresa destacan Tomás Gutiérrez Alea. Mayra Álvarez Díaz, *El noticiero ICAIC y sus voces*, La Habana, Ediciones La memoria, 2012, p. 36

de noticias, por lo que no es osado asegurar que para los años sesenta esta relación se mantuviera con el régimen castrista.¹⁵⁰

Ya desde los años cincuenta, las revistas fílmicas como *Cine Verdad* y *Tele Revista* oscilaban entre la izquierda y la derecha, así como entre lo cultural y lo comercial. Simultáneamente veíamos discursos a favor o en contra del comunismo, así como contenidos conservadores y liberales. Aunque los exilados españoles eran en su mayoría republicanos y comunistas, es curioso que gente como García Ascot o Velo, quienes colaboraron frecuentemente en estas dos revistas durante los años cincuenta, dieran luz verde a estos contenidos tan contrastantes.¹⁵¹

Si bien estos discursos resultan contradictorios, también hay que hablar de discursos pragmáticos y ambivalentes según los intereses políticos y económicos de gente como Fuentes, García Cantú o Barbachano Ponce. Estas ambivalencias políticas van a ser comunes en los años sesenta como afirma Ana María Serna la Serna: “Hacia finales de la década de 1960, el anticomunismo y otras opciones —algunas muy radicalizadas a la izquierda y otras más moderadas— se disputaban el dominio de la opinión pública.”¹⁵²

Aunque para 1968 esta tensión era evidente, ya desde los años cincuenta y principios de los sesenta veíamos signos de estas ambivalencias. Por ejemplo, durante del gobierno de López Mateos por un lado se apoyó a la Revolución cubana, se nacionalizó la industria eléctrica y se aumentó el gasto social, pero por otro lado se reprimió la disidencia laboral a finales de los años cincuenta.¹⁵³ Como señala Renata Keller, en medio del apogeo de la Guerra Fría, este gobierno reprimió manifestaciones en apoyo a Cuba y colaboró

¹⁵⁰ Baechlin y Muller-Strauss, *op. cit.*, p. 76

¹⁵¹ Para Eduardo de la Vega la mayoría de los directores, técnicos o actores de procedencia hispana eran refugiados por motivos de la guerra, aunque no necesariamente por sus afinidades republicanas, teniendo un sesgo más bien conservador. De la Vega, *op. cit.*, p. 58

¹⁵² Ana María Serna, “La vida periodística mexicana y el movimiento estudiantil de 1968” en *Signos Históricos*, núm. 31, enero-junio, 2014, p. 124

¹⁵³ Otra contradicción estaría en que el gobierno mexicano dio asilo y apoyó a inmigrantes españoles que representaban al gobierno republicano en el exilio quienes tuvieron un impacto contundente en la vida cultural e intelectual de México. Sin embargo, también el gobierno posrevolucionario mantuvo relaciones con el régimen franquista a pesar de la falta de reconocimiento oficial. Para mayor información, véase el texto de Ricardo Pérez Montfort, *Hispanismo y falange: los sueños imperiales de la derecha española*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992

secretamente con los estadounidenses en tareas de espionaje a Castro, al mismo tiempo que manifestó su apoyo a la isla así como a los países del Tercer Mundo.¹⁵⁴

De esta manera, los noticiarios fílmicos también presentaron en los años sesenta una notable ambivalencia. Por ejemplo, el conservadurismo fue evidente en *Cine Mundial* o *Tele Revista* a través del anticomunismo que llegó a convertirse en un factor de identidad para una parte de la clase media. Para Ricardo Pérez Montfort, el discurso conservador de estos noticiarios fue el antecedente del “estilo informativo y editorial que hoy puede percibirse en la mayoría de los medios de comunicación masiva, principalmente en el ámbito televisivo.”¹⁵⁵

Sin embargo, la izquierda también tuvo eco en noticiarios como *Cine Verdad* en donde fue patente el apoyo a Lázaro Cárdenas y a la Unión Soviética. Para los años sesenta, con la Revolución cubana hubo un ligero distanciamiento con la URSS y un acercamiento con las posiciones del Tercer mundo.¹⁵⁶ A pesar de que este noticiario no llegó a ser radical, es interesante profundizar en esta afinidad por la Revolución cubana.

Para Eric Hobsbawm, la URSS brindó poco apoyo en los procesos de liberación en países del tercer mundo como Cuba o Argelia los cuales convirtieron en referentes para la liberación de los países periféricos: “el tercer mundo se convirtió en la esperanza de cuantos seguían creyendo en la revolución social.”¹⁵⁷ Por ejemplo, para finales de los años sesenta el distanciamiento entre chinos y soviéticos puso en entredicho la revolución mundial y el movimiento internacional dedicado a ella. Otro ejemplo fue la figura de Jean-Paul Sartre quien jugó un papel importante en la reconfiguración de la izquierda francesa durante los años cincuenta a través de una postura crítica con las instituciones políticas. A pesar de su apoyo en los años cincuenta a la URSS, para los años sesenta fue patente su posicionamiento en favor de la liberación de los pueblos colonizados como Argelia.¹⁵⁸

¹⁵⁴ Citado en Beatriz Urías Horcasitas, “Alianzas efímeras: izquierdas y nacionalismo revolucionario en la revista *Política*. Quince días de México y del Mundo (1960-1962)” en *Historia Mexicana*, núm. 3, enero-junio, 2019, p. 1221

¹⁵⁵ Ochoa Ávila, *op. cit.*, p. 215

¹⁵⁶ Sin embargo, en 1959 la Unión Soviética organizó en México una gran exposición para dar a conocer sus avances científicos y tecnológicos. También en 1961 se creó el Instituto de América Latina de la Academia de Ciencias de la URSS.

¹⁵⁷ Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1995, p. 435

¹⁵⁸ Véase su “Prefacio” al libro de Frantz Fanon, *Los condenados de la tierra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1961

Incluso Hobsbawm considera que la peculiaridad de estos procesos revolucionarios fue que van a dejar de ser internacionales como lo establecía la URSS a través de la “Komintern” ya que adquirieron un carácter nacionalista:

Los movimientos en los que los revolucionarios de los años sesenta depositaron sus esperanzas no eran precisamente ecuménicos. Los vietnamitas, los palestinos, los distintos movimientos guerrilleros de liberación colonial se preocupaban exclusivamente por sus propios asuntos nacionales.¹⁵⁹

Si bien autores como Benedict Anderson consideran que la Segunda Guerra Mundial va a reforzar los nacionalismos, estos procesos de descolonización van a abrir una importante discusión sobre la identidad dentro de la izquierda. Precisamente en México, la Revolución cubana abrió un debate sobre la propia identidad mexicana en pleno cincuentenario de la Revolución mexicana. Mientras el gobierno celebraba la revolución, otros intelectuales cuestionaban sus resultados. Por ejemplo, para el escritor Fernando Benítez la Revolución cubana significó un acercamiento con el Cardenismo y con el Tercer mundo por lo que denominó a Fidel Castro como un “revolucionario nacionalista”.¹⁶⁰

A pesar de estos cuestionamientos, el nacionalismo revolucionario siguió siendo dominante hasta los años ochenta dentro del Estado mexicano. Para Anderson, más que una ideología política, el nacionalismo es un sistema cultural por lo que en el caso del nacionalismo revolucionario, éste no sólo se alimentó de la ideología de la Revolución mexicana, sino también de corrientes decimonónicas como el liberalismo social y el nacionalismo romántico. Además del gobierno, el nacionalismo revolucionario también fue dominante dentro de la izquierda mexicana frente a otras corrientes como el socialismo, el anarquismo y el comunismo.

Si bien la Segunda Guerra Mundial y los procesos de descolonización van a acentuar los distintos nacionalismos alrededor del mundo, en México el nacionalismo fue dominante desde la Revolución mexicana. Aunque la revolución bolchevique fue decisiva para todas las revoluciones del siglo XX, en México la revolución mundial nunca fue una posibilidad. Por el contrario, aunque para los años sesenta este nacionalismo va a encontrar eco con los procesos de liberación en el Tercer Mundo, el actuar de la izquierda nacionalista nunca llegó a ser radical. Por ejemplo, en 1962 Lombardo Toledano va a

¹⁵⁹ Hobsbawm, *op. cit.*, pp. 445-446

¹⁶⁰ Urías Horcasitas, *op. cit.*, p. 1226

señalar lo siguiente: “En los países semicoloniales, como México, la izquierda puede y debe concertar alianzas con los sectores de la pequeña burguesía, urbana y rural, y de la gran burguesía, dispuestos a luchar por el progreso económico nacional con independencia del imperialismo.”¹⁶¹

Aunque Lombardo Toledano hizo uso de una retórica en principio radical, es claro su pragmatismo político que siempre lo mantuvo cercano al régimen posrevolucionario. Al igual que Lombardo Toledano, para los años sesenta colaboradores de *Cine Verdad* como Carlos Fuentes o Gastón García Cantú estuvieron inmersos en estos contextos de simpatía por esta izquierda nacionalista y revolucionaria. Por ejemplo, para esos años Fuentes era crítico de los vicios del régimen posrevolucionario como el charrismo, el chayote o la corrupción, pero al mismo tiempo era cercano, al igual que García Cantú, al Cardenismo y al gobierno de López Mateos.

Para los principios de los años sesenta, la actividad política de Fuentes era amplia debido a su participación no sólo en revistas de izquierda como *Cine Verdad*, *México en la cultura* y *Política*, sino también en encuentros y conferencias de izquierda. Por ejemplo, para el 1 de mayo de 1960, Fuentes asistió al Encuentro de Solidaridad con Cuba convocado en La Habana. Esta fecha coincidió con la publicación del primer número de *Política* en donde Fuentes escribió numerosos ensayos sobre la Revolución mexicana, la realidad actual en México, la Unión Soviética, la Revolución cubana y el Tercer mundo. Para Fuentes, quien en estos escritos llegó a usar conceptos como “capitalismo” o “imperialismo”, el socialismo democrático era posible en los países periféricos como alternativa a los modelos autoritarios de herencia estalinista en la URSS así como en los países del Pacto de Varsovia.¹⁶²

De esta manera, el escritor consideraba que las dinámicas de los países subdesarrollados como Cuba o México se habían impuesto a las problemáticas derivadas de la historia de Occidente, por lo que estos países constituían el futuro. Para Fuentes, todos los países debían pasar por una revolución como en México y Cuba, por lo que el escritor

¹⁶¹ Vicente Lombardo Toledano, *La izquierda en México*, México, Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano, 2004, p. 57

¹⁶² Al igual que Benítez quien justificaba la ausencia de libertades en Cuba, Fuentes llegó a justificar al Estalinismo.

no era pesimista en cuanto a las experiencias y expectativas en torno a la realidad latinoamericana.

Para 1961, estas tesis tercermundistas y antiimperialistas fueron reafirmadas en dos momentos: Por un lado, en la Conferencia Latinoamericana por la Soberanía Nacional, la Emancipación Económica y la Paz en donde participaron, entre otros, Fuentes, Cárdenas y Lombardo Toledano. Por otro lado, en la creación del Movimiento de Liberación Nacional (MLN) en donde también participaron Fuentes y Cárdenas, además de Narciso Bassols, Eli de Gortari y Heberto Castillo. Este movimiento tuvo como génesis el año de 1958 cuando el expresidente Cárdenas buscó reposicionarse en el escenario político mediante la constitución de una coalición política con un discurso tercermundista, anticolonialista y de apoyo a la Revolución cubana. Al respecto, Fuentes nos dice lo siguiente sobre su participación en la Conferencia Latinoamericana: “Aislados, estamos condenados a lo que hoy vivimos [...] Defender a Cuba y al Congo hoy, defender mañana a Guinea y a la RAU, defender pasado mañana a Rodesia y a Angola, es defendernos a nosotros mismos. Así lo entiende Lázaro Cárdenas y, con él, el pueblo de México.”¹⁶³

Aunque el MLN contó con este importante apoyo, para 1964 se desintegró. Entre las razones podríamos enmarcar la falta de apoyo del grupo político de Lombardo Toledano quienes fueron leales al presidente López Mateos. Otra razón estaría en las escisiones dentro del movimiento como lo fue el distanciamiento entre el Partido Comunista y los cardenistas con motivo de la elección presidencial en 1964. Esto último derivó en la salida de Fernando Benítez, Víctor Flores Olea, Carlos Fuentes, Enrique González Pedrero y Francisco López Cámara.

Si bien para 1966, Fuentes se distanció del proyecto revolucionario de Fidel Castro, así como en años posteriores del proyecto posrevolucionario mexicano, esta prolífica etapa política de Fuentes coincidió con su participación en *Cine Verdad* lo que vuelve más comprensible las cápsulas que escribió dentro de esta revista fílmica en torno a temas como la Revolución de Octubre, la Guerra civil española, las crisis latinoamericanas o la Guerra Fría con un énfasis en el Tercer mundo.

Por otra parte, desde su juventud García Cantú fue admirador de la política interna y externa del gobierno de Lázaro Cárdenas. Incluso durante este sexenio, García Cantú

¹⁶³ Citado en Urías Horcasitas, *op. cit.*, p. 1235

acompañó al presidente en algunas giras por el país. Sin embargo, al igual que Fuentes, el pensamiento de Cantú es ambivalente y contingente: En ocasiones culpa a Cárdenas de ser el germen del presidencialismo mexicano, mientras que otras veces nos dice que fue Cárdenas quien evitó que México padeciera una realidad autoritaria como la que se vivía en América Latina.

Además de Cárdenas, García Cantú consideró que los presidentes Adolfo Ruíz Cortines y Adolfo López Mateos tuvieron muchos aciertos ya que contaban con la asesoría de hombres muy inteligentes como Alfonso Caso o Vicente Lombardo Toledano. Por el contrario, mostró preocupación ante el papel de Gustavo Díaz Ordaz en el movimiento estudiantil de 1968: “Desde la Universidad, él descubrió lo que era, y nosotros descubrimos quién, para desdicha de nuestro país, era su gobernante.”¹⁶⁴ Sin embargo, como funcionario de la UNAM en ese momento su postura fue inexacta ya que durante su carrera pública siempre fue cercano al régimen priista. Incluso en sus últimos años cuando fue crítico del neoliberalismo, García Cantú seguía reivindicando al nacionalismo revolucionario y a la izquierda a través de personajes como Cárdenas o Lombardo Toledano.

De esta manera, hay que concluir que las ideas de la izquierda mexicana en los años sesenta no fueron tan nuevas. Incluso para 1968, cuando Fidel Castro no sólo respaldó la invasión soviética a Checoslovaquia, sino que también avaló la reacción del gobierno mexicano hacia el movimiento estudiantil de ese año, los argumentos de la izquierda a favor del tercermundismo y el antiimperialismo se mantuvieron. Por ejemplo, en una entrevista dentro del *Noticiero Nueva EMA*, Carlos Fuentes habla sobre su inclusión en el Colegio Nacional en 1972 y su postura crítica ante dicha institución. Lo más interesante de este clip es que Fuentes posa en su biblioteca junto a una fotografía de Karl Marx.

Precisamente, durante los años setenta tanto Fuentes como Benítez fueron cooptados por el gobierno de Luis Echeverría. Finalmente, al menos en el caso de Fuentes su pensamiento ligado a la izquierda nunca llegó a ser totalmente radical o al menos vinculado con movimientos sociales más amplios. En otras palabras, rara vez se tradujo en hechos o en un compromiso social esta simpatía por la izquierda. Lo mismo ocurrió con la línea editorial de *Cine Verdad*.

¹⁶⁴ Guillermo Fuentes García, *Gastón García Cantú. Recuerdo en breves trazos*, Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano, México, 2007, p. 152

Por lo tanto, no deja de ser contrastante que tanto Carlos Velo como Manuel Barbachano Ponce criticaron la propaganda noticiosa a principios de los años cincuenta, siendo que para los sexenios desarrollistas el *Noticiero Mexicano* se convirtió en voz privilegiada del régimen.¹⁶⁵ Aunque *Cine Verdad* no llegó a ser totalmente referencial con los presidentes como el *Noticiero EMA*, las ambivalencias también fueron palpables. Por ejemplo, al respecto de la invasión soviética en Checoslovaquia, así como del suicidio de Jan Palach, se nos decía en *Cine Verdad* que este país “tiene el inalienable derecho de darse el sistema de gobierno que plazca a su pueblo.”¹⁶⁶ Sin embargo, no deja de ser contradictoria la firmeza de esta condena frente al silencio sepulcral que guardaron los noticiarios fílmicos, incluido *Cine Verdad*, con respecto a la represión a los ferrocarrileros en 1959 y a los estudiantes en 1968.

Evidentemente, el denunciar estos hechos hubiera sido motivo de censura y falta de apoyo económico a esta revista al igual que con los demás noticiarios.¹⁶⁷ Sin embargo, a pesar de su oficialismo recurrente, los noticiarios como *Cine Mundial* o el *Noticiero EMA* fueron objetos de censura gubernamental.¹⁶⁸ Incluso *Cine Verdad* fue objeto de censura en 1957.¹⁶⁹

2. Los géneros y los contenidos privilegiados.

Si en el anterior apartado, nos enfocamos en las relaciones políticas al exterior de *Cine Verdad*, en este apartado trataremos de acercarnos a las relaciones al interior de este espacio. Por ejemplo, las prácticas editoriales, las presiones políticas o los intereses comerciales como formas preestablecidas que condicionaban el quehacer de este noticiario.

¹⁶⁵ Incluso Velo trabajó en los años cuarenta para el *Noticiero EMA* en donde filmó la campaña presidencial de Miguel Alemán Valdés. Para Velo, si bien el dinero, la publicidad y la política constituyen un daño para el documental en México, también conforman oportunidades para jóvenes cineastas que empiezan a formarse. Anxo Fernández, *op. cit.*, p. 116-117

¹⁶⁶ El clip de *Cine Verdad* hace una recopilación del cortometraje documental *El funeral* (Milota, 1969) el cual no tiene comentarios y fue transmitido en varios países incluyendo México.

¹⁶⁷ Para Baechlin y Strauss, en la mayor parte de los países la censura de los noticiarios la van a ejercer las autoridades estatales casi siempre en defensa del orden público y de la moral. Además la censura va a ser privativa de los noticiarios privados ya que los noticiarios de carácter estatal no van a tener que ser censurados debido a las evidentes restricciones y nula libertad. Baechlin, *op. cit.*, p. 32

¹⁶⁸ Según el periódico *El Nacional*, para 1955 la Oficina de Espectáculos del Departamento del Distrito Federal suspendió “por exceso de publicidad” el número 662 del noticiario *EMA*. “Suspensión del noticiario *EMA* cinematográfico” Periódico *El Nacional*, 1 de octubre de 1955, p. 2

¹⁶⁹ En 1957, Jorge Ferretiz censuró un corto de *Cine Verdad* y aunque autorizó la proyección, el corto fue mutilado. Los motivos de dicha censura son desconocidos. “Censura SA” Periódico *Mañana*, 28 de diciembre de 1957, p. 6

Desde la micropolítica, podemos considerar que los individuos actúan dentro de circunstancias previamente establecidas que norman sus respectivas acciones. Ya sean prácticas como señala Michel Foucault o campos según Pierre Bourdieu, los individuos ocupan diferentes posiciones en el interior de estos campos, siendo unos más dominantes que otros. En el caso de las instituciones, según John B. Thompson, son características las reglas, los recursos y las relaciones para lograr objetivos compartidos:

Las instituciones dan forma definitiva a campos de interacción preexistentes y, al mismo tiempo, crean nuevas posiciones en el interior de estos campos, así como –nuevas trayectorias para organizar la vida de los individuos que las ocupan. La posición que ocupa un individuo dentro de un campo o institución está íntimamente relacionada con el *poder* que él o ella poseen.¹⁷⁰

De este modo, las instituciones generalmente acotan pero también aperturan a los sujetos y sus respectivos discursos. Si partimos de instituciones académicas, para Michel De Certeau toda investigación historiográfica se enlaza con un lugar de producción socioeconómica, política y cultural en donde se combinan las prácticas y la escritura.¹⁷¹ Para el historiador francés, el saber está fuertemente ligado y condicionado por un espacio social y sus respectivas prácticas.

Si bien Miguel Barbachano Ponce consideraba que la casa de Córdova 48, en donde se producía *Cine Verdad*, era una “casa de la cultura” por las personalidades que ahí discutían cine y literatura, este espacio no era precisamente una institución. Sin embargo, hay que tratar de entender las prácticas editoriales, los mecanismos de producción y los géneros discursivos de *Cine Verdad*. Estas nociones van más allá de la estructura textual y formal de estos noticiarios, por lo que profundizar en torno a quién decide qué, cuándo y por qué nos permitirá vislumbrar aspectos como la importancia de los temas, los propósitos, los estilos, los tonos, las composiciones o el público meta de *Cine Verdad*.

En cuanto a las reuniones editoriales, para Teun Van Dyk estas son imprescindibles a la hora de hacer un microanálisis de los procesos de producción de las noticias y aunque son prácticamente inaccesibles, resulta necesario acercarnos a estas prácticas para entender

¹⁷⁰ John B. Thompson, *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona, Paidós, 1997, p. 34

¹⁷¹ Michel De Certeau, *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana, 1993, p. 69

cualquier medio de comunicación.¹⁷² Sin embargo, Van Dyk privilegia los discursos periodísticos que aluden a sucesos de actualidad. Por el contrario, en *Cine Verdad* tenemos una naturaleza programática y metódica que privilegiaba a los reportajes. Por lo tanto, las prácticas editoriales de este noticiario se diferenciaban a las prácticas de las actualidades como *Noticiero Mexicano*. Por ejemplo, los reportajes se decidían mientras que las noticias acontecían dando menos tiempo y espacio para reuniones editoriales. Por otra parte, es muy probable que en los clips originales los guiones se escribían después de que los camarógrafos filmaban, mientras que tratándose de recopilaciones seguramente los guiones de *Cine Verdad* se escribían antes del montaje.

Además de las prácticas editoriales en *Cine Verdad*, los géneros discursivos también eran condicionantes. Para empezar, el discurso es un proceso normado en donde las interacciones socioculturales se estructuran significativamente. Por lo consiguiente, el discurso no sólo debe estudiarse como un proceso interno y formal, sino también como uno de carácter externo, prescriptivo y normativo. En cuanto a los géneros discursivos, éstos han sido trabajados por autores como Mijaíl Bajtín o Michel Foucault quienes coinciden en que estos enunciados totales o unidades discursivas son construcciones socioculturales e históricas. Para Bajtín, “el enunciado, su estilo y su composición, se determinan por el aspecto temático (de objeto y de sentido) y por el aspecto expresivo, o sea por la actitud valorativa del hablante hacia el momento temático”.¹⁷³ Por otro lado, para Foucault estas unidades discursivas son normativas ya que pueden excluir y agrupar contenidos en la construcción de un texto. Aunque estas taxonomías o arquetipos condicionan también posibilitan nuevos discursos.¹⁷⁴

Según Bajtín, hay una correspondencia entre el enunciado y la esfera social. De este modo, el carácter multitemático de *Cine Verdad* partió de una necesidad social de comunicar el arte y la cultura de México en medio de un contexto de discusión en torno a la identidad mexicana. Aunque los colaboradores de esta revista fílmica contaron con una relativa libertad a la hora de escoger los contenidos, sus estilos y sus composiciones se determinaban en relación a estos géneros discursivos.

¹⁷² Teun Van Dyk, *La noticia como discurso. Comprensión, estructura y producción de la información*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1990, p. 182

¹⁷³ Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI Editores, 1998, p. 283

¹⁷⁴ Michel Foucault, *¿Qué es un autor?*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1985, p. 12

Por lo tanto, hay que preguntarnos qué tanta libertad al interior de *Cine Verdad* tenían estos individuos a la hora de elegir los contenidos. Ya sean escritores, realizadores o técnicos, la libertad de éstos era relativa ya que la totalidad discursiva se imponía por lo que los autores difícilmente se podían salir de las temáticas de esta revista fílmica. En el caso de los escritores, Fuentes y García Cantú se centraron en los temas históricos, mientras que Elena Poniatowska escribió sobre temas artísticos. Finalmente, un reportaje sobre la Santería fue escrito y dirigido por el cubano Tomás Gutiérrez Alea. De este modo, al parecer los colaboradores de *Cine Verdad* seleccionaban las temáticas afines a ellos aunque en relación a la totalidad discursiva.

Sin embargo, a pesar de esta relativa libertad, el fotógrafo Nacho López pone en entredicho esta independencia en *Cine Verdad*:

Era un equipo interesante de gente que hacíamos cortitos para *Cine Verdad*. Esta experiencia fue muy importante para mí, porque cuando pasó a trabajar a la revista fílmica *Cine Mundial* de Fabián Arnaud, donde nos permiten una mayor libertad de expresión, llegamos el equipo de fotógrafos Reynoso, Rubén Gámez y yo, a ganar dos veces continuas, el primer lugar de cine revista en México.¹⁷⁵

Es interesante que un noticiario como *Cine Mundial*, más conservador y menos prestigioso que *Cine Verdad*, presentó una mayor libertad de expresión como lo señala López. Quizás el carácter cultural y rígido de *Cine Verdad* restringía más la libertad de los individuos, mientras que la poca seriedad de *Cine Mundial* posibilitó una mayor diversidad en cuanto a contenidos y formatos. A pesar de la poca seriedad de la revista cinematográfica de Fabián Arnaud, nadie niega el prestigio de sus fotógrafos como Rafael Corkidi o Nacho López.

Además de López, es relevante el caso de Rubén Gámez cuyo trabajo como fotógrafo al interior de *Cine Verdad* se caracterizó por ser más tradicional aunque con buena manufactura. Por otro lado, sus filmes posteriores como *La fórmula secreta* fueron más experimentales, por lo que no es difícil asegurar que al interior de *Cine Verdad* su trabajo estuviera más restringido. Si bien Gámez volvió a colaborar con Barbachano Ponce

¹⁷⁵ López cuenta en esta entrevista cuando trabajó con Emilio Azcárraga Milmo en un documental sobre la Revolución cubana el cual nunca llegó a exhibirse debido a los caprichos del productor. Rovirosa, *op. cit.*, p. 39

en el largometraje *Tequila* (Gámez, 1992), al parecer los dos tuvieron diferencias creativas debido a las imposiciones del productor yucateco.¹⁷⁶

En el primer capítulo, nos referimos a los numerosos autores que participaron en *Cine Verdad* pero hay que decir que no todos tuvieron la misma presencia e influencia. Aquí vale la pena hablar de lo que significa ser un colaborador dentro del periodismo lo que también se relaciona con *Cine Verdad*. Para Vicente Leñero y Carlos Marín, un colaborador es una persona que no labora de planta dentro de un periódico, pero que es invitado por sus capacidades intelectuales y que además tiene total libertad para tratar los temas que quiera.¹⁷⁷ Generalmente estos colaboradores realizan el género periodístico más subjetivo: los artículos de opinión en donde se busca orientar el criterio del lector.

Precisamente, estas características pertenecen a autores como Carlos Fuentes, Gastón García Cantú o Gabriel García Márquez quienes fueron colaboradores de *Cine Verdad*. A diferencia de Manuel Barbachano, Miguel Barbachano, Carlos Velo o Fernando Gamboa, las funciones de estos colaboradores no fueron tan dominantes dentro de esta revista fílmica. Por ejemplo, Manuel Barbachano Ponce fue un activo supervisor de sus noticiarios. Esta supervisión incluía, según Gabriel Ramírez, instruir, imponer, ordenar y revisar en torno a varios aspectos como la filmación o los guiones:

“Más de un sobreviviente de las célebres reuniones-batallas intramuros en sus oficinas de Córdoba 48 recordaba cómo prefería equivocarse él mismo sin ayuda de nadie. También, por muy talentosa que fuera su impresionante planilla de colaboradores (y lo era), exigía opiniones inflexibles y enérgicas sobre nuevos proyectos y descalificaba con un grito a los indecisos.”¹⁷⁸

Por otra parte, Ramírez establece que la figura de Barbachano Ponce no sólo fue dominante al interior de sus noticiarios, sino también al exterior de éstos ya que supo rodearse de amigos quienes muchas veces estuvieron dispuestos a financiar sus proyectos.¹⁷⁹

Así como Fidel Castro ejerció una poderosa influencia sobre Barbachano Ponce, de igual manera lo hicieron Cesare Zavattini, Luis Buñuel, Pablo Picasso, Diego Rivera y

¹⁷⁶ Ramírez, *op.cit.*, p. 112

¹⁷⁷ Vicente Leñero y Carlos Marín, *Manual de periodismo*, México, Grijalbo, 1986, p. 25

¹⁷⁸ Ramírez, *op.cit.*, p. 104

¹⁷⁹ *Ibíd.*, p. 111

Lázaro Cárdenas así como sus amigos Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes.¹⁸⁰ Estos personajes nos muestran la afinidad del productor con la izquierda, pero también su marcado interés por el arte, la cinematografía y la literatura. De hecho, estas simpatías culturales y políticas de Barbachano Ponce influyeron en los contenidos de sus noticiarios fílmicos como *Cine Verdad*.

Precisamente, el escritor José de la Colina, quien colaboró con Barbachano Ponce en *Cine Verdad*, corroboró su figura de “productor-supervisor” al señalar que para el empresario yucateco el cine era “la labor de una buena tripulación guida, iluminada, controlada por un gran capitán.”¹⁸¹ Para el propio Barbachano Ponce, los grandes productores eran siempre ninguneados en los libros de historia del cine, por lo que había que retomar el papel de productores como Arthur Freed o Serguéi Diáguilev quienes debían ser revalorados al igual que los autores. Por lo tanto, la falsa imagen del productor como un tipo que fuma puro o pone el dinero debía ser revalorizada como una figura que todo el tiempo está buscando sacar una película adelante.¹⁸² Sin embargo, en otras entrevistas Barbachano Ponce consideraba que el quehacer de los noticiarios era un trabajo colectivo y que al menos en el caso del *Noticiero Mexicano EMA*, él sólo opinaba dejando toda la responsabilidad a Carlos Loret de Mola. Tratándose de noticiarios o largometrajes, no hay duda que su figura fue dominante.

Por otra parte, su hermano Miguel Barbachano Ponce nunca ejerció como empresario y estuvo más dedicado a la tarea literaria y a la crítica cinematográfica. Como director de *Cine Verdad*, él mismo aseguraba que lo hacía prácticamente todo: filmaba, mandaba a filmar, escribía y discutía los asuntos a filmar. Al respecto de la sección "Así trabaja México" que mostraba cómo eran los campos azucareros, la recolección de plátano, de vainilla o el trabajo de los petroleros, Miguel Barbachano nos dice lo siguiente: “Mandaba a hacer los reportajes, ordenaba las filmaciones, dirigía las cámaras y después

¹⁸⁰ “Que el cine latino debe formar un frente común con el espacio”. Periódico *El Nacional*, 19 de octubre de 1985, p.37

¹⁸¹ “Barbachano: productor imposible” por José de la Colina. Revista *Época*, 7 de noviembre de 1994.

¹⁸² A pesar de ser respetado, Barbachano Ponce también fue motivo de polémicas. Destacan las acusaciones de sus colaboradores en *Torero* y *Frida*, Luis Procuna y Ofelia Medina quienes acusaron al productor de incumplir el pago a sus actores. Incluso el problema con Procuna llegó a los juzgados. Véase: Periódico *Novedades*, 31 de enero de 1987 y Revista *Proceso*, 2 de mayo de 1994.

Carlos o Gabo ponían los textos de un material que yo había filmado anteriormente.”¹⁸³ De este modo, al interior de *Cine Verdad* la influencia de Miguel Barbachano llegó a ser igual o incluso más importante que la de su hermano.

Además de la familia Barbachano Ponce, otra destacada figura fue Carlos Velo quien como profesor de biología impuso un sello propio que privilegiaba los contenidos científicos, históricos, arqueológicos y etnográficos por encima de los contenidos políticos y propagandísticos. Podríamos decir que el tono serio, programático, metódico y culto de *Cine Verdad* tuvo una importante raíz en la figura de Velo. Aunque *Cine Verdad* nunca fue un noticiario propagandístico como *Clasa* o *EMA*, tanto Manuel Barbachano como Miguel Barbachano construyeron un discurso nacionalista de izquierda a través de las temáticas históricas, arqueológicas, artísticas y etnográficas que terminaron imponiéndose a las temáticas científicas. Por el contrario, es difícil pensar en Velo como un realizador nacionalista revolucionario ya que su énfasis no estaba en el presente o el futuro, sino en la naturaleza y el pasado de México.

Finalmente, tenemos el caso de Fernando Gamboa quien fue directivo de *Cine Verdad* en su primera etapa. Así como Velo privilegió los contenidos científicos e históricos, como museógrafo Gamboa se enfocó en numerosos reportajes sobre arte. Además de dirigir el mediometraje documental "Pintura mural Mexicana", también vinculó a numerosos exiliados españoles con *Cine Verdad*. Por último, destacó por haber sido una de las personas que invitó a Cesare Zavattini a México e incluso fue el guía del escritor italiano durante su visita en 1957.

También la intervención gubernamental condicionó los contenidos de los noticiarios fílmicos como *Cine Verdad*. Por ejemplo, la Secretaría de Gobernación les prohibía a los noticiarios exhibir a los presidentes en primer plano:

“La supervisión obligatoria por parte de la Dirección Federal de Cinematografía dependiente de la Secretaría de Gobernación, funcionó estrictamente respecto a los llamados noticieros. Las imágenes de gobernantes, principalmente el presidente de la república, a quien se prohibía exhibir en acercamiento, pues daba la oportunidad a algún desacato en el anonimato que de la penumbra del cinematógrafo. Con igual medida se trataba la imagen de los secretarios de estado, potenciales candidatos, que de esta forma

¹⁸³ “Una identidad para el cine mexicano pide Miguel Barbachano Ponce” en *La Semana de Bellas Artes*. 22 de noviembre de 1978.

podían sacar ventaja a través del cine. Así era la democracia en el cine de los años cuarenta a ochentas.”¹⁸⁴

En el caso del *Noticiero Mexicano*, las profusas imágenes de los presidentes Ruíz Cortines y López Mateos construían un aura de la poderosa figura presidencial. Por el contrario, la falta de primeros planos y de entrevistas al respecto de los presidentes constituía un nulo riesgo para su imagen pública. Sin embargo, en *Cine Verdad* sí se mostraron primeros planos de presidentes como Lázaro Cárdenas, aunque nunca de un presidente en turno.

Por lo tanto, *Cine Verdad* no se podía salir del guion que marcaba el régimen posrevolucionario a través del nacionalismo revolucionario. Precisamente, Florence Toussaint considera que a pesar de los buenos contenidos de *Cine Verdad*, esta revista fílmica no pudo salirse del discurso oficialista: “Cuando la problemática se centraba en cuestiones históricas jamás se les dejó decir una verdad histórica. Siempre había que referirse a las verdades manejadas por el sistema, estar de acuerdo con las orientaciones diplomáticas del país.”¹⁸⁵

Si bien es cuestionable esta noción de “verdad histórica” que maneja Toussaint, como veremos en el siguiente capítulo tiene sentido afirmar que los temas históricos mantuvieron una cercanía con el discurso oficialista, sobre todo tratándose del nacionalismo y el esencialismo revolucionario. Por otro lado, para Francisco Peredo Castro este intervencionismo estatal ha sido fallido y por si fuera poco, no va a ser privativo del cine sino que involucró a otros medios y procesos de comunicación colectiva:

“Tanto para la prensa como para el cine-y también para la radio y después la televisión- ha sido muy tardía, y en lo general ineficaz, la construcción de los marcos normativos que podrían hacer más eficiente y funcional la intervención estatal en materia de comunicación en el país.”¹⁸⁶

Fallido o no, hay que preguntarse de qué manera este intervencionismo impactó a los noticiarios fílmicos como *Cine Verdad*. Como vimos desde un principio, los noticiarios sirvieron como tapadera de la cuota de tiempo de pantalla para cine mexicano. En términos cuantitativos, los noticiarios se beneficiaron de esta medida, pero cualitativamente parecería que los noticiarios fueron un simple relleno para cubrir el tiempo de pantalla. Por ejemplo,

¹⁸⁴ “El cine en las lides políticas” por Carlos Cortes. Periódico *El informador*, 9 de julio de 2003, p. 52

¹⁸⁵ “Cine-noticieros y documentales” por Florence Toussaint. Periódico *El Nacional*, 22 de abril de 1979, p. 4

¹⁸⁶ Carmona Álvarez, *op. cit.*, p. 76

para Ricardo Pérez Montfort “estos noticiarios no fueron, ni han sido otra cosa más que un puente para observar una Ciudad de México y una época que, como los mismos noticiarios, se nos ha desvanecido antes que nos prendan la luces para despertar al intermedio.”¹⁸⁷ Sin embargo, estos vicios de los noticiarios fílmicos como la brevedad, el relleno, la publicidad o el oficialismo no evitaron que hubiera cápsulas muy logradas.

Como elemento adicional a la Ley de 1949, también la Ley Federal de Radio y Televisión, publicada en 1960, estableció en su artículo 72-A un incentivo a los concesionarios privados que concedieran como mínimo un veinte por ciento a producciones nacionales, los cuales podrían incrementar el porcentaje de tiempo de publicidad. Además de las producciones nacionales, esta ley incentivaba los contenidos culturales en su artículo cincuenta y nueve:

“Las estaciones de radio y televisión deberán efectuar transmisiones gratuitas diarias, con duración hasta de 30 minutos continuos o discontinuos, dedicados a difundir temas educativos, culturales y de orientación social. El Ejecutivo Federal señalará la dependencia que deba proporcionar el material para el uso de dicho tiempo y las emisiones serán coordinadas por el Consejo Nacional de Radio y Televisión.”¹⁸⁸

Evidentemente, el objetivo de esto era aumentar los promocionales a favor del gobierno pero también aumentar la calidad de medios como la televisión. Es posible que con esta disposición, el gobierno buscará emular a noticiarios fílmicos como *Cine Verdad* que además de entretener, fomentaban la difusión cultural. Como hemos visto, para los años sesenta con el cincuentenario de la Revolución mexicana hubo una apoteosis de la cultura y el arte en torno a lo mexicano.

Por lo tanto, el nacionalismo revolucionario como ideología dominante en *Cine Verdad* también condicionó los contenidos del noticiario. Por ejemplo, Florence Toussaint recuerda secciones en *Cine Verdad* como “Así trabaja México” “Los gestos de México” “La psicología del mexicano” “Arte en México” “Teatro en México” y “Cine Club de México”.¹⁸⁹ Sin embargo, para la autora este nacionalismo de *Cine Verdad* no eliminaba la posibilidad de traer a cuenta la cultura universal. Por lo tanto, también había lugar para

¹⁸⁷ Ochoa Ávila, *op. cit.*, p. 220

¹⁸⁸ Véase la Ley Federal de Radio y Televisión. Publicada en el Diario Oficial de la Federación el 19 de enero de 1960. Enlace:

https://www.sct.gob.mx/fileadmin/migrated/content_uploads/Ley_Federal_de_Radio_y_Televisión.pdf

¹⁸⁹ Además de estas secciones, destacan “El mexicano es así” o “México es así”. Igualmente las temáticas como “Historia” y “Tradición” tenían como objetivo resaltar esta noción de “lo mexicano”.

reportajes sobre los grandes pintores, los grandes músicos y los grandes momentos de la historia universal.¹⁹⁰

Aunque esta apoteosis cultural tenía una orientación oficialista, también permitió el desarrollo de instituciones tradicionales como los teatros o los museos. Por el contrario, para Ana Rosas Mantecón con el auge del neoliberalismo estos espacios culturales han sido desafiados y recolocados:

Quando las políticas culturales estatales alentaron las artes para el fortalecimiento de la identidad nacional, se realizaron inversiones en museos, teatros, cines que formaron públicos. En la actualidad, ante la declinante acción estatal y la escasa formación artística en la escuela, niños, jóvenes y adultos de todo el mundo se forman fundamentalmente por los medios masivos, la comunicación digital y electrónica que han multiplicado los circuitos de acceso a los saberes y entrenamientos culturales.¹⁹¹

Si bien no es algo necesariamente contraproducente que los medios masivos y digitales sean los mayores difusores culturales hoy en día, sí es algo que contrasta con medios tradicionales como *Cine Verdad* y su énfasis en la identidad nacional.

A pesar de que esta revista fílmica fue un medio cultural, también dependió de las lógicas del mercado debido a su carácter privado. Por ejemplo, aunque la publicidad constituía una función expresiva de estos noticiarios, en el caso de *Cine Verdad* es curioso que prácticamente no tenía comerciales. Si bien nos dice Velo que en los años cincuenta los publicistas se peleaban por estar en *Cine verdad* porque era de mayor categoría y los anuncios eran más caros, a diferencia de otros noticiarios, *Cine Verdad* permaneció poco comercializable. Incluso en sus últimos años, cuando los noticiarios de Barbachano Ponce vendían más espacios publicitarios, el noticiario permaneció con muy poca publicidad. El hecho de que Manuel Barbachano donará en los años setenta su material a una televisora pública como canal 13, es señal del poco interés económico que al final tuvo el productor yucateco con sus noticiarios.

De este modo, también sería interesante preguntarse lo siguiente: ¿Cuál era la capacidad productiva y reproductiva de *Cine Verdad*?, ¿Cómo se distribuía en cines? ¿A qué otros noticiarios o agencias compraban y vendían material? Por ejemplo, Clara Kriger

¹⁹⁰ “Cine-noticieros y documentales” por Florence Toussaint. Periódico *El Nacional*, 22 de abril de 1979, p. 4

¹⁹¹ Ana Rosas Mantecón, *Ir al cine: antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*, México, Gedisa / Universidad Autónoma Metropolitana, 2017, p. 40

nos dice que el noticiario *Sucesos Argentinos* llegó a tener hasta 96 empleados en su mejor momento, siendo 35 su menor plantilla.¹⁹² Si bien no sabemos el número de colaboradores de *Cine Verdad*, calculamos que debió contar con una plantilla menor. A diferencia del noticiario argentino que era dependiente del Estado y por lo tanto tenía más recursos, esta revista cinematográfica era privada por lo que no podía darse el lujo de contratar a demasiadas personas.

Debido a que la función de esta revista fílmica no era informar de sucesos recientes, su producción debió ser más cuidadosa y menos periódica. Sin embargo, de acuerdo al propio Manuel Barbachano se hicieron más de mil números de *Cine Verdad* a lo largo de veinte años.¹⁹³ Por lo consiguiente, en promedio se hacían cuatro noticiarios por mes, teniendo una periodicidad semanal al igual que casi todos los noticiarios fílmicos.

A pesar de esta importante producción, la distribución era más problemática. Por un lado, se debía pagar a las distribuidoras nacionales o locales para que los noticiarios tuvieran un lugar en las pantallas. Por otro lado, estas distribuidoras como COTSA no siempre cumplían por lo que los noticiarios a veces no llegaban a exhibirse sin importar la información que tuvieran.¹⁹⁴ Según Florence Toussaint, los noticiarios se estrenaban los jueves en cines de estreno, luego pasaban al primer, segundo y tercer circuito, siendo el último los cines de provincia.¹⁹⁵

Irónicamente, los noticiarios subvencionados por el Estado, aunque acarreaban problemas de control y censura, también permitían una mayor exhibición. Por ejemplo, para los años sesenta, Baechlin y Strauss calculan que el *NO-DO* llegaba a más de 3,600 salas de cines españolas debido a su exhibición obligatoria. Por otro lado, noticiarios como *Cine Verdad* enfrentaban problemas para exhibirse ya que no eran monopolios privados ni contaban con el patrocinio del Estado. Gracias a las fuentes hemerográficas sabemos que

¹⁹² Kriger, *op. cit.*, p. 8

¹⁹³ Ramírez, *op. cit.*, p. 104

¹⁹⁴ En su libro *Autopsias rápidos*, Jorge Ibarguengoitia comenta que un mismo noticiario lo podía ver varias veces en diferentes cines. Quizá la razón estaba en el procedimiento de exhibición en la mayoría de los países donde se mostraban regularmente noticiarios. Según, Baechlin y Muller-Strauss en los Estados Unidos, el período de exhibición promedio de un noticiario era de aproximadamente cuatro semanas. Aproximadamente una séptima parte de los cines en los Estados Unidos eran casas de estreno para noticiarios; otro séptimo lo mostraba en la segunda semana; otro séptimo en el tercero, y así sucesivamente hasta que los carretes hayan recorrido todos los cines que los exhibían. Baechlin y Muller-Strauss, *op. cit.*, p. 20

¹⁹⁵ “Cine-noticieros y documentales” por Florence Toussaint. Periódico *El Nacional*, 22 de abril de 1979, p. 4

Cine Verdad se exhibía en salas de cine como el Teatro Iris, el cine Insurgentes, el cine Variedades o el cine Avenida.

En cuanto a las fuentes del noticiario, así como hoy en día muchos medios mexicanos compran información a agencias internacionales como *Reuters* o *AFP*, de la misma manera los noticiarios fílmicos compraban parte de sus materiales a noticiarios extranjeros como *Pathe*, *Paramount* o *NO-DO*.¹⁹⁶ Para Ricardo Pérez Montfort, una buena cantidad de las imágenes que aparecieron en estos noticiarios provino de los servicios de intercambio cultural que proporcionaban las embajadas extranjeras en México, siendo las más importantes y prolíficas las de los Estados Unidos, Alemania Federal, Francia e Inglaterra.¹⁹⁷

Estos noticiarios extranjeros también condicionaron a los contenidos y las formas de numerosos noticiarios nacionales. Por ejemplo, el investigador estadounidense Seth Fein nos habla del Proyecto Pedro en donde los norteamericanos buscaron contrarrestar la influencia comunista a través de los noticiarios fílmicos durante los años cincuenta y sesenta.¹⁹⁸ Aunque noticiarios como *Cine Mundial* y *Cinescopio* sí recibieron un impulso de esta política, claramente *Cine Verdad* permaneció distante de esta influencia norteamericana, Por el contrario y como hemos visto, su mayor vínculo fue con el nacionalismo revolucionario.

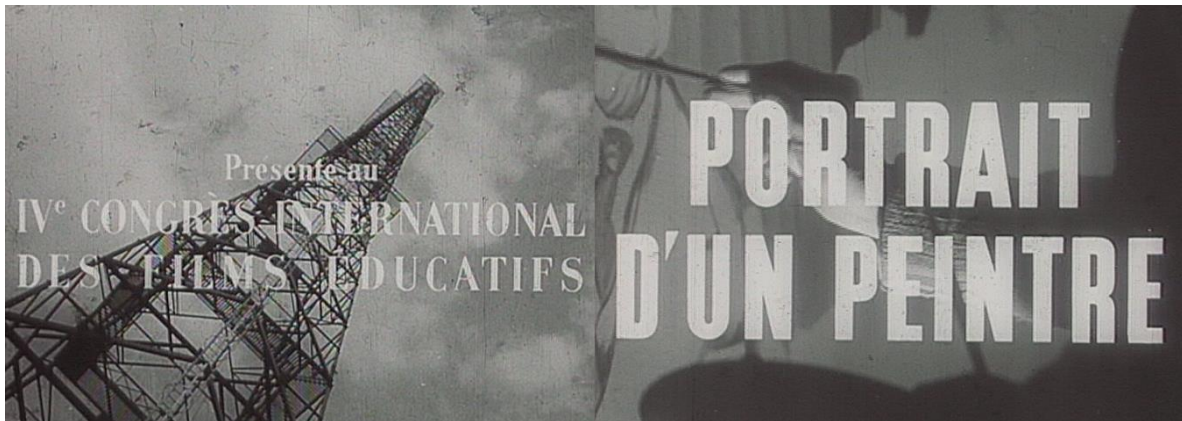
Si bien no tenemos noticias en torno a la venta de noticiarios fílmicos mexicanos al extranjero, sí sabemos que el cortometraje documental “Retrato de un pintor”, producido por *Teleproducciones* y que versa sobre la vida y obra de Diego Rivera, participó en el IV Congreso Internacional de Cine Educativo en Francia (fig. 25 y 26). Para esta edición, el noticiario fue doblado al francés lo que supone que, al menos en los años cincuenta, los cortometrajes documentales de Barbachano Ponce se traducían con el fin de competir en festivales y congresos, pero también con el objetivo de venderse a otros países.

Figuras 25 y 26

¹⁹⁶ Según Pablo González Casanova, para los años sesenta, entre el 63% y el 75% de las noticias extranjeras de la prensa mexicana provenían de agencias norteamericanas. De igual manera, del total de películas estrenadas en México de 1950 a 1964, el 52% son norteamericanas y el 24% mexicanas. González Casanova, *op. cit.*, pp. 78-80

¹⁹⁷ Ochoa Ávila, *op. cit.*, p. 206

¹⁹⁸ Seth Fein, “Producing the Cold War in Mexico. The Public Limits of Covert Communications”, en Joseph, Gilbert y Daniela Spencer (Coomps), *In from the Cold. Latin America’s New Encounter with the Cold War*, Estados Unidos, Duke University Press, 2008, pp. 171-213.



Fuentes: *Cine Verdad*

Además de la venta de espacios publicitarios, seguramente uno de los negocios adicionales de los noticiarios fílmicos producidos por Barbachano Ponce fue la venta de material perteneciente a la cinemateca *EMA* que poseía imágenes de los años treinta y cuarenta. Para Enrique Solís Munive, esta cinemateca era uno de los mejores acervos de imágenes en México.¹⁹⁹ De hecho, muchas de las cápsulas recopilatorias de *Cine Verdad* debieron ser propuestas con base en el material de archivo disponible en esta cinemateca. Por ejemplo, hasta finales de los años cincuenta, cuando Barbachano adquirió esta cinemateca, las cápsulas de *Cine Verdad* eran en su mayoría originales, mientras que los clips recopilatorios eran menos frecuentes y referían generalmente a la historia de la Revolución mexicana. Estas cápsulas estaban ilustradas con planos fijos como pinturas o fotografías, aunque también con imágenes en movimiento que tomaron Salvador Toscano y Los Hermanos Alba. Después de la adquisición de la cinemateca *EMA* a finales de los años cincuenta, las cápsulas de recopilación se hicieron más frecuentes e incluso los clips referentes a temas históricos dejaron de ser nacionales para empezar a tratar temas internacionales.

En relación con esto último, Carlos Velo mencionó que *Torero* surgió gracias a los hallazgos de pietaje o *stock* ubicado en las cinematecas lo que también condicionó que la

¹⁹⁹ Entrevista realizada a Enrique Solís Munive, realizada por Aurelio De los Reyes el día 14 de octubre de 1974 en la Ciudad de México. Archivo de la Palabra del Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora. Citado en Alejandro Gracida Rodríguez, *El periodismo cinematográfico y los modelos de consumo y ciudadanía: el caso de la Revista fílmica Cine Mundial, 1955-1973*. Tesis de doctorado. Instituto Mora, México, 2018, p. 58

película fuera una docuficción.²⁰⁰ En relación a este filme, Velo confesó que odiaba los toros en una entrevista al suplemento *México en la cultura*. Precisamente, la relación entre *México en la cultura* y *Cine Verdad* es uno de los elementos centrales del siguiente apartado.

3. La relación con la prensa.

Así como es importante la relación entre los noticiarios fílmicos y los documentales, la prensa también nos permite entender algunos aspectos de esta modalidad fílmica tan particular. Si bien cineastas como John Grierson o Santiago Álvarez desestimaron la influencia del periodismo en el documental, otros realizadores como Carlos Mendoza defienden esta relación. Por un lado, Álvarez consideraba que los noticiarios no sólo debían de informar, sino también innovar con las imágenes y los sonidos. Por otro lado, para Mendoza aunque el cine tiene un lenguaje propio, éste no surgió de la nada sino que se construyó con base en otros vínculos como la literatura o el periodismo.²⁰¹

Por ejemplo, en el caso de los noticiarios fílmicos Alejandro Gracida propone la denominación de “Periodismo cinematográfico” o “Prensa filmada” cuya definición sería una “producción fílmica que replica los cánones del periodismo escrito en el lenguaje audiovisual, siendo la crónica, el reportaje y el ensayo sus principales recursos narrativos.”²⁰² También Clara Kriger considera que los noticiarios aparecieron más vinculados al ámbito periodístico que al propiamente cinematográfico ya que no tomaron elementos de las corrientes artísticas modernas.²⁰³

Sin embargo, según las necesidades de cada momento y lugar específico los noticiarios fílmicos privilegiaron a sus distintas funciones. A veces fueron más dinámicos y otras veces más comunicativos. Siguiendo esto último, estos noticiarios son ambivalentes ya que tienen un lenguaje cinematográfico audiovisual, pero al mismo tiempo poseen una clara influencia de los medios clásicos informativos, sobre todo de la prensa.

Claramente en México hubo una relación entre la prensa y los noticiarios. Como hemos visto, los noticiarios fílmicos muchas veces estuvieron ligados a compañías como

²⁰⁰ Vázquez Mantecón, “Luis Procuna...” p. 133

²⁰¹ Mendoza, *op. cit.*, p. 37

²⁰² Gracida, “*El periodismo cinematográfico...*”, p. 10

²⁰³ Kriger, *op. cit.*, p. 12

Paramount, UFA, BBC, Pathe, CLASA, COTSA o *Teleproducciones*. En México, periódicos como *El Universal, Excélsior* o *Novedades* también estuvieron vinculados a actualidades como *Noticiero EMA, El Noticiero Nacional Actualidades de Excélsior* o *Noticiero Novedades Continental*.²⁰⁴

Por otra parte, al menos en los noticiarios de Barbachano Ponce se emularon varios patrones del periodismo como los encabezados, las páginas en movimiento, la diagramación o las colaboraciones. Por ejemplo, el *Noticiero Mexicano* era representado como un periódico aludiendo al carácter informativo de esta actualidad, mientras que *Cine revista* presentaba un formato de revista cinemática. También en *Cine Verdad* muchas veces las cápsulas se titulaban como “Reportajes” o “Ensayos” lo que da cuenta de la impronta periodística.²⁰⁵ En este sentido, varios de sus colaboradores como Gabriel García Márquez, Gastón García Cantú o Elena Poniatowska desempeñaron una importante labor dentro del periodismo.²⁰⁶ Inclusive fotógrafos como Nacho López o Walter Reuter trabajaron tanto en *Cine Verdad* como en periódicos y revistas. Precisamente, para los fotógrafos Nacho López y Héctor García, Reuter introdujo el concepto de periodismo gráfico moderno.²⁰⁷

Otro elemento a resaltar es que varias actualidades filmadas contaron con una revista fílmica como suplemento. Por ejemplo, para los años cuarenta el *Noticiero EMA* tenía *Cine Selecciones*, mientras que en España el *NO-DO* contaba con la revista *Imágenes* (1945-1968) cuya periodicidad fue semanal desde 1953.²⁰⁸ Estas prácticas están muy

²⁰⁴ Por ejemplo, *El Universal* patrocinó al *Noticiero EMA* en los años cuarenta.

²⁰⁵ Para Vicente Leñero y Carlos Marín, la prensa, la radio y la televisión son los medios en que se desarrolla el ejercicio periodístico. Sin embargo, ambos autores reconocen que el cine que durante muchos años “constituyó un medio periodístico eficaz... a través de los noticiarios y documentales informativos que hicieron las veces de revistas fílmicas semanales”. Para 1986, ambos autores consideran que el cine ha venido ocupándose menos de asuntos de interés periodístico. Finalmente, Leñero y Marín establecen que las revistas son el principal soporte de los reportajes. En el reportaje, a diferencia del artículo, la opinión del autor no importa tanto. Leñero, *op. cit.*, p. 23

²⁰⁶ En México, esta práctica no es nueva ya que durante el siglo XIX solían escribir en los periódicos destacados autores como Ignacio Manuel Altamirano, Ignacio Ramírez, Guillermo Prieto, Justo Sierra y más tarde Manuel Gutiérrez Najera y Amado Nervo. Véase para mayor información el libro de Leonardo Martínez Carrizales, *Tribunos letrados: aproximaciones al orden de la cultura letrada en el México del siglo XIX*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2017

²⁰⁷ Periódico *El informador*, 3 de febrero de 1996, p. 5

²⁰⁸ La revista monográfica *Imágenes*, que se componía de múltiples reportajes, llegó a producir más de mil doscientos números. De hecho, para autores como Vicente Sánchez Biosca y Rafael Tranche esta revista era “una variante del noticiero desvinculada de la actualidad y compuesta de reportajes de mayor duración que

ligadas con la prensa en donde los grandes periódicos de tiraje diario editan revistas semanales de carácter cultural o deportivo. En México, periódicos como *El Universal*, *Novedades*, *Excélsior* o *La Jornada* editan o solían editar suplementos culturales como *Confabulario*, *México en la Cultura*, *Plural* o *La Jornada Semanal*, respectivamente.

A pesar de que *Cine Verdad* no estuvo relacionada a una actualidad en particular como *Cine Selecciones*, sí podemos relacionar esta revista fílmica a la noción de “Periodismo cultural”. Aunque existen numerosas definiciones como la de Ivan Tubau²⁰⁹ en torno a la difusión de los productos culturales de una sociedad a través de los medios de comunicación masivos, coincidimos con la definición de Jorge Rivera por el énfasis en la divulgación, así como en amplitud y heterogeneidad del periodismo cultural.²¹⁰

¿Qué entra dentro de la categoría de periodismo cultural? Para empezar, el concepto de cultura es muy amplio. En términos generales, destacan las perspectivas generales de la antropología y las perspectivas particulares de la sociología. Por su parte, los suplementos culturales de los periódicos nacieron con un carácter literario e incluso la literatura continúa siendo el tema principal de muchos suplementos culturales. Sin embargo, los suplementos han incluido otros temas como el arte e incluso se llegan a abarcar reflexiones sobre la realidad sociopolítica y humanística, además de cuestiones científicas.

Al respecto de *Cine Verdad*, esta noción debió haber sido poco problemática para sus realizadores quienes miraban a la cultura desde una perspectiva nacionalista y a la vez universal que podía incluir temas variados de México y del mundo. Por lo tanto, es claro que *Cine Verdad*, así como otros noticiarios de Barbachano Ponce, partieron de un contexto cultural de búsqueda de nuevas formas de expresión por parte de intelectuales y promotores culturales mexicanos de los años cincuenta y sesenta.²¹¹ Este contexto cultural y político se relaciona también con la prensa, en específico con Fernando Benítez y su suplemento cultural *México en la Cultura* dentro diario “Novedades”. Vale la pena analizar las convergencias y divergencias entre estas dos representaciones.

Aunque en los noticiarios fílmicos hubo poco interés por las entrevistas, en *México en la Cultura* este género fue recurrente. Precisamente, Carlos Mendoza establece que la

las noticias con un enfoque periodístico distinto.” Para estos dos autores, estos reportajes eran más cercanos al periodismo que a la cinematografía. Citado en Matud Juristo, *op. cit.*, p. 114

²⁰⁹ Iván Tubau, *Teoría y práctica del periodismo cultural*, Barcelona, Mitre, 1982

²¹⁰ Jorge B. Rivera, *El periodismo cultural*, Paidós Estudios de Comunicación, Buenos Aires, 1995

²¹¹ Vázquez Mantecón, “Luis Procuna...”, p. 120

entrevista es un subgénero importado del periodismo. A pesar de estas diferencias, es evidente un vínculo implícito y explícito entre ambas representaciones. Por ejemplo, destaca en el *Noticiero mexicano* una nota titulada “Talento SA” en donde vemos una reunión de intelectuales y artistas en el Café Ópera a finales de los años sesenta. Destaca la presencia de Candice Bergen, Miguel Barbachano Ponce, Elsa Cárdenas, Carlos Fuentes, William Styron, Carlos Monsiváis, José Luis Cuevas y Fernando Benítez. Además de una entrevista a Fuentes, lo más interesante de la nota es la conversación entre Benítez, Fuentes, Monsiváis y Cuevas. Esta reunión entre intelectuales y artistas da muestra de la cercanía de esa intelectualidad mexicana de los años sesenta a través de soportes como *México en la Cultura* y *Cine Verdad*. Por ejemplo, así como Fuentes y Cuevas colaboraron en estos soportes, también Benítez y Barbachano Ponce, quienes conversan a cuadro en esta nota, fueron directores de estas revistas.

Al igual que Fuentes y Cuevas, figuras como Manuel Michel, Gastón García Cantú, Gabriel García Márquez, Jomi García Ascot, María Luisa Elío, Elena Poniatowska, Vicente Rojo o Héctor Azar también colaboraron en ambos soportes culturales. Al igual que *Cine Verdad*, *México en la Cultura* partió de temáticas como el cine, la música, el teatro o las artes plásticas y aunque el énfasis era literario, posteriormente se hicieron ajustes editoriales que permitieron incorporar temáticas como la medicina, la arquitectura, el derecho o la moda. De la misma manera que *Cine Verdad*, en *México en la Cultura* diversos colaboradores como Jomi García Ascot y Héctor Azar se especializaron en temáticas como la música y el teatro, respectivamente.

También destaca el caso de García Cantú quien fue colaborador y codirector de *México en la Cultura*. Al igual que *Cine Verdad*, en este suplemento cada directivo imponía un sello propio. Por ejemplo, según cuenta el escritor poblano, su signo como codirector del suplemento fue “abrir la mano” a jóvenes escritores, a diferencia de Benítez quien prefería siempre a sus amigos. Por lo tanto, otra coincidencia es que ambos soportes sirvieron como catalizadores de jóvenes escritores y artistas. A lo largo de trece años y en sus seiscientos sesenta y cinco números, *México en la Cultura* fue el catalizador de escritoras como Rosario Castellanos o Elena Poniatowska.

Por lo tanto, vale la pena preguntarse lo siguiente: ¿Cuáles eran las diferencias y similitudes a la hora de escribir para *Cine Verdad* o *México en la Cultura*? Para empezar

son discursos que parten de medios distintos los cuales imponen características específicas a estos discursos. Por ejemplo, el tiempo en pantalla es menor al espacio en la prensa por lo que los artículos periodísticos, sean de fondo o no, permiten una mayor profundización que las cápsulas audiovisuales. También hay que tener en cuenta que ya sea en *Cine Verdad* o *México en la cultura*, para autores como Fuentes o García Márquez el método de escribir en ambos soportes era muy parecido ya que su énfasis estaba en lo escrito y no en lo audiovisual.²¹² Otra similitud estaba en la frecuencia ya que ambos soportes tenían una periodicidad semanal. Sin embargo, a diferencia de *Cine Verdad* los reportajes fueron menores en el suplemento cultural de Benítez.

Si bien *México en la cultura* enfatizó en la literatura, mientras que *Cine Verdad* lo hizo en torno al arte y la historia, ambas representaciones buscaron darle sentido y significado al nacionalismo revolucionario durante los años cincuenta y sesenta. Aun con sus múltiples contradicciones, durante estos años “lo mexicano” se volvió objeto de discusión en numerosos medios, así como en la retórica del Estado Posrevolucionario sobre todo en el sexenio de López Mateos. Precisamente, el auge de estos dos suplementos coincidió con dicho gobierno y con la apoteosis de la cultura mexicana.²¹³

Ya desde de los años cincuenta, lo mexicano estaba en auge con la publicación de *El Laberinto de la Soledad*, en donde Octavo Paz señalaba que los mexicanos “somos, por primera vez en nuestra historia, contemporáneos de todos los hombres.”²¹⁴ Para Paz, los mexicanos habíamos dejado de ser objetos y comenzamos a ser sujetos de los cambios históricos a partir de la Revolución mexicana, la cual no sólo ha recreado a la nación, sino que también desembocaba en la historia universal. En relación con Paz, para 1958 Elena Poniatowska refirió a esta discusión por lo mexicano en un artículo de *Novedades*:

Hace mucho me acuerdo haber asistido a una discusión entre Juan Soriano, Diego de Mesa, Justino Fernández, Octavio Paz, Jorge Portilla, El doctor Raúl Fornier, Jomi García Ascot y María Luisa Elío, Celia y Jame García Terrés, Carlos Fuentes y Edmundo O’Gorman,

²¹² Como becaria a finales de los años cincuenta en el Centro Mexicano de Escritores, Elena Poniatowska conoció a los colaboradores de *Cine Verdad* Héctor Azar y Carlos Fuentes. De hecho, al entrar al Centro Mexicano de Escritores, la escritora dijo que en su novela no pretendía caer en “descripciones cinematográficas.” Michael K. Schuessler, *Elenísima. Ingenio y figura de Elena Poniatowska*, México, Editorial Planeta, 2003, p 138

²¹³ Por ejemplo, fue durante este sexenio que se inauguró el nuevo Museo Nacional de Antropología como una muestra de exaltar lo mexicano.

²¹⁴ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 1999, p. 210

acerca de México y lo mexicano... lo cierto es que ningún otro pueblo de América ha dedicado tantos ensayos a sí mismo como México.²¹⁵

Justamente, Poniatowska, Ascot, Fuentes y Elío colaboraron tanto para *Cine Verdad* como para *México en la Cultura*, revistas que estuvieron inmersas en estos debates. En el caso de *Cine Verdad*, para Miguel Barbachano la preocupación fundamental de esta revista cinematográfica era justamente “dar a conocer a través del cine, al público de México, lo mexicano, es decir que el público mexicano conociera sus cosas a través de *Cine Verdad*.”²¹⁶

Sin embargo, durante los años sesenta hubo un rompimiento generacional que puso en discusión este nacionalismo cultural en donde destacan autores como Carlos Monsiváis y José Luis Cuevas quien escribió “La cortina del nopal” que fue publicado precisamente en el semanario *México en la cultura*. Aunque en *Cine Verdad* hay una difusión importante del arte de Cuevas, esto difícilmente se tradujo en un rompimiento con el nacionalismo. Más bien hay una ambivalencia que se decanta simultáneamente por el arte de Vicente Rojo o José Luis Cuevas y los murales de Diego Rivera, José Clemente Orozco o David Alfaro Siqueiros.

De hecho, en ambos soportes simultáneamente se exaltó y se discutió lo mexicano, así como se buscó entrar y salir de México y de la Revolución mexicana a través de una visión nacionalista inserta en la universalidad. Como señala la primera editorial de *México en la cultura*: “Lo mexicano con trascendencia universal y lo universal que fecunde lo mexicano podría servir como un lema.”²¹⁷ Sin embargo, más que discutida, la Revolución Mexicana fue exaltada dentro de *Cine Verdad* como una apoteosis de lo mexicano y la cultura que de ello se desprende.

Además de las coincidencias culturales, ambos soportes también coincidieron en el ámbito político a través de la izquierda. Este discurso lo podemos enmarcar dentro de la noción de izquierda cultural latinoamericana. Como hemos señalado, después de la Revolución cubana se amplió el debate entre la izquierda latinoamericana representada por

²¹⁵ A pesar de que Paz no colaboró con *Cine Verdad*, sí hay un reportaje de *Tele revista* en donde se hace referencia a su proyecto “Poesía en voz alta”. Schuessler, *op. cit.*, pp. 156 y 157

²¹⁶ “Una identidad para el cine mexicano pide Miguel Barbachano Ponce” en *La Semana de Bellas Artes*. 22 de noviembre de 1978.

²¹⁷ Tanto *México en la cultura* como *Cine Verdad* fueron espacios para refugiados españoles quienes seguramente abrieron estas discusiones universales. Víctor Manuel Camposeco, *México En La Cultura (1949-1961). Renovación literaria y testimonio crítico*, México, CONACULTA, 2015, p. 102

artistas e intelectuales de prestigio. Por un lado, este debate reforzó el distanciamiento con el marxismo soviético, y por otro lado, mostró afinidad con las luchas de liberación nacional del llamado Tercer Mundo.²¹⁸

Dentro de esta izquierda cultural latinoamericana destacan diversas revistas como la uruguaya *Marcha* y la cubana *Casa de las Américas*. En el caso mexicano, tenemos las revistas como *Cine Verdad*, *México en la cultura* y *Política* las cuales mostraron afinidad por el Cardenismo y la Revolución cubana. Por ejemplo, en estas tres revistas colaboraron gente como Carlos Fuentes y José de la Colina.

Para Beatriz Urías Horcasitas, la importancia de *Política* radicó en la diversidad de escritores quienes provenían del Partido Comunista, del gobierno o del lombardismo, así como también escribían intelectuales independientes afines al nacionalismo revolucionario y al Cardenismo.²¹⁹ De hecho, desde su nacimiento *Política* tuvo altibajos con el gobierno de López Mateos, así como el rechazo por parte de Gustavo Díaz Ordaz lo que desembocó en su cierre en 1967 a causa de las restricciones impuestas por la empresa *Productora e Importadora de Papel SA* (PIPSA). No deja de ser irónico que *Política* fuera tan afín al Cardenismo y, al mismo tiempo, desapareció a manos de una empresa creada durante el sexenio de Lázaro Cárdenas. Por lo tanto, estas tres revistas fueron ampliamente controladas por dependencias y compañías del estado como PIPSA o la Dirección Federal de Cinematografía, antecedente de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC).²²⁰

De esta manera, podemos ubicar a estas tres revistas dentro de la izquierda cultural. Sin embargo, lo más importante es que ninguna de estas revistas llegó a ser tan revolucionaria o vanguardista dentro de la izquierda. Por ejemplo, si bien en *Política* hay

²¹⁸ Desde *El laberinto de la soledad*, Paz criticaba a los "marxólogos" que ignoraban el tercer mundo, Para él, la imagen del mundo actual como una pelea entre dos gigantes era bastante superficial. El verdadero trasfondo estaba en la periferia. Finalmente, el escritor era crítico con el nacionalismo al considerar que su fin no era la idolatría, sino una búsqueda universal: "Si nos arrancamos esas máscaras, si nos abrimos, si, en fin, nos afrontamos, empezaremos a vivir y pensar de verdad. Nos aguardan una desnudez y un desamparo. Allí, en la soledad abierta, nos espera también la trascendencia: las manos de otros solitarios." Paz, *op. cit.*, p. 207

²¹⁹ En *Política* participaron Víctor Flores Olea, Vicente Lombardo Toledano, Ángel Bassols, Francisco López Cámara, Enrique González Pedrero, Alejandro Gómez Arias, Eli de Gortari, Eduardo del Río, Demetrio Vallejo y Valentín Campa. A mediados de 1964, algunos de los nacionalistas revolucionarios como Fuentes, Benítez, Flores Olea, González Pedrero y López Cámara dejaron de escribir en *Política* por considerar que ésta se había radicalizado de más. Urías Horcasitas, *op. cit.*, p. 1207

²²⁰ Según los distintos sexenios presidenciales, unos periódicos aparecían y otros desaparecían: "unos ganan mayor importancia y otros se quedan marginados." Alfonso Mendiola y Guillermo Zermeño, "El impacto de los medios de comunicación en el discurso de la historia", en *Historia y Grafía*, 5, 1995, p. 209

una denuncia de la falta de democracia en México y una crítica innovadora hacia la Revolución mexicana, la revista siguió siendo ortodoxa en muchos aspectos: “A la manera del nacionalismo revolucionario, los colaboradores de la revista reivindicaron la figura de un *pueblo* abstracto fusionado al poder, considerado como el eje de la legitimidad revolucionaria.”²²¹

Por el contrario, para Urías Horcasitas fue hasta después del movimiento estudiantil de 1968 cuando aparecieron revistas más innovadoras como *La Cultura en México*,²²² *Cuadernos Políticos*, *Nexos*, *El Buscón*, *Plural*, *El Machete* y *La Jornada Semanal*, estas dos últimas publicaciones dirigidas por Roger Bartra.²²³ Si bien muchas de estas revistas fueron de corta duración o ligadas al Partido Comunista, también constituyeron una ruptura con el nacionalismo revolucionario. Aunque en *Política*, *México en la cultura* y *Cine Verdad* hubo afinidad con vanguardias artísticas, también hubo una cercanía al poder del Estado y a las normas patriarcales dominantes.²²⁴ Por el contrario, para Beatriz Urías Horcasitas revistas como *La Cultura en México* representaron a una izquierda vanguardista, entendida a la vez como un movimiento político y contracultural, con un posicionamiento crítico frente al marxismo ortodoxo.²²⁵

Precisamente, para Ana María Serna la esfera pública se rehabilitó en 1968 ya que si bien dicha esfera se fortaleció de 1910 a 1940, entre 1940 y 1968 se debilitó frente a la centralización del poder político y económico.²²⁶ Como señalan Daniel Cosío Villegas y Carlos Monsiváis, quienes son citados por Serna, no sólo la prensa independiente en el México de la década de 1960 no existía, sino que entre 1940 y 1968 el deber del periodismo

²²¹ Urías Horcasitas, *op. cit.*, p. 1209

²²² Cuando Benítez salió de *México en la cultura* por la entrada del alemanista Ramón Beteta a la dirección de *Novedades*, fundó en 1962 el suplemento “La cultura en México” de la revista *Siempre!* Para Urías Horcasitas, la mejor etapa de este nuevo suplemento fue durante los años en que tuvo una dirección colectiva encabezada por Carlos Monsiváis (1972-1978). *Ibid.*, p. 1210

²²³ *Plural* (1971-1976) fue el suplemento cultural de *Excélsior*. Dirigido por Octavio Paz, este suplemento abrió el debate acerca del rumbo que tomaba la revolución cubana y denunció la ceguera ante el fenómeno totalitario en la URSS. Incluso dos críticos del marxismo ortodoxo como Leszek Kolakowski y Kostas Papaioannou fueron leídos y difundidos por medio de este suplemento. Según Urías Horcasitas, este debate tuvo, sin embargo, lugar en el seno de círculos minoritarios y no alcanzó a sentar las bases de un pensamiento crítico dentro de la izquierda. Urías Horcasitas, *Ibid.*, p. 1245

²²⁴ En el caso del cine, Álvaro Vázquez Mantecón señala que en México las películas súper 8 jugaron un papel importante en la recomposición del panorama cultural mexicano posterior a 1968. Por lo tanto, si podemos hablar de un cine militante o contracultural sería hasta los años setenta. Álvaro Vázquez Mantecón, *El cine súper 8 en México. 1970-1989*, México, Filmoteca, UNAM, 2012

²²⁵ Urías Horcasitas, *op. cit.*, pp.156 y 157

²²⁶ Ana María Serna Rodríguez, “Prensa y sociedad en las décadas revolucionarias (1910-1940)” en “*Secuencia*, núm. 88, enero-abril, 2014, p. 111

era reprimir la disidencia, desalentar la politización y fomentar una visión histórica de la realidad internacional.²²⁷

Para 1968, una parte importante del periodismo, ya sea de derecha o de izquierda, mantuvo una visión oficialista al criticar al movimiento estudiantil. Este fue el caso de *El Universal*, *Novedades*, *El Heraldo de México*, *El Sol de México*, *Excelsior*, *El Día* y *Novedades* de Rómulo O’Farrill. De hecho, *Novedades* pasó a ser un periódico prácticamente conservador cuando todos los colaboradores del suplemento cultural *México en la cultura* emigraron a la revista *Siempre* debido al apoyo hacia la Revolución cubana lo que había sido muy mal visto por la directiva de este diario. Por otro lado y a diferencia de los periódicos, las revistas como *Sucesos*, *Siempre* y su suplemento *La Cultura en México* fueron más plurales y perspicaces ante los hechos de 1968. Como señala Serna Rodríguez, la razón quizá estaría en la circulación y el tiraje modesto de estas revistas.²²⁸

Volviendo a los noticiarios fílmicos, ya se mencionó que todos guardaron silencio al respecto del movimiento estudiantil de 1968. En el caso de *Cine Verdad*, como ya lo hemos señalado, ésta revista fílmica se mantuvo totalmente al margen a diferencia de otras revistas impresas. Pese a su prestigio y su afinidad por la izquierda, tanto *México en la cultura* como *Cine Verdad* se mantuvieron cercanas al nacionalismo revolucionario y por lo tanto, al régimen posrevolucionario. Sin embargo, así como constituyeron un semillero de artistas escritores y cineastas, estas dos revistas también se pueden considerar como antecedentes de movimientos políticos de izquierda que incluso hoy en día reivindican al Cardenismo.

4. La relación con la televisión.

Generalmente la irrupción de la televisión es señalada como la principal causa de la desaparición de los noticiarios fílmicos. Tanto Paulo Antonio Paranaguá como Emilio García Riera consideran que con la irrupción de la televisión, las actualidades informativas se trasladaron al nuevo medio televisivo dejando a los noticiarios fílmicos como revistas de entretenimiento.²²⁹ Para Paranaguá, la transformación del *NO-DO* en *Revista*

²²⁷ Citado en Serna Rodríguez, “La vida periodística...” p. 140

²²⁸ Para Miguel Ángel Granados Chapa, quien es citado por Serna Rodríguez, había un carácter dual de la revista *Siempre*: una oficialista y otra más plural. *Ibid.*, p. 132

²²⁹ De igual forma, para María Antonia Paz e Inmaculada Sánchez la transformación de muchas actualidades cinematográficas al formato de *magazine* estuvo motivada por la expansión del medio televisivo. Paz y Sánchez, *op. cit.*, p. 26

Cinematográfica Española representó este fenómeno de renuncia a la actualidad informativa a causa de la televisión, lo que él denomina una “reconversión” en donde las actualidades filmadas se atemperaron y las revistas fílmicas se intensificaron.²³⁰ Del mismo modo, García Riera nos dice que con la televisión ya no tenía caso hacer noticiarios ligados a una idea de actualidad, lo que derivó en el auge de las revistas fílmicas.²³¹

Sin embargo, es necesario matizar más estas cuestiones. Para Manuel Castells, la televisión ha sido en los últimos cincuenta años el medio que produjo una reconfiguración de la actuación social de los diversos medios. Por ejemplo, hizo que la radio ganara en flexibilidad para adaptarse a la vida cotidiana o que el cine se exhibiera en la pantalla televisiva lo que le ha permitido llegar a mayores audiencias. También logró que la prensa escrita profundizará su contenido y se especializará en diferentes públicos.²³² Sin embargo, Raymond Williams considera que lo que ha alterado nuestro mundo no es la televisión, ni la radio, ni la imprenta como tales, sino los usos que se les da en cada sociedad.²³³

De este modo, en sus años formativos la televisión mexicana dependió de otros medios con mayor experiencia como los noticiarios fílmicos o la radio, los cuales contribuyeron con locutores y personal técnico. En el caso de los noticiarios de cine, para los años cincuenta éstos contaban con un mayor dinamismo que la televisión. Por ejemplo, mientras el primer noticiario televisivo “Leyendo Novedades” era hecho en una locación fija y en donde Gonzalo Castellot leía las noticias que eran publicadas en este diario, tanto las actualidades como las revistas de cine se grababan fuera de set, compilaban material de archivo y su énfasis no sólo era la información sino también la instrucción y el entretenimiento. Incluso para finales de los años sesenta, todavía una parte significativa de la población mexicana visualizó en las salas de cine sucesos como la llegada del Apolo 11 a la Luna o los Juegos Olímpicos de 1968.

De esta manera, así como los noticiarios fílmicos no terminaron desplazando a la radio o a la prensa, tampoco las noticias de la televisión sustituyeron inmediatamente a las actualidades filmadas sino que las noticias se alternaron en espacios públicos como las

²³⁰ Paranaguá, *op. cit.*, p. 112

²³¹ García Riera, *op. cit.*, p.194

²³² Citado en Omar Rincón, *Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*, Barcelona, Gedisa, 2006, p. 21

²³³ Raymond Williams, “Tecnologías de la comunicación e instituciones sociales” en Williams, Raymond (ed.), *Historia de la comunicación. Vol. II*, Barcelona, Bosch Casa Editorial, 1992, p. 183

salas de cine y en espacios privados como los hogares en donde había televisores. Estas dos formas de transmitir noticias se mantuvieron en México hasta los años noventa si tomamos en cuenta que el *Noticiero Continental* continuó exhibiéndose hasta entonces.

Por lo tanto, podemos establecer una dialéctica entre ambos medios sobre todo durante los años cincuenta y sesenta, época que coincide con el boom de los noticiarios fílmicos y con los años que abarca *Cine verdad*. Así como seguramente los noticiarios fílmicos ejercieron una importante influencia en la televisión, también este nuevo medio influyó a los noticiarios de cine.²³⁴ En otras palabras, la cooperación entre ambas modalidades fue recurrente.

Por ejemplo, Salvador Novo nos dice que en los años cincuenta Barbachano Ponce aprendió el modelo norteamericano de televisión durante sus estudios de comunicación en Nueva York, por lo que el empresario yucateco asesoró a Novo con respecto a la televisión norteamericana: “Manolo hazme un estudio de la televisión norteamericana. Tú, que estás estudiando eso, dime cuáles son los puntos básicos, cuáles los conceptos. Yo tengo estudiada la televisión europea, para que yo le pueda presentar al presidente (Aleman) las dos opciones.”²³⁵

Es muy posible que los dos primeros noticiarios fílmicos de Barbachano Ponce emularan estas dos opciones televisivas: Por un lado, *Cine Verdad* emulaba el modelo de la televisión europea cuyo paradigma era la *British Broadcasting Corporation* (BBC) con un carácter cultural, mientras que por otro lado, *Tele Revista* emulaba el valor comercial como la publicidad y el humor de la televisión norteamericana. Precisamente, para Barbachano Ponce la popularidad de *Tele Revista* y *Cine Verdad* en los años cincuenta se debió a que no había televisión en ese entonces: “El público vio por primera vez información no pagada; la publicidad la poníamos aparte, diferenciada: era una verdadera revista.”²³⁶

Estas experiencias de Barbachano Ponce en los noticiarios fílmicos debieron haberle sido útiles cuando incursionó como accionista y directivo en la televisión durante los años sesenta y setenta. Desde 1964, Barbachano fue socio y accionista del canal trece junto a otros empresarios como Agustín Barrios Gómez y Emilio Azcárraga Vidaurreta, aunque su

²³⁴ Al igual que con el documental, en Argentina el noticiero *Sucesos Argentinos* fue una reconocida escuela de periodistas de medios audiovisuales que luego nutrieron a los noticiarios televisivos. Kriger, *op. cit.*, p. 10

²³⁵ Ramírez, *op. cit.*, p. 113

²³⁶ *Ibíd.*, p. 104

objetivo era ser propietario de dicho canal.²³⁷ Para finales de los años sesenta, Barbachano adquirió el canal 8, denominado *Telecadena*, que se distinguió por su carácter cultural a la vez que comercial en donde participaron gente como Tomás Segovia, Juan José Gurrola, Tomás Pérez Turrent y Emilio García Riera. De hecho, estos dos últimos se encargaron de transmitir mucho cine mexicano gracias a que Barbachano Ponce adquirió en 1970 la productora *Clasa Films* y con ello su acervo fílmico.²³⁸ Incluso para 1994, Barbachano calculaba que *Clasa* poseía más de mil setecientas películas, de las cuales seiscientas fueron cedidas durante ese año a Televisión Azteca con base en sus derechos de transmisión.²³⁹

De este modo, es posible que noticiarios como *Tele Revista* y *Cine Verdad* influyeran a posteriores contenidos culturales y humorísticos dentro de la televisión.²⁴⁰ Sin embargo, también es posible que para los años sesenta Barbachano Ponce viera el potencial que tenía la televisión y del cual carecían los noticiarios fílmicos. De ahí que para mediados de los años sesenta, el productor dejó de lado el quehacer cinematográfico:

Ahí le paré al cine. Me metí a la televisión y fundé en 1965 Telecadena Mexicana. Logramos tener quince estaciones con el mismo equipo de cine: Gurrola y Mendoza eran los encargados del teleteatro y telenovelas; García Riera era responsable del cine (llegamos a tener 1400 películas), Raúl Cremoux era el jefe de noticias.²⁴¹

Después de una desigual competencia con *Telesistema Mexicano*, para 1976 *Telecadena* desapareció. Por lo tanto, la aventura televisiva de Barbachano Ponce representó una importante inversión de tiempo y capital que dejó en una situación precaria a sus noticiarios fílmicos.

Al igual que Barbachano Ponce, personajes como Agustín Barrios Gómez y Jacobo Zabludovsky alternaron su trabajo en noticiarios filmados y televisivos. De este modo, al igual que la radio y la prensa, los noticiarios fílmicos fueron catalizadores de procesos de producción e información en los noticiarios televisivos. Por ejemplo, Zabludovsky fue

²³⁷ Periódico *Sucesos para todos*. 26 de agosto de 1967, p. 6

²³⁸ Según Miguel Barbachano Ponce, ese vasto acervo fílmico sirvió a García Riera para elaborar su libro *Historia documental del cine mexicano*. “Notas sobre un productor independiente” por Miguel Barbachano Ponce. Periódico *Excelsior*, 31 de enero de 1986.

²³⁹ Revista *Cine mundial*. 5 de enero de 1994, p. 16

²⁴⁰ Un ejemplo sería Xavier López Rodríguez “Chabelo” quien colaboró en numerosas cápsulas humorísticas de *Tele Revista* al lado de Ramiro Gamboa.

²⁴¹ Ramírez, *op. cit.*, p. 111

director del noticiario fílmico *El mundo en marcha* del cual sabemos que poseía un discurso anticomunista y por lo tanto, un énfasis internacional en el acontecer de la Guerra Fría.²⁴²

De hecho, el primer suceso transmitido formalmente en la televisión fue el informe de gobierno de Miguel Alemán, lo que se equipara con las continuas referencias presidenciales en los noticiarios fílmicos. También los noticiarios filmados y televisados compartieron la cercanía y la supervisión por parte del régimen priista lo que derivó en una fallida esfera pública y una falta de cultura democrática sobre todo entre 1940 y 1968.²⁴³ A pesar del desarrollo técnico y la masificación de la televisión, en México este medio se ha caracterizado por una modernización sin modernidad tomando en cuenta la noción de Néstor García Canclini. En otras palabras, una pequeña élite dueña de los medios de comunicación tradicionalmente se ha observado a sí misma dejando fuera al resto de la sociedad.

Como resultado de esto, los medios como la televisión y los noticiarios fílmicos resultaron bastante unidireccionales ya que los modos de respuesta por parte de los receptores eran limitados.²⁴⁴ Al respecto, Vicente Leñero y Carlos Marín consideran que el receptor de la prensa tiende a ser activo, mientras que el receptor de la televisión y la radio se caracteriza por su pasividad.²⁴⁵ Sin embargo, a pesar de no haber una retroalimentación inmediata, John B. Thompson señala que los receptores de los mensajes mediados son en general capaces de responder de manera diversa a los mensajes que reciben, lo que puede derivar en formas de acción concertada que escapan al poder económico y estatal.²⁴⁶ No obstante, es difícil hablar del papel de los receptores entre 1940 y 1968. Tanto Alfonso Mendiola y Guillermo Zermeño señalan que hasta 1968, la prensa va a darle “un mayor

²⁴² También había notas deportivas, culturales, sociales, científicas y políticas siendo estas últimas las que promovían al régimen priista y sobre todo a la figura presidencial. Al respecto, véase el siguiente enlace: <https://jaimegarciachavez.mx/?p=3200>

²⁴³ Para esta etapa se crearon órganos como la Dirección General de Cinematografía, el Consejo Nacional de Publicidad (CNP), la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica (CANACINE) o la Cámara Nacional de la Industria de Radio y Televisión (CIRT). Además se otorgaron las principales concesiones a radio y televisión.

²⁴⁴ Al final en los créditos de *Cine Verdad* se mostraba la dirección de las oficinas de Barbachano Ponce, lo que podría interpretarse como una forma de interacción con sus espectadores quienes seguramente podían enviar cartas o asistir a dichas oficinas.

²⁴⁵ Leñero, *op. cit.*, p. 21

²⁴⁶ John B. Thompson, *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*, México, UAM-X, 2002, p. 342

peso a la transmisión de noticias sobre el comentario y la opinión.”²⁴⁷ Aunque al menos en los noticiarios de cine sí hay un desencantamiento con la política gubernamental en los años setenta, éste vino por parte de los productores y no de los receptores.

De esta manera, a diferencia de numerosos medios en la actualidad en donde los receptores han logrado una mayor influencia a través de elementos como el *rating* o los *likes*, en el caso de un medio tradicional como *Cine Verdad* es difícil hablar de la recepción debido a la preponderancia que tenían los productores.

A pesar de las similitudes entre ambos medios, vale la pena preguntarse lo siguiente: ¿Por qué los noticiarios fílmicos desaparecieron mientras que la prensa, la radio o la televisión permanecieron? Como hemos visto, durante los años cincuenta y sesenta estas dos modalidades compartieron personal y equipo como las cámaras de cine de 16 mm que impedían transmitir noticias en vivo debido a la necesidad del revelado de la película.²⁴⁸ Sin embargo, conforme la televisión fue desarrollándose tanto técnica como temáticamente, ésta se fue distanciando de los noticiarios fílmicos. Para finales de los años cincuenta, el éxito de la telenovela *Gutierritos* (Pimstein, 1958) marcó el inicio de uno de los géneros predilectos de la televisión mexicana. Por si fuera poco, la televisión se fue adaptando a las nuevas tecnologías como el sonido directo en los años sesenta o la comunicación satelital en los años setenta que brindó la posibilidad de realizar noticiarios en vivo. Esto último dejó en desventaja a los noticiarios fílmicos al no poder competir con la “simultaneidad despacializada” relacionada a la era de las telecomunicaciones:

Con la separación del espacio y del tiempo desencadenada por la telecomunicación, la experiencia de la simultaneidad se separó de la condición espacial de un lugar común. Fue posible experimentar acontecimientos de manera simultánea a pesar del hecho de que sucediesen en lugares espacialmente lejanos. En contraste con la exactitud del aquí y el ahora, surgió un sentido del «ahora» que nada tiene que ver con el hecho de estar ubicado en un lugar concreto. Simultáneamente se extendió en el espacio para finalmente convertirse en global.²⁴⁹

²⁴⁷ Mendiola y Zermeño, *op. cit.*, p. 209

²⁴⁸ Para Alejandro Gracida, estos noticiarios eran trabajos realizados a gran velocidad, los cuales montaban sobre el negativo para así solventar la exigencia de hacer entregas semanales en donde los fotógrafos hacían de directores y editores según las necesidades. Gracida, “*El periodismo cinematográfico...*”, p. 56

²⁴⁹ Thompson, “*Los media...*” p. 53

Para John B. Thompson, estas transmisiones en directo permitieron acortar tiempos y ampliar espacios lo que dio una sensación de globalidad. Por el contrario, los noticiarios fílmicos nunca alcanzaron la inmediatez de la radio, la prensa o la televisión, ya que su periodicidad más frecuente sólo llegó a ser de carácter semanal. También la distancia espaciotemporal quedó fuera de la órbita de estos noticiarios filmados. Para que los individuos pudieran ver un noticiario fílmico, obligatoriamente tenían que compartir un espacio, siendo en este caso una sala de cine.²⁵⁰ No es casualidad que justo en los años setenta desaparecieron los últimos noticiarios de Barbachano Ponce como *Cine Verdad* y *Noticiero Nueva EMA*.

Además es importante señalar que a diferencia de la televisión o la radio, cuando los espectadores asistían a las salas de cine su propósito no era ver cortos antes de las películas sino que su interés radicaba en las películas mismas. Por ejemplo, para Baechlin y Muller-Strauss el noticiario fílmico es el tipo de filme más efímero.²⁵¹ Si bien Óscar Menéndez consideraba que *Cine Verdad* era muchas veces mejor que la película, para Pérez Montfort muchas personas llegaban tarde a las salas de cine con tal de no ver estos cortos.²⁵² Aun con la importancia que tuvieron al ser catalizadores del documental y del cine independiente en México, podríamos asegurar que los noticiarios fílmicos estaban condenados a muerte debido a su carácter de “relleno” o “ligereza” antes del plato fuerte.

En el caso de *Cine Verdad*, su ocaso también puede explicarse en el auge de los contenidos ficticios como las telenovelas. Para Martín Barbero, en la tardomodernidad hay una necesidad de crear ilusión ante la pérdida de certezas.²⁵³ De igual manera, Umberto Eco considera que la “Neotelevisión” se diferencia de la “Paleotelevisión” por la mezcla indisoluble entre información y ficción. Mientras que en la paleotelevisión se hablaba de sucesos políticos, deportivos o culturales, en la “Neotelevisión” estos hechos se ponen al servicio de la ficción.²⁵⁴

²⁵⁰ Incluso un elemento que ampliaba la brecha espacial con el resto del país, era el énfasis que los noticiarios cinematográficos ponían en la Ciudad de México ya que la mayoría de éstos se producían en la capital del país.

²⁵¹ Baechlin, *op. cit.*, p. 20

²⁵² Ochoa Ávila, *op. cit.*, p. 205

²⁵³ Citado en Rincón, *op. cit.*, pp. 17

²⁵⁴ Para Eco, hay una crisis en torno a la verdad factual en donde la televisión pasa de ser un espejo de la realidad a ser productora de realidad. Incluso las transmisiones en directo presuponen una construcción de la realidad. Umberto Eco, *La estrategia de la Ilusión*, Barcelona, Lumen, 1986

De este modo, el tono realista, serio, homogéneo, claro, ordenado y cultural de *Cine Verdad* contrastó con la ligereza, el sentimentalismo y el humorismo de los contenidos televisivos como las telenovelas o las series cómicas que gozaron de popularidad y predilección por parte de numerosos receptores. Finalmente, la clave de la televisión, como señala Omar Rincón, está en el gusto medio del público:

“Estas culturas mediáticas no responden a lo popular antropológico (el folclore y las tradiciones) ni a lo culto (lo sublime de las grandes artes), y tampoco encarnan lo ilustrado (la razón y el argumento) ni lo espiritual eterno (el dios sentido de todo); sólo expresan y reflejan el gusto medio, el más común a todos.”²⁵⁵

A pesar de que la mayor parte del público mexicano tenía predilección por los contenidos lúdicos o expresivos como los sketches cómicos, estos contenidos serios, sobrios y programáticos de *Cine Verdad* se mantuvieron a lo largo de veinte años.²⁵⁶ Sin embargo, para Florence Toussaint *Cine verdad* dejó de producirse por los problemas económicos derivados de la fuga de la publicidad a la televisión, la falta de apoyo gubernamental y por la preponderancia del deporte: “Fue un corto que las agencias de publicidad siempre detestaron; el gobierno nunca le hizo caso, tenía problemas para pasar en las pantallas de los cines porque se alegaba que era solemne y aburrido, la cultura era solemne y aburrida, ¡viva el deporte! Afirma con enfado Miguel Barbachano Ponce.”²⁵⁷

Por lo tanto, los contenidos de *Cine Verdad* se comprometieron a una necesidad social, cultural y política más que a una necesidad económica. En el caso de la televisión mexicana, el modelo norteamericano de televisión privada se impuso al modelo británico de televisión pública. En otras palabras, lo comercial se impuso a lo cultural y aunque en México han sobrevivido canales públicos como *Canal 22*, los contenidos con las audiencias más altas siguen estando en los canales privados. Sin embargo, esto no quiere decir que el modelo comercial sea mejor o peor, sino que es importante porque es un reflejo de las condiciones sociohistóricas actuales. Por muy efímeros o globales que sean los nuevos

²⁵⁵ Rincón, *op. cit.*, pp. 20-21

²⁵⁶ Para Ana Rosas Mantecón, esta falta de interés por parte del público mexicano frente a ciertas ofertas culturales no sólo se debe al débil capital cultural con que cuentan para apreciarlas sino también a la fidelidad de los grupos en los que se insertan. Rosas Mantecón, *op. cit.*, p. 38

²⁵⁷ “Cine-noticieros y documentales” por Florence Toussaint. Periódico *El Nacional*, 22 de abril de 1979, p. 4

paradigmas estéticos, para Rincón éstos “nos proveen de respuestas efímeras pero significativas para la experiencia de la actualidad.”²⁵⁸

De esta manera, el capital simbólico de *Cine Verdad* acumulado a través de los años no bastó para que desapareciera. Para 1973, año en que desapareció *Cine Verdad*, la televisión no sólo poseía un capital cultural (los medios técnicos que se valen las instituciones mediáticas para difundir sus discursos simbólicos) sino también un capital simbólico mayor al de cualquier otro medio de comunicación. A diferencia de los noticiarios fílmicos en donde no hubo monopolios privados, para finales de los años setenta *Televisa* se constituyó como uno.²⁵⁹

Precisamente, en los años setenta numerosas colecciones de noticiarios fílmicos fueron donadas después de que varias empresas cayeran en bancarota. Por ejemplo, el noticiario *Fox movietone* pasó a la Universidad de Carolina del sur, mientras que los archivos de *Cine mundial* y *NO-DO* recayeron en las filmotecas de México y España, respectivamente. Por otro lado, Clara Kriger señala que en 1972 se vendieron los negativos de más de 1700 números del noticiario *Sucesos Argentinos* en una subasta a una productora norteamericana. Sin embargo, Eric Barnouw considera que en Estados Unidos la mayoría de estas colecciones quedaron en control de las televisoras.

Como hemos visto, *Cine Verdad*, *Tele Revista* o *Noticiero EMA* fueron donados en los años ochenta por Barbachano Ponce a la empresa pública Imevisión. Ya desde antes, *Cine Verdad* se transmitió en los canales televisivos 1 y 13, siendo en este último el espacio en donde se transmitieron más de 150 números entre 1971 y 1973.²⁶⁰ De hecho, el contenido de *Cine Verdad* coincidió con el carácter cultural y educativo del canal 13 en su etapa pública. También durante los años ochenta esta revista fílmica se retransmitió en la cápsula *¿Recuerda usted?* durante los noticiarios televisivos de Imevisión.

²⁵⁸ Rincón, *op. cit.*, pp. 38-39

²⁵⁹ Según Celeste González de Bustamante, si bien desde 1966 la empresa de Emilio Azcárraga estaba en auge, para 1977 su compañía transmitía 21,423 horas de programación dirigida a 28 millones de televidentes. Incluso para 1970, los ejecutivos de *Telesistema Mexicano* se dieron el lujo de romper contratos con los principales periódicos de la capital, poniendo fin al intercambio de contenido entre periódicos y noticiarios de televisión. Esta medida puso fin a una era algo diversa en las noticias televisivas en términos de producción y contenido. González de Bustamante, *op. cit.*, p. 23

²⁶⁰ Entre las temáticas retransmitidas destacan ciencia, alimentos, lo mexicano, arte, zoología, el petróleo, la historia de México y del mundo, pesca, poesía, deporte, ritos, arqueología, etnografía, arquitectura, conventos y cámara oculta. “Por el mundo de la TV” en Periódico *El Nacional*, 15 de noviembre de 1972, p. 15

Precisamente para Miguel Barbachano Ponce, *Cine Verdad* era un noticiario que debía ser aprovechado con base en sus textos e imágenes:

“Hay una extensa literatura que algún día alguien aprovechara, también algún día se aprovechará esta filmoteca formidable que dejó *Cine Verdad* donde están todos los grandes pintores de México, los grandes escritores, los eventos culturales de mayor importancia... tenemos un material de cinematografía riquísimo que supongo el gobierno de México aprovechará o será destruido por el paso del tiempo”²⁶¹

Aunque Barbachano Ponce no se equivocó en relación a la gran riqueza de *Cine Verdad*, sí se equivocó en el aprovechamiento de los escritores de *Cine Verdad*. Como vimos en el anterior capítulo, los guiones olvidados de *Cine Verdad* nunca han sido parte de una antología como sí ocurrió con los escritos en *Excélsior* de Marcos Moshinsky, Salvador Elizondo o Pablo Latapí los cuales fueron compilados en libros.

Respecto al pasado, en muchos países el material de los noticiarios fílmicos ha constituido un recurso invaluable para reinterpretar el pasado. Como señala Eric Barnouw: “Para cumplir su función de historiador el documentalista contaba con un valioso recurso: el de los archivos de noticiarios acumulados durante medio siglo.”²⁶² Incluso hoy en día, los noticiarios fílmicos siguen siendo readaptados en números documentales cinematográficos y televisivos, así como en contenidos digitales.²⁶³

Aunque muchas de estas series han caído en la nostalgia, televisoras como *Canal 22* o *Televisión Azteca* han recopilado estos noticiarios al integrarlos en nuevos contenidos, lo que ha permitido que un medio ya desaparecido sea conservado en el recuerdo de nuevas generaciones.²⁶⁴ De hecho, los productores y realizadores de estos nuevos contenidos se pueden considerar también receptores de estos noticiarios. A diferencia de la recepción rutinaria como leer periódicos o encender la televisión, esta recepción es creativa y

²⁶¹ “Una identidad para el cine mexicano pide Miguel Barbachano Ponce” en *La Semana de Bellas Artes*. 22 de noviembre de 1978.

²⁶² Barnouw, *op. cit.*, p. 178

²⁶³ Por ejemplo, series recientes de *Netflix* como *Five Come back* (Bouzereau, 2017) o *Rompan todo* (Talarico, 2020) han usado noticiarios fílmicos para ejemplificar su uso propagandístico durante la Segunda Guerra Mundial o su discurso conservador durante los años cincuenta y sesenta ante la irrupción del rock en América Latina. También series educativas como la adaptación audiovisual del libro *Nueva Historia mínima de México* recurren a noticiarios para ilustrar los años del desarrollismo.

²⁶⁴ Véase los programas “Noticieros cinematográficos” realizado por *Rayuela* para el *Canal 22* y “Cronósfera” realizado por *Tono MX* para el canal *AZ Mundo*.

dinámica al apropiarse de estas formas simbólicas y reelaborarlas fuera de su contexto y significado original.

Hasta este punto, hemos visto un contexto muy general pero sin el cual no podríamos proceder al análisis particular de las cápsulas de *Cine Verdad*. Esta relación entre texto y contexto es vital para la investigación ya que, como hemos explicado antes, el noticiario *Cine Verdad* nunca ha sido estudiado como objeto lo que hace necesario brindar un panorama general. Esperando no parecer desordenado en las ideas, creo que categorías como neorrealismo o nacionalismo revolucionario, así como las trayectorias individuales de Carlos Fuentes, Manuel Barbachano Ponce o Gastón García Cantú servirán para el siguiente y último capítulo cuando analicemos nuestro caso. Por lo tanto, estos elementos cinematográficos y mediáticos me han servido para establecer una especificidad de *Cine Verdad* con respecto a otros soportes, por lo que en el siguiente capítulo podemos partir de estos contextos explicativos con el fin de analizar puntualmente los planos y las secuencias que representan el pasado en este noticiario.

CAPÍTULO 3.- LA REPRESENTACIÓN DEL PASADO EN *CINE VERDAD*.

Para hablar de las representaciones del pasado en *Cine Verdad* vamos a partir de problematizaciones como la compleja relación entre pasado, presente y futuro, pero también en torno a la historia y su difusión, didáctica y divulgación. Para el análisis particular de las cápsulas, es importante tomar de base aspectos como el discurso audiovisual, el estilo, la narrativa, la retórica, los sujetos históricos y las concepciones espaciotemporales con el fin de establecer una reflexión de carácter historiográfica.

Por lo tanto, en este capítulo partimos de que el pasado, la memoria y la historia son aspectos diferenciados pero igualmente relacionados. Por otro lado, metodológicamente consideramos, al igual que Robert Rosenstone, que la voz *over*, los sonidos, las imágenes y partituras musicales forman parte de una misma unidad discursiva, lo que nos lleva a preguntarnos lo siguiente: ¿Qué realidad histórica reconstruye *Cine Verdad* y cómo lo hace? ¿Cómo juzgar y qué significado tiene para nosotros dicha reconstrucción?

1. La historia.

Como vimos en el anterior capítulo, para Miguel Barbachano Ponce uno de los objetivos de *Cine Verdad* era el tratamiento de “lo mexicano”. De ahí la importancia de temas como la tradición o la historia tanto nacional como internacional. Aunque desde sus inicios, *Cine Verdad* dio cabida a numerosos clips sobre historia, con la llegada de Miguel Barbachano Ponce a la dirección en 1958, los temas históricos se multiplicaron y se ampliaron.²⁶⁵ Por lo tanto, mi corpus de investigación está basado en diez clips que fueron realizados a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta:

1.- El mexicano es así. “El trauma de 1847” por G. Cantú-Adabachan-Garnica. Sobre la Guerra entre México y Estados Unidos.

2.- “Historia” por Gastón García Cantú (5 de mayo). Sobre la Batalla de Puebla en 1863.

3.- Ensayo. “Tierra” por Gastón García Cantú. Sobre las causas de la Revolución mexicana.

²⁶⁵ Por ejemplo, Miguel Anxo Fernández no dice que cuando Carlos Velo dirigía este noticiario, en las cápsulas históricas “la reconstrucción del ambiente histórico se consigue superponiéndose a las imágenes arqueológicas una explicación exacta, científica y emocionada”. Anxo, *op. cit.*, p. 110

4.- “Veinte años después” por Gastón García Cantú. Sobre la Expropiación petrolera.

5.- Nuestro siglo. “Guerra Mundial. 1914-1918” por Carlos Fuentes. Sobre la Primera Guerra Mundial.

6.- Nuestro siglo. “Revolución de Octubre” por Carlos Fuentes. Sobre la Revolución bolchevique en Rusia.

7.- Los años veinte. “Guerra de España” por Carlos Fuentes. Sobre la Guerra civil española.

8.- “Historia” por Gastón García Cantú (Día de la victoria). Sobre el fin de la Segunda Guerra Mundial.

9.- Historia. “Guerra Fría” por Carlos Fuentes. Sobre la polarización del mundo.

10.- Nuestro siglo. “Crisis latinoamericana” por Carlos Fuentes. Sobre las dictaduras latinoamericanas.

Como ya se mencionó en el anterior capítulo, la mayor parte de las cápsulas históricas de *Cine Verdad* fueron escritas por Carlos Fuentes y Gastón García Cantú quienes poseían un interés nato por la historia.²⁶⁶ Por ejemplo, destacan las obras de Fuentes como *El espejo enterrado* o *Gringo Viejo* además de las obras de García Cantú como *El socialismo en México. Siglo XIX* o *Las invasiones norteamericanas en México*.²⁶⁷

En sus respectivos discursos, estos autores tienen convergencias y divergencias en varios aspectos. Para García Cantú, las figuras históricas están más relacionadas a individuos, mientras que Fuentes les da más peso a los agentes colectivos lo que podría dar cuenta de su temprana afinidad con la izquierda. Sin embargo, a pesar de que tanto Fuentes como García Cantú toman en consideración a personajes como Lázaro Cárdenas, Vladimir Lenin, Venustiano Carranza, Iósif Stalin, Harry S. Truman o Winston Churchill, estos personajes no llegan a ser agentes de causalidad como en los filmes biográficos.²⁶⁸

²⁶⁶ De hecho, Gastón García Cantú era historiador de profesión.

²⁶⁷ En el caso de Gastón García Cantú, véase *Las invasiones norteamericanas en México*, México, Ediciones Era, 1974 y *El socialismo en México, Siglo XIX*, Ediciones México, Era, 1974; en el caso de Carlos Fuentes véase *Gringo viejo*, México, FCE, 2008 y *El espejo enterrado*, Alfaguara, Madrid, 1997.

²⁶⁸ Por ejemplo, para David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson en los filmes clásicos de Hollywood, a diferencia del cine soviético, se “refuerza la individualidad y la coherencia de cada personaje.” Bordwell, *op. cit.*, p. 16

En este sentido, Alfonso Mendiola y Guillermo Zermeño consideran que la historia mediática se difunde a través de personajes.²⁶⁹ Por el contrario, en las cápsulas históricas de *Cine Verdad* el énfasis comunicativo no está en los personajes históricos como en las biografías sino en los sucesos y procesos históricos. Además es evidente que en estos clips hay una noción de proceso histórico, por lo que no se trata de una visión tradicional en donde sólo se amontonaban nombres y fechas. Por el contrario, términos como “liberación de pueblos” o “consolidación de la nacionalidad” dan cuenta de estos procesos históricos que estos escritores enunciaron.

Por lo consiguiente, la lógica narrativa de estas cápsulas partió de causas históricas y no de causas impersonales, naturales o psicológicas. Sin embargo, no deja de ser curioso que las biografías de individuos históricos se desarrollaron poco en *Cine Verdad* a pesar de la función educativa, política y en ocasiones moralizante de este noticiario. Por ejemplo, en su clip sobre la Guerra Civil Española, Fuentes nos dice que “en España la historia se convirtió en moral, el mundo no supo entender la lección” mientras vemos la pintura de Goya *Nada. Ello dirá* (fig. 27 y 28).

Figuras 27 y 28



Fuente: *Cine Verdad*

Aunque el énfasis de *Cine Verdad* fue más comunicativo que estético, los elementos retóricos y formales también fueron importantes. Por ejemplo, tanto Fuentes como García Cantú tenían una afinidad patente en la literatura, por lo que su adscripción no es científica ni académica. Por lo tanto, ambos autores recurrieron a figuras literarias como alegorías,

²⁶⁹ Mendiola y Zermeño, *op. cit.*, p. 223

generalizaciones o diálogos. Al igual que muchas biografías, estas cápsulas también recurrieron a la sinécdoque pero en relación a lugares y sujetos colectivos.

Por ejemplo, en el clip “Guerra Fría” los planos de la rendición alemana y los festejos en París que representan el fin de la Segunda Guerra Mundial son los mismos planos del clip “Día de la victoria” escrito por García Cantú (fig. 29 y 30). Otros planos que construyen una imagen de Guerra Fría son los relacionados al armamento industrial y militar. Al respecto de los personajes, si bien se menciona a Harry S. Truman nunca se muestra una imagen suya y en cambio sí se muestra un plano de Stalin en su juventud. Aunque también tenemos planos de Raúl Castro, Nikita Jrushchov o Dwight Eisenhower, los principales planos están constituidos por lugares y sujetos colectivos como el Arco del Triunfo o los guerrilleros en Sierra Maestra. De hecho, las principales imágenes de Guerra Fría son construidas con base en los trabajadores, campesinos y obreros del tercer mundo.

Figuras 29 y 30



Fuente: *Cine Verdad*

Generalmente, estos clips narran sucesos de manera causal, lineal y cronológica mediante un inicio, un conflicto y una posible resolución. Por ejemplo, el clip “Guerra Fría” se inicia con el fin de la Segunda Guerra Mundial cuando las naciones victoriosas se dividieron y cuando Churchill afirmó que una cortina de hierro había partido a Europa en dos. En términos generales, la Guerra Fría se inicia como un conflicto entre Estados Unidos y la Unión Soviética, por lo que sucesos, fechas, lugares y personajes son los ejes de la narrativa de Fuentes:

Los Estados Unidos rehabilitan el capitalismo europeo e inician una serie de alianzas militares destinadas a rodear a la Unión Soviética. José Stalin mantiene una dictadura férrea en la Unión Soviética destinada a consolidar y apresurar la industrialización de su país. Harry Truman es el poseedor de la bomba atómica. Las dos potencias se miran con recelo, todas las negociaciones fracasan. En 1949 triunfa la Revolución en China y se inicia la rápida transformación económica de ese gigantesco país de 600 millones de hombres. En 1950, la Guerra Fría se vuelve caliente: estalla la lucha en Corea y sólo la serenidad del presente Truman impide al general MacArthur usar la bomba atómica contra Corea del norte o China. Los dos bloques antagónicos emprenden una carrera de armamentos que absorbe la mayor parte de la riqueza mundial.

Otro detalle importante es la periodicidad, ya que el autor parte del fin de la SGM y termina a principios de los años sesenta. De esta manera, lo que más interesa a Fuentes es lo que sigue teniendo impacto para su presente como el peligro nuclear pero sobre todo los países periféricos que no eran pertenecientes a la OTAN (Organización del Tratado del Atlántico Norte) ni al Pacto de Varsovia. Por otro lado, hay poco interés de Fuentes por los Estados Unidos a diferencia de su colega Gabriel García Márquez quien escribió una cápsula en *Cine Verdad* sobre los años veinte en este país.

Si bien estas imágenes o sonidos tienden a ser referenciales a lo que dicta la narración *over*, es curioso que muchas veces faltaban imágenes para ilustrar los temas, lugares y personajes a pesar de la vastedad de la cinemateca *EMA*. De este modo, la voz *over* jugó un papel omnisciente, determinante y referencial a la hora de construir la narrativa audiovisual. En términos historiográficos, sería importante preguntarnos lo siguiente: ¿Qué importancia tiene el privilegio de la palabra y el sonido por sobre la imagen? A pesar de que esta voz se utilizaba en tercera persona ya que el locutor mismo no participaba en la acción, era un recurso narrativo que permitía que dicha acción y la explicación del pasado fluyeran de manera más precisa y ordenada. De ahí, la importancia de los guiones de Fuentes y García Cantú, los cuales fueron la base de estas interpretaciones históricas.

Sin embargo, aunque las imágenes de archivo cumplen la función de ilustrar lo que esta voz diga, también construyen un efecto de realidad como señala Roland Barthes.²⁷⁰ Por lo tanto, al menos como recursos retóricos las imágenes son igual de significativas que la

²⁷⁰ Roland Barthes, “El efecto de realidad”, en *Communications*, No. 11, 1968.

voz *over* a la hora de construir la interpretación y la narración histórica de estas cápsulas. En otras palabras, en todos los clips de *Cine Verdad* la imagen no sólo cumple una función ilustradora o documental sino también simbólica, discursiva y narrativa al igual que la voz *over*, el sonido y la música.

Estas unidades discursivas recurren a estos elementos narrativos y documentales como un medio para representar el pasado, así como para discutir el presente y el futuro. Por lo tanto, hay una dialéctica entre elementos diferenciados como narrativa y documental, discurso y registro. Por ejemplo, en el clip “Guerra de España” convergen las imágenes de archivo con una narración *over* bastante poética y literaria:

Pero no es solo la traición contra la España democrática, progresista y moderna, es la agresión totalitarios contra el hombre. Los histriones aúllan y el pueblo español muere. Botas fuertes, manta recia, fusil, pistola, es el hombre. Barba insulsa, barba intensa y pisar duro, mirar fijo, dormir vestido, es el hombre. Es el hombre de Teruel, de Guadalajara, de Guernica y de Mérida que lucha sin armas contra los aviones de Hitler y Mussolini. Es el hombre que pelea por los suyos... Es el hombre pueblo que libra la batalla de Madrid, capital de la gloria, yo diré tu heroísmo de nuevo y simplemente, lejos de ti ciudad, con la voz merecida del hombre que por norma ya tiene diariamente anochecer sin casa o amanecer sin vida. Es el hombre que murió por la libertad de todos los hombres así: simplemente sin esperar recompensa.

Además de una cápsula audiovisual de *Cine Verdad*, este guion de Fuentes pudo haber sido un poema titulado “Es el hombre”. Esto último ejemplifica lo que mencionamos en el primer capítulo respecto a la perspectiva más literaria que cinematográfica que tenían al menos escritores como Carlos Fuentes o Gabriel García Márquez. Sin embargo, a pesar de estas convergencias hay estas cápsulas una pretensión documental que está por encima de la ficción.

Esta diferenciación entre realidad y ficción nos lleva a tomar en cuenta la distinción que plantea Rosenstone en torno a los filmes experimentales y tradicionales. De hecho, Rosenstone plantea esta diferenciación desde los filmes que aluden al pasado. Según el autor, los filmes tradicionales se basan en la idea de que podemos acceder a la realidad pasada a través del cine. También hay una narración moral, continua y teleológica en donde se concluye que la humanidad ha mejorado y por lo tanto, el presente que vivimos es mejor. Finalmente, se recurre a la personificación como mecanismo para evadir problemas

sociales, mientras que los finales son claros y simples. En el caso de los documentales, aun con la diversidad de opiniones éstas no salen del guion ya que se seleccionan con tal de dar sentido al argumento del realizador.

Por otro lado, los filmes experimentales no son una ventana al pasado sino una reflexión de éste desde el presente. También estos filmes van en contra la moral, la teleología, el determinismo, la individualidad, los mitos nacionales, la monumentalidad, la metanarrativa, la catarsis, el drama, la verdad o el registro ya que apelan por la discontinuidad, la narración fragmentada, lo particular, el debate, la discusión, la complejidad y la multiplicidad.²⁷¹ Como señala Gilles Deleuze quien es uno de los representantes de este cine: “Es fácil burlarse de las concepciones históricas de Hollywood. Nos parece que, al contrario, esas concepciones recogen los aspectos más serios de la historia según la veía el siglo XIX.”²⁷²

Aunque resulta esquemático, creo que es viable partir de esta dicotomía como guía en el análisis de las cápsulas históricas de *Cine Verdad*. Para empezar, en estos clips hay siempre una narración lineal y muchas veces un mensaje moral, aunque no necesariamente hay una concepción totalmente positivista y teleológica que mira al presente como algo mejor que el pasado. Por ejemplo, si bien hay una fe en el nacionalismo revolucionario así como en los procesos de liberación del tercer mundo, es evidente el temor hacia una eventual guerra nuclear. Sin embargo, este temor tampoco se traduce en una crítica hacia la modernidad capitalista o el modelo soviético.

De este modo, tenemos un cine tradicional y un cine que podríamos llamar también crítico. Al igual que historiadores como Hayden White, Michel De Certeau o Reinhart Koselleck, Rosenstone rechaza la objetividad histórica por lo que su afinidad está en los filmes experimentales. Estos filmes no sólo combinan muchas veces la ficción y el documental, sino que también cuestionan esta distinción. En términos generales y esquemáticos, el cine experimental sería equiparable con la historiografía que reflexiona sobre la manera de escribir y entender la historia desde el presente a diferencia de la historia que privilegia el hecho y el pasado en sí.²⁷³

²⁷¹ Robert A. Rosenstone, *El pasado en imágenes*, Barcelona, Ariel, 1997, pp. 49-55

²⁷² Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 213

²⁷³ Tanto Gary R. Edgerton como Peter C. Rollings, quienes se enfocan en la historia televisiva, consideran que la objetividad en la disciplina histórica es imposible refiriendo a historiadores como Hayden White y

Por el contrario, en *Cine Verdad* hay un énfasis documental a través de la aspiración vertoviana y neorrealista como veíamos en el primer capítulo. Al igual que Nietzsche hacía una crítica a la metafísica occidental en pro de la vida, en el cine de Vertov la vida es el valor supremo.²⁷⁴ Por otro lado, para Vertov el cine debe distanciarse del espectáculo para acceder a una dimensión social, histórica y revolucionaria. A diferencia de Eisenstein, Vertov estaba en contra de la ideología porque consideraba que el espectador tenía que lograr por sí mismo una conciencia materialista e histórica. Sin embargo, en contraste con la perspectiva internacionalista de Vertov, *Cine Verdad* resultó un noticiario con un fuerte apego por el nacionalismo mexicano.

Por otro lado, para Siegfried Kracauer, uno de los defensores del realismo cinematográfico, el expresionismo alemán significó una exacerbación del subjetivismo propio de la decadencia burguesa. Ya sea el subjetivismo, el solipsismo o la angustia existencial, para Kracauer estas posturas tendían hacia la interiorización. Por el contrario, el realismo cinematográfico es una recuperación del exterior a través del contexto histórico y social.²⁷⁵ Aunque al hablar de realismo cinematográfico generalmente apelamos al neorrealismo italiano también posturas como el cine directo, el *cinema vérité*, la *nouvelle vague*, el nuevo cine alemán o el nuevo cine latinoamericano constituyen una defensa de las imágenes realistas. El propio Jean-Luc Godard nos dice al respecto: “Era preciso para nosotros, cineastas, situarnos históricamente, y no en cualquier historia, sino primero en la historia del cine”²⁷⁶

Este cineasta francés, al igual que Vertov, se distanció del espectáculo con el fin de comprometerse con un cine político y social en sintonía con los problemas del presente. Todas estas técnicas cinematográficas influyeron y se combinaron en numerosos cines latinoamericanos sobre todo en los años sesenta y setenta. Este realismo era crítico con la objetividad positivista la cual en su afán científico buscaba entender en lugar de transformar la realidad.

aludiendo al giro historiográfico: “White and others have argued that historiography is much more about telling stories inspired by contemporary perspectives than recapturing and conveying any kind of objective truth about the past”. Gary R. Edgerton and Peter C. Rollins (eds.), *Television Histories: Shaping Collective Memory in the Media Age*, Lexington, University Press of Kentucky, 2001, p. 3

²⁷⁴ Vertov, *op. cit.*, p. 6

²⁷⁵ Óscar Espinosa Mijares, “La infancia del cine, una revisión de la teoría cinematográfica de Siegfried Kracauer” en *Historia y Grafía*, UIA, núm. 36, 2011, p. 59

²⁷⁶ Citado en Vertov, *op. cit.*, p. 23

Precisamente, y en torno a las dicotomías como tradicional y experimental, Guillermo Zermeño considera que aunque dentro de la historiografía la oposición entre positivismo e historicismo puede resultar simplificada, también funciona para situar “metodológicamente” a los historiadores. Estas dos posturas se desarrollaron durante la profesionalización de la historia en los años cuarenta:

De un lado, estarían los defensores de una historiografía “positivista” o de los hechos del pasado (acorde con Ranke y su ideal de objetividad), interesada en incrementar “metódicamente” el conocimiento sobre el pasado de la nación; y del otro, se situarían los defensores del “historicismo”, más preocupados por las “ideas” que por los “hechos” (identificados con la filosofía de la historia de un Benedetto Croce o un Robin G. Collingwood), y afiliados a los peligros del subjetivismo y del relativismo histórico.²⁷⁷

Para Zermeño, la historiografía mexicana se terminó decantando por el positivismo si bien historiadores como Edmundo O’Gorman se adscribieron más al historicismo. Sin embargo, ambas historias reforzaron una historia nacional que fue dominante hasta los años sesenta cuando se fortaleció un vínculo con las ciencias sociales lo que derivó en el acercamiento con la región latinoamericana y sus respectivos conflictos sociales.

Aunque generalmente el cine histórico mexicano ha sido ajeno a estas discusiones historiográficas, es difícil pensar que autores de *Cine Verdad* como Gastón García Cantú o Carlos Fuentes no estuvieran al tanto de estas discusiones. Desde los años veinte, el debate por lo mexicano va a estar presente no sólo en la historia sino también la literatura, las artes plásticas, la politología, la economía y la filosofía. Si bien autores como Silvio Zavala, Daniel Cosío Villegas o Edmundo O’Gorman buscaron superar el discurso político y autocomplaciente del régimen posrevolucionario, el camino para salir de la historia oficialista no fue fácil. Sin embargo, como señala Ricardo Pérez Montfort, “los frutos se recogerían más tarde y de manera un tanto indirecta, ya que poco a poco la especificidad de *lo mexicano* empezó a abandonar sus estrechas referencias históricas locales, ciñéndose cada vez más al ámbito literario, ensayístico y filosófico.”²⁷⁸

Como hemos visto, la discusión por “lo mexicano” es imprescindible en *Cine Verdad* no sólo a través de la historia sino también desde otras temáticas. Autores

²⁷⁷ Guillermo Zermeño, “La historiografía en México: un balance (1940-2010)” en *Historia Mexicana*, vol. LXII, núm. 4, abril-junio, 2013, p. 1699

²⁷⁸ Ricardo Pérez Montfort, “Representación e historiografía en México, 1930-1950. “Lo mexicano” ante la propia mirada y la extranjera” en *Historia Mexicana*, vol. LXII, núm. 4, abril-junio, 2013, p. 1674

mexicanos, latinoamericanos e incluso europeos nutrieron estas discusiones ya que no buscaban explicar lo mexicano por sí mismo sino en relación a otros modelos. Sin embargo, aunque *Cine Verdad* no fue necesariamente propagandístico o alusivo a una historia de bronce, es evidente el tono nacionalista de esta revista fílmica derivado del optimismo desbordado del régimen de Adolfo López Mateos.

En relación a esto último, Álvaro Matute considera que la producción historiográfica que se dio alrededor del cincuentenario de la Revolución mexicana fue una transición entre el oficialismo y el revisionismo. A diferencia de José C. Valadés o Jesús Silva Herzog quienes vivieron la Revolución mexicana, tanto Carlos Fuentes como Gastón García Cantú fueron ajenos a estas vivencias. No obstante, claramente podemos considerar a *Cine Verdad* más cercana al oficialismo y al esencialismo revolucionario que al revisionismo.

Si bien no era un noticiario propagandístico, tomando en cuenta la dicotomía que plantea John B. Thompson entre medios que buscan afirmar o contradecir los discursos hegemónicos del Estado, es claro que *Cine Verdad* era un noticiario afín al régimen posrevolucionario. A pesar del interés por América Latina, tampoco podemos considerar a *Cine Verdad* como un antecedente de los discursos poscoloniales. Por ejemplo, para Jörn Rüsen las culturas no-occidentales procuran conscientemente sustraerse de los tradicionales patrones históricos universales del occidente con el fin de reivindicar un sentido propio.²⁷⁹ En el caso de este noticiario, si bien se reconocieron patrones históricos universales al mismo tiempo también se reivindicaron las luchas sociales de México y Latinoamérica. En otras palabras, podríamos decir que en *Cine Verdad* son evidentes estas tensiones entre lo general y lo particular.

Volviendo a la dicotomía entre tradicional y experimental, en *Cine Verdad* se representó, se observó y se narró el pasado, pero no se hizo una observación de segundo grado en donde se hayan mirado los límites de la historia a través de la imagen como representación. Para el propio Álvaro Matute, en la disciplina histórica “contenido y forma no son elementos separados del discurso historiográfico, sino que, antes bien, su relación es absolutamente simbiótica.”²⁸⁰ De igual manera, contenido y forma son simbióticas en el

²⁷⁹ Jörn Rüsen, *Tiempo en ruptura*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 2013, p. 267

²⁸⁰ Matute, *op. cit.*, p. 168

cine por lo que a pesar de que la cinematografía nació en un contexto positivista los planos realistas no son una puerta al mundo real, sino que son construcciones discursivas que requieren de un análisis crítico.

Por otro lado, el discurso histórico de *Cine Verdad* planteó una importante paradoja entre subjetividad y objetividad. Por un lado, hubo una pretensión de verdad de estos clips a través de las imágenes reales mientras que por otro lado hubo una mirada subjetiva a través de la voz *over*. Para el propio Sergei Eisenstein, representar cualquier hecho del pasado en una película siempre involucraba una cosmovisión del autor. Por ejemplo, tanto García Cantú como Fuentes tomaron partido por los distintos bandos a la hora de tratar estos sucesos y procesos históricos. Por ejemplo, en el clip de la Segunda Guerra Mundial, García Cantú se decanta por la victoria aliada mientras vemos imágenes de soldados aliados marchando victorioso: “El júbilo de victoria aliada al paso de los ejércitos de Francia, Rusia, Inglaterra, Estados Unidos era divulgado por el tañido de las campanas de todas las ciudades del mundo.” A pesar de la importancia de la URSS en dicho conflicto, el autor omitió por completo a este país.

En el caso de Fuentes, en el clip “Guerra Civil Española” y “Guerra Fría” el autor puso de manifiesto su afinidad con la causa republicana y con el tercer mundo, respectivamente. Por ejemplo, al final del clip “Revolución de Octubre”, Fuentes reconoce el esfuerzo de los bolcheviques por modificar la realidad rusa mientras vemos un primer plano de Lenin así como masas de soldados y campesinos: “El gobierno presidido por Lenin, inicio un camino largo y penoso para cambiar en algunos cuantos años el rostro de diez siglos de historia rusa.” Sin embargo, en la cápsula “Primera Guerra Mundial” el autor se abstuvo tomar partido por algún bando por lo que se dedicó a narrar linealmente los acontecimientos.

Por lo tanto, los clips históricos de *Cine Verdad* no negaron la presencia de un observador en pro de una historia que habla por sí misma a la manera de la historia positivista. Precisamente, uno de los elementos más importantes de los clips en *Cine Verdad* es que hacían referencia a quienes los escribían mediante los créditos en los intertítulos. En otras palabras, los clips históricos de *Cine Verdad* no son meros registros pero tampoco son discursos que profundicen o que confronten diversas fuentes o

testimonios. Asimismo, no hay intersubjetividad sino sólo observador individual que expresa una sola opinión.

En este punto, hay que preguntarnos algo muy importante: ¿Qué sucesos son dignos de ser historia en *Cine Verdad*? Para empezar, hay una predilección por las historias nacionales y universales frente al recuerdo particular de personas o grupos específicos. En otras palabras, en *Cine Verdad* se privilegia la historia por encima de la memoria, lo general sobre lo particular. Además se apela por una historia continua, sobre todo en términos nacionales en donde a pesar de los desafíos del pasado, hay claridad en el presente y el futuro de México.

Por ejemplo, García Cantú considera que la Batalla de Puebla es equiparable a otros sucesos en donde la resistencia frente a los extranjeros culminó de manera positiva para nuestro país: "El cinco de mayo en Puebla, el quince de septiembre en que Hidalgo incendió un país de esclavos, y el dieciocho de marzo en que Cárdenas hace respetar la dignidad de la república son las tres grandes fechas de nuestra historia". Mientras el clip hace alusión a Hidalgo, vemos el mural de José Clemente Orozco sobre dicho personaje. Por otro lado, cuando se menciona a Cárdenas, vemos al presidente quien desde el balcón de Palacio Nacional saluda a las agrupaciones obreras reunidas en el Zócalo (fig. 31 y 32). Sin embargo, no deja de ser curioso que García Cantú privilegió a la Expropiación petrolera por encima de la Revolución mexicana.²⁸¹

Figuras 31 y 32



Fuente: *Cine Verdad*

²⁸¹ Por ejemplo, para Lorenzo Meyer la Revolución mexicana no terminó en 1917 sino que continuó como un proceso que tuvo su momento álgido durante el Cardenismo. Véase Lorenzo Meyer, "De la estabilidad al cambio" en *Historia general de México*, Colegio de México, México, 2000, pp. 883-900

De igual manera, en el clip “Tierra” sobre el problema de tenencia agraria en México, García Cantú omitió a la figura de Emiliano Zapata mientras que consideró que Cárdenas fue el pilar del movimiento agrarista mexicano: “El pueblo armado luchó por la tierra cuando conquistó la victoria expresó sus anhelos en el Artículo 27 de la Constitución. Hasta que Lázaro Cárdenas llevó adelante el mandato inédito, llegando a los pueblos olvidados.” De hecho, cuando se menciona el Artículo 27 vemos un plano medio de Venustiano Carranza mientras que cuando se menciona a Cárdenas, hay numerosos planos del mandatario en sus giras por el campo mexicano (fig. 33 y 34).

Figuras 33 y 34



Fuente: *Cine Verdad*

De este modo, las cápsulas históricas de *Cine Verdad* privilegiaron los grandes procesos como la Revolución mexicana, la Guerra civil Española, la Revolución de Octubre o la Segunda Guerra Mundial. Aunque también se refirieron a sucesos como la Batalla de Puebla, es indudable que esta revista cinematográfica privilegió los metarrelatos históricos en lugar de los casos particulares. Por ejemplo, las periodicidades de Fuentes y García Cantú son holísticas ya que casi siempre buscaron explicar todo el proceso.

Si bien Fuentes y García Cantú vivieron la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Fría, no necesariamente partieron de una visión parcial y memorística, aunque ambos tampoco buscaban ser más objetivos ante los hechos. Si bien Fuentes privilegió la historia internacional, mientras que García Cantú prefirió la historia nacional, ambos autores partieron de una visión nacionalista que enfatizaba los sucesos y procesos del siglo XX. Esto seguramente se debió a los propios intereses e inquietudes de estos autores, pero

también a las condiciones del propio medio. Evidentemente, era más difícil hacer cápsulas audiovisuales referentes a temporalidades previas del siglo XX debido a la falta de metraje. Si bien para clips sobre el siglo XIX se ocupaban casi siempre imágenes fijas como pinturas, claramente resultaba más productivo y dinámico hacer cápsulas del siglo XX. Por ejemplo, en el clip “5 de mayo” el énfasis de García Cantú en el presente también pudo haber estado condicionado por la falta de imágenes al respecto. Sin embargo, como veremos en el siguiente apartado las relaciones del pasado con el presente y el futuro fueron recurrente en estas cápsulas históricas de *Cine Verdad*.

2. Pasado, presente y futuro.

Las relaciones entre pasado, presente y futuro son complejas porque no son precisamente lógicas o lineales, sino dinámicas y contingentes. Además, parten de usos prácticos como la construcción de identidades sociales a través de contenidos simbólicos como pueden ser rituales, monumentos, museos, novelas, filmes etc. Dentro de estos usos prácticos destaca la noción de “Pasado práctico” que establece Hayden White. Para el historiador norteamericano, el pasado histórico es un fin en sí mismo por lo que carece de valor para la comprensión, la orientación o la explicación del presente y del futuro. Por el contrario, el pasado práctico es una herramienta para ser usada en el presente.²⁸²

Así como el énfasis realista de *Cine Verdad* no borró la subjetividad, tampoco dejó a un lado este pasado práctico o utilizable. Tanto Fuentes como García Cantú seleccionaban eventos del pasado que les convenía traer al presente, por lo que su acento no estaba puesto en el pasado representado sino en el presente aludido así como en el futuro proyectado. Por lo tanto, estas cápsulas se pueden analizar de manera historiográfica debido a estas relaciones entre pasado, presente y futuro. Como señala Jörn Rüsen: “Solo cuando el pasado aparece en calidad de un tiempo diferente; es decir cuando se relaciona con otros tiempos (y con ello se relaciona también con el presente) adquiere la calidad específica de lo histórico.”²⁸³

También Michel de Certeau considera esta compleja dialéctica entre pasado, presente y futuro: “Una relación de reciprocidad entre la ley y su límite engendra simultáneamente la

²⁸² Citado en Perla Chinchilla, “La Historia magistra vitae y el practical past” en *Historia y Grafía*, UIA, año 28, núm. 55, julio-diciembre 2020, p. 96

²⁸³ Rüsen, *op. cit.*, p. 51

diferenciación de un presente y de un pasado. Así la historia es siempre ambivalente: el lugar que labra en el pasado es al mismo tiempo una manera de *abrir el paso a un porvenir*.²⁸⁴ Por otro lado, Reinhart Koselleck es uno de los historiadores que mejor ha estudiado la historicidad del futuro. Su hipótesis es que el tiempo histórico se define por la dialéctica entre el pasado y el futuro o entre experiencia y expectativa. Este tiempo histórico es contingente y dependiente del choque de estas dos categorías: “Quien crea que puede deducir su expectativa totalmente a partir de su experiencia se equivoca. Pero quien no basa su expectativa en su experiencia, también se equivoca.”²⁸⁵

Incluso desde el periodismo, que como hemos visto está relacionado a *Cine Verdad*, Vicente Leñero nos dice que “pocas veces el periodismo remite al público a hechos remotos en el tiempo, pero ocurre cuando estos hechos tienen relación con el presente.”²⁸⁶ Precisamente en estas cápsulas de *Cine Verdad*, tanto Fuentes como García Cantú enunciaron el pasado como parte de ellos y no como algo ajeno.²⁸⁷ De esta manera, es interesante señalar la dualidad de las cápsulas históricas de *Cine Verdad* ya que representaron el pasado pero al mismo tiempo representaron el pensar y el sentir del presente, en este caso el horizonte de finales de los años cincuenta y principios de los sesenta. Si bien estos clips buscaron reconstruir cronológicamente sucesos y procesos históricos de gran trascendencia, también resultó evidente la alusión a estos años.

Además de *Cine Verdad*, numerosos filmes han hecho un uso práctico del pasado para acentuar los problemas del presente. Por ejemplo, Robert Rosenstone establece dos enfoques del cine histórico: El explícito en donde las películas se refieren al pasado pero en realidad están haciendo una reflexión del presente; mientras que en el implícito, las películas buscan la mayor objetividad lo que para Rosenstone resulta una pretensión falsa.²⁸⁸

²⁸⁴ Certau, *op. cit.*, p. 25

²⁸⁵ Reinhart Koselleck, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1993, p. 341

²⁸⁶ Leñero y Marin, *op. cit.*, p. 29

²⁸⁷ Para María Antonia Paz e Inmaculada Sánchez, la Guerra Civil Española no sólo se ha representado en los noticiarios españoles. En el caso francés, las representaciones del conflicto no sólo tienen un mero significado informativo: “Todos los tópicos que se transmiten referentes a la Guerra Civil Española en los noticiarios franceses son indicativos también de la actitud de la sociedad francesa ante las circunstancias del país vecino - una actitud ante todo elusiva, y, en mucha medida, culpable.” Paz y Sánchez, *op. cit.*, p. 24

²⁸⁸ Por ejemplo, filmes como *Viva Zapata!* (Kazan, 1952) o *Iván el terrible, parte 2* (Eisenstein, 1958) son apologías de la Guerra Fría y del Estalinismo, respectivamente. Rosenstone, “*The historical films...*” p. 6

De igual manera, para Ferro la importancia del cine histórico radica en que ha esclarecido el presente más que el pasado representado en pantalla: “El cine esclarece la historia, es cierto: a condición de no hacerlo en la pantalla.”²⁸⁹ Por lo tanto, la realidad histórica de los filmes no se sitúa en la representación del pasado mismo, sino en la elección de los temas, los gustos de la época o las necesidades de producción.²⁹⁰ En otras palabras, Ferro sugiere analizar los presentes de cada película.

Sin embargo, Ferro omite la importancia de los elementos formales y retóricos de cada película como las imágenes, la música o la voz *over* que son de suma importancia para lograr un significado y un sentido mayor en la audiencia. La importancia de la retórica y la forma es algo que suscribe Bill Nichols quien considera que los documentales constituyen una prueba de la memoria colectiva de una época determinada.²⁹¹

Al respecto, Ferro considera que la diferencia entre documental y ficción es meramente operatoria: “el film, imagen o no de la realidad, documento o ficción, intriga auténtica o mera invención es historia”.²⁹² Por lo tanto, para el historiador francés los documentales no son necesariamente más objetivos que las películas de ficción ya que lo imaginario es uno de los motores de la actividad humana. De hecho, las reacciones de la crítica, los públicos o las condiciones de producción resultan más difíciles de analizar en cuanto a los noticiarios y los documentales. Por lo tanto, para Ferro “cabe la posibilidad de entender al menos algunas de las relaciones de la película con la sociedad, cosa que no siempre puede decirse cuando se trata de noticiarios o de películas-documento.”²⁹³

En relación con Ferro, la no ficción es discutida por Motti Neiger, Oren Meyers y Eyal Zandberg quienes afirman que la ficción está más cercana a la memoria colectiva, mientras que las noticias y los documentales son más afines con la historiografía positivista.²⁹⁴ Sin embargo, esta distinción resulta forzada ya que hay documentales que aportan mucho a la memoria. Por ejemplo, el giro subjetivo ha restituido a diversos actores y sus respectivas experiencias otorgando lugar a testimonios y discursos de la memoria que habían sido borrados por la historia estructural y de larga duración. De esta manera, las

²⁸⁹ Marc Ferro, *El cine, una visión de la Historia*, Madrid, Akal, 2008, p. 164

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 69

²⁹¹ Nichols, *Representación...*, p. 14

²⁹² Ferro, *Cine e Historia*, p. 26

²⁹³ *Ibid.*, p. 66 y 67

²⁹⁴ Motti Neiger, Oren Meyers y Eyal Zandberg (Eds.), *On Media Memory. Collective Memory in a New Media Age*, New York, Palgrave Macmillan, 2011, p. 6

entrevistas han constituido un recurso metodológico y temático que ha permitido abordar tiempos más próximos e incluso traumáticos a través de las voces de sus protagonistas y testigos.

Por el contrario, en el caso de los noticiarios fílmicos como *Cine Verdad* no hay entrevistas. De este modo, si bien en estos clips encontramos temas álgidos como las rememoraciones o escabrosos como el olvido y el trauma, es difícil establecer a *Cine Verdad* como agente memorístico al igual que otros documentales. Aunque estos clips parten de una forma de representar el pasado, su vínculo y énfasis en la historia nacionalista, oficialista y esencialista deja sin lugar a las memorias. Por ejemplo, tenemos una constante reflexión colectiva y nacional que se usa como vínculo entre el pasado y el presente.

A pesar de este acento en lo general y lo objetivo que tanto desdeñan Ferro y Rosenstone, vale la pena preguntarse qué clips de *Cine Verdad* se relacionan con estas nociones de temporalidad. Por ejemplo, así como los autores decidían qué sucesos y procesos históricos eran dignos de mención en este noticiario, también la tensión entre pasado y presente condicionaba estos contenidos. Tanto los eventos y los sujetos históricos planteados en este noticiario debían tener significado y sentido para el presente por lo que la mayoría de los clips referían al pasado reciente.

Evidentemente, tanto Gastón García Cantú como Carlos Fuentes privilegiaron sujetos y eventos de acuerdo a sus intereses en ese momento. Por ejemplo, García Cantú nos dice que siempre le preocupó el problema de los campesinos mexicanos: “La situación de los peones, como los vi en Aljibes principalmente, era un problema moral, no político, por eso defendí la reforma de Cárdenas.”²⁹⁵ De esta manera, esta preocupación estaría plasmada en el clip “Tierra”. Además su origen poblano y su interés por las intervenciones extranjeras lo llevaron a escribir cápsulas como “Batalla de Puebla” y “El trauma de 1847”. Por otra parte, teniendo en cuenta su vida ligada a la diplomacia y su actividad política, no son de extrañar los guiones de Fuentes sobre la Revolución de octubre, la Guerra civil española o la Guerra Fría.

De esta manera, ambos autores compartieron para finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, una afinidad por el nacionalismo revolucionario. De hecho, estas

²⁹⁵ Fuentes García, *op. cit.*, p. 134

diez cápsulas nos muestran los espacios de experiencia y los horizontes de expectativa de dichos autores con base en un discurso nacionalista en torno al pasado, presente y futuro de México. Así como el Salinismo durante los años noventa se identificó con la modernidad porfiriana, el gobierno de López Mateos se identificó con la Revolución mexicana, el Cardenismo y la Revolución cubana. Dichos procesos fueron ampliamente representados en *Cine Verdad*. Por lo tanto, estos dos escritores confiaban plenamente en el gobierno de López Mateos, así como en el futuro de la nación mexicana.

De hecho, la primera etapa novelística de Carlos Fuentes se caracterizó por la confianza en el presente y el futuro con respecto a los gobiernos revolucionarios en México y Cuba. Como señala Julio Ortega:

De allí que el sentido de lo histórico se dé como su actualización, que no es sino la política de la imaginación del cambio y la radicalidad de lo nuevo. Como bien dice Anthony Giddens: “La historicidad puede ser definida como el uso del pasado para ayudar a dar forma al presente... [Es] el conocimiento del pasado como medio de romper con él... La historicidad, de hecho, nos orienta precisamente hacia el futuro.” Es el caso extraordinario de *La muerte de Artemio Cruz* (1962), escrita en el albor de la Revolución cubana pero exactamente como su revés: los comienzos de la promesa revolucionaria son vistos desde el fin de la experiencia revolucionaria mexicana.²⁹⁶

Por el contrario, en sus últimas novelas hay un desencanto no sólo por el proyecto posrevolucionario mexicano o el régimen castrista en Cuba, sino también por la modernidad temprana de carácter utópico.²⁹⁷ En otras palabras, las expectativas de Fuentes se desgastaron ante la experiencia histórico-social. Por ejemplo, al final del clip “Guerra Fría”, Fuentes se pregunta si el tercer mundo está destinado a ser el principal escenario de lucha: *¿Serán ellos, los hombres negros e indígenas, los hombres amarillos y mestizos de América latina, África y Asia los que conquisten un mundo de paz y obliguen a las grandes potencias a enterrar la Guerra Fría?* De manera simultánea, en los planos del clip vemos a obreros y campesinos de países periféricos, así como a un jubiloso Raúl Castro quien está

²⁹⁶ Julio Ortega “Carlos Fuentes y la escena de la lectura” en Julio Ortega (comp.), *Carlos Fuentes en el siglo XXI. Una lectura transatlántica de su obra*, México, Universidad Veracruzana, 2015, pp. 230-231

²⁹⁷ Por un lado, en *Terra nostra* o *Cristóbal Nonato* hay una apuesta por una modernidad de corte barroco, mientras que en *Gringo viejo*, Fuentes apunta hacia un discurso de corte posnacional. Se puede decir que Fuentes pasó de la fe en una modernidad utópica a la reflexión en torno a una modernidad melancólica. Reindert Dhondt “La modernidad de lo barroco: Una lectura de los ensayos de Carlos Fuentes” en *Ibíd.*, p. 63

acompañado de guerrilleros en la Sierra Maestra (fig. 35 y 36). Precisamente, este último plano de Raúl Castro también fue utilizado en el clip de “Crisis latinoamericana”.

Figuras 35 y 36



Fuente: *Cine Verdad*.

Por lo tanto, si bien Fuentes partió del cisma entre la URSS y los Estados Unidos, su horizonte de expectativa no estaba puesto en las superpotencias, sino en los países subdesarrollados los cuales demandaban mayor independencia así como mayor progreso social y económico. Sin embargo, este énfasis claramente está ligado a Latinoamérica y México más que al tercer mundo en general. De hecho, uno de los elementos por los que la Revolución cubana adquirió tanto significado fue la llegada al poder de un joven de treinta y dos años lo que contrastaba con la gerontocracia mundial. Al menos para Fuentes, quien era contemporáneo de Castro, este nuevo líder debió haber significado una bocanada de aire fresco frente a líderes como Konrad Adenauer, Charles de Gaulle, Francisco Franco, Winston Churchill, Stalin, Nikita Jrushchov, Mao Zedong, Ho Chi Minh o Josip Broz Tito.

Otro ejemplo de esta fe en el futuro está al final del clip “Crisis latinoamericana” cuando Fuentes se pregunta lo siguiente: *¿Podrá la América latina llevar a cabo su revolución mexicana?* Al mismo tiempo vemos un plano de *Entrada de Villa y Zapata en la Ciudad de México* (Hermanos Alva, 1914) mientras oímos la pieza musical “La Marcha de Zacatecas” (fig. 37 y 38). También es relevante que aunque se trata de un plano general, el editor hizo un *zoom in* para enfatizar la figura de Zapata y Villa. De este modo, Fuentes relacionó las dictaduras latinoamericanas de esos años con el proceso que él consideró paradigmático: la Revolución mexicana. Desde su horizonte espaciotemporal, el autor opinaba que los problemas latinoamericanos se debían a que países como Argentina,

Venezuela o Guatemala no habían tenido una revolución como México o Cuba. En otras palabras, la Revolución mexicana funcionó para Fuentes como fuente de experiencia histórico-social, así como una relación entre pasado, presente y futuro.

Figuras 37 y 38



Fuente: *Cine Verdad*.

De igual manera que para García Cantú la Expropiación petrolera cobró un gran sentido, para Fuentes la Revolución mexicana fue un hito al que recurrió constantemente dentro de este noticiario. En ese momento, este proceso histórico era parte de la narrativa oficial no sólo por el cincuentenario en 1960, sino por su carácter legitimador del régimen posrevolucionario. En plena apoteosis de lo mexicano, la Revolución era considerada el momento de identidad en donde se buscaba explicar el surgimiento del pueblo mexicano. Aunque lo indígena también era significativo, al menos en *Cine Verdad* hubo poca mención del periodo prehispánico, el cual se encasilló dentro de la temática de “Tradicición”. De igual manera, el periodo colonial quedó borrado frente al predominio de los siglos XIX y XX. Incluso como elemento primigenio, cobró mayor sentido la Revolución mexicana que la Independencia. Por último, en la historia internacional no se tocó ni siquiera el siglo XIX a pesar de estar relacionado al menos con la Primera Guerra Mundial.

Regresando al tema de la Guerra Fría, a pesar del peligro de destrucción nuclear en los años cincuenta y sesenta, Fuentes consideró que la guerra nuclear era imposible ya que si bien las negociaciones de paz habían fracasado, el deshielo era una realidad que posibilitaba un futuro desarme. Curiosamente, a pesar de que el deshielo se prolongó varias décadas y que el desarme todavía no ha terminado, al final Fuentes tuvo razón en cuanto a la imposibilidad de una eventual guerra nuclear. De este modo, aun con sus momentos álgidos

y traumáticos, al menos a nivel internacional el presente y el pasado debían servir como base para el futuro.

También es importante señalar que para ambos autores la Guerra Fría constituía su presente, mientras que para nosotros se trata del pasado. Por lo tanto, como observadores del presente podemos ver aspectos que fueron invisibles para estos dos autores dentro de sus respectivos horizontes espaciotemporales. Para Alberto Mendiola, los observadores del presente podemos ver “estructuras y funciones latentes del observador observado”, lo que nos permite ver el punto ciego de estas narraciones del pasado.²⁹⁸ En otras palabras, podemos plantear por qué vieron lo que vieron y no otra cosa. De esta manera, el hecho de que Fuentes o García Cantú hayan vivido la Segunda Guerra Mundial o la Guerra Fría no representa que lo hayan apreciado más. Por el contrario, los observadores del presente podemos percibir discontinuidades, contradicciones y matices que en su momento estos autores no vieron.²⁹⁹

Si partimos que las cápsulas de *Cine Verdad* buscaron mantener un sentido y un significado inmóvil, la distancia espaciotemporal ha vuelto contingente cualquier pretensión de univocidad. Por ejemplo, para Fuentes la Revolución de octubre, y no la acontecida en febrero, fue de suma importancia para entender su presente, en este caso la Guerra Fría. Sin embargo, este interés de Fuentes contrasta con el escaso sentido que cobra en la actualidad este suceso a casi treinta años del desmembramiento de la URSS.³⁰⁰

De igual manera, es contrastante el significado que tiene el gobierno de Lázaro Cárdenas para García Cantú frente a las posteriores políticas neoliberales de los últimos treinta años en donde el nacionalismo revolucionario se debilitó notablemente. Por lo consiguiente, estas representaciones del pasado, algunas más cercanas y otras más lejanas al horizonte de enunciación de estos autores, buscaban darle sentido al presente y al futuro.

De este modo, las preocupaciones históricas de ambos autores los llevaron a ir de lo internacional a lo nacional, así como del pasado al presente y al futuro. Estos eventos como la Guerra de 1847, las Dos Guerras Mundiales, la Revolución mexicana, la Expropiación

²⁹⁸ Alfonso Mendiola “El giro historiográfico: la observación de observaciones del pasado”, en *Historia y Grafía*, UIA, núm 15, 2000. p. 204

²⁹⁹ Por ejemplo, Ryszard Kapuściński, quien tuvo una importante influencia en Gabriel García Márquez, nunca escribió sobre sus experiencias al momento sino años después para lograr mayor profundidad.

³⁰⁰ Por ejemplo, cuando se conmemoraron los cien años de este hecho en 2017, el gobierno de Rusia encabezado por Vladimir Putin organizó actos modestos y exposiciones, dejando atrás las exhibiciones de poderío militar de otras épocas.

Petrolera o la Guerra Civil Española son tanto traumáticos como álgidos aunque todos tienen un fuerte impacto en el presente. Por ejemplo, la Guerra Fría o la Revolución cubana no se explican sin la trascendencia que tuvieron las dos guerras mundiales y la Revolución de octubre. Como lo señala Hobsbawm: “En suma, la historia del siglo XX no puede comprenderse sin la Revolución rusa y sus repercusiones directas e indirectas.”³⁰¹ Para Hobsbawm, el ascenso de la derecha radical después de la Primera Guerra Mundial fue una respuesta al comunismo por lo que las dos guerras mundiales y los dos tipos de revolución de la posguerra pueden ser considerados como un solo proceso.

Sin embargo, el propio Fuentes denominó al clip como “Guerra Mundial” y no como “Primera Guerra Mundial” quizá porque sin el impacto de este conflicto no se pueden explicar otros sucesos como la Revolución de Octubre. Por otra parte, las dos guerras mundiales fueron tratadas por ambos autores debido a su importancia para el presente pero no de acuerdo al trauma que representó la muerte de millones de personas. Incluso en las imágenes de archivo nunca vemos a ningún fallecido. Por ejemplo, en clip “Día de la victoria” García Cantú hizo un llamado a no olvidar la Segunda Guerra Mundial con el objetivo de no repetir los errores del pasado:

El pueblo se desbordó por las calles y nuevamente como en 1914, la tumba del soldado desconocido fue objeto de una ofrenda en que la hipocresía y la esperanza se enlazaban en un estribillo mordaz: *Esto no sucederá otra vez... esto no sucederá otra vez*. Largos e interminables cementerios indicaban el paso de la muerte y el temor de vivir en un mundo de agresores. Se levantó bajo el arco del triunfo la certidumbre de que nunca más otra generación debía ser víctima de la barbarie.

Claramente, esto último era alusivo a la amenaza que representaba la Guerra Fría dentro del horizonte del autor. Sin embargo, las imágenes y el tono de la voz *over* fueron discordantes ante este hecho traumático. Por el contrario, si bien la voz *over* nos hablaba de la muerte y la barbarie, la omisión del holocausto tanto en imágenes como en el guion, así como la imagen triunfal del arco del triunfo y la música de Wagner le dieron un sentido de monumentalidad al clip (fig. 39 y 40). De hecho, sin llegar a ser completamente monumentales y a pesar de su corta duración, las cápsulas históricas de *Cine Verdad* sí buscaron construir una visión totalizadora de la historia a través de elementos unificadores

³⁰¹ Hobsbawm, *op. cit.*, pp. 61 y 130.

como la música y la voz *over*. Si bien estos clips recopilatorios de *Cine Verdad* planteaban interrogantes al pasado, al presente y al futuro, también poseían una visión esencialista.

Figuras 39 y 40



Fuente: *Cine Verdad*.

Para Jörn Rüsen, el siglo XX, que tanto interesó a los escritores de *Cine Verdad*, es rico en experiencias históricas desafiantes como las guerras mundiales.³⁰² Para él, los traumas históricos son poco comprensibles y discontinuos lo que contrasta con la coherencia y la continuidad temporal que *Cine Verdad* les daba a estos hechos. De este modo, los traumas rompen con el continuum de la historia cuestionando los discursos universales y nacionales.

Para Rüsen, los acontecimientos traumáticos se pueden anonimizar, categorizar, normalizar, moralizar, estetizar, teleologizar o especializar. Un ejemplo sería cuando se dramatiza un trauma histórico: “El desastre de crímenes horribles, que acuñaron la historia del siglo XX, no se esclarece por medio de la imaginación creativa; más bien, se distorsiona su percepción.”³⁰³ Aunque *Cine Verdad* no dramatizó estos sucesos debido a su carácter no ficcional, sí los abarcó de manera ordenada y clara. Si tomamos en cuenta a Rüsen, este noticiario estaría más cercano a la teleología en donde el pasado traumático se reconcilia con el presente:

Una forma muy común de esta teleologización consiste en emplear el pasado culposo para legitimar históricamente un nuevo orden de vida, el cual pretende evitar la repetición de los acontecimientos pasados o pretende representar precisamente lo contrario. Esta perspectiva

³⁰² Rüsen, *op. cit.*, p. 266

³⁰³ *Ibid.*, p. 267 y 268

histórica se presenta como lección, que se ha aprendido de la experiencia histórica; el trauma se disuelve en un proceso de aprendizaje.³⁰⁴

Todas estas opciones de relativizar un trauma son contraproducentes para el historiador alemán quien propone que en lugar de una teleología, la historia tiene que mostrar cómo el tiempo se estanca entre el pasado traumático y el recuerdo del presente a través de las rupturas y las discontinuidades. En pocas palabras, un trauma histórico representa un sinsentido para el presente.

Aunque en *Cine Verdad* se mencionaron hechos traumáticos, resulta evidente la moral y la teleología al respecto. Además, al menos a nivel nacional hubo un pensamiento positivo de cara al presente y al futuro para principios de los años sesenta. Por el contrario, en Europa las películas de Alain Resnais o Chris Marker reflexionaron sobre la distancia temporal, así como la insuficiencia de la imagen para asumir la realidad. Precisamente, la más famosa colaboración entre ambos fue *Nuit et Brouillard* (Resnais, 1955) que si bien mostró el horror del holocausto, también terminó siendo una reflexión del presente en relación al anticolonialismo como era el caso de la Guerra de independencia de Argelia.³⁰⁵

Si bien hechos como el Holocausto ponen límites a la representación y a la narrativa como señala Frank Ankersmit, en el caso de *Cine Verdad* se hicieron muy pocas menciones de este hecho traumático, pero sí se hizo mención de temas traumáticos como la Guerra con Estados Unidos en 1847. Efectivamente, esta guerra todavía representa un trauma que como señala Ferro “quizá han olvidado los estadounidenses, pero no los mexicanos”.³⁰⁶ Sin embargo, la particular reflexión de García Cantú en el clip “El trauma de 1847” resulta banal aunque con miras a su presente:

Después de esta mutilación histórica podemos advertir claramente las siguientes huellas que quedaron en nuestra mente: Algunos sueñan con los tesoros perdidos. Otros son tan insensatos que afirman que lo mejor hubiera sido que los Estados Unidos conquistan todo el país, convirtiéndolo en una fabulosa Texas. Otros más creen posible una revancha inútil... Los mexicanos tenemos una tarea más hermosa para legarla a nuestros hijos:

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 291

³⁰⁵ Precisamente, un tema escabroso como el Holocausto judío ha sido ampliamente representado o discutido en filmes, mientras que la Guerra de Argelia ha sido menos representado.

³⁰⁶ Para Ferro, resulta curioso que los norteamericanos no hayan hecho películas sobre la guerra con México, pero en cambio sí han realizado numerosos filmes sobre la conquista del oeste dando lugar a una sobrerrepresentación de los nativos, lo que contrasta con la historiografía norteamericana que los ha olvidado. Ferro, *El cine...*, p. 139

Conservar intacta nuestra independencia y libertad, nuestras costumbres, nuestra cultura y sobre todo, el dominio pleno de las riquezas de nuestra patria.³⁰⁷

El clip podemos ver una diversidad de planos mayor a la de cualquiera de estas cápsulas. Por ejemplo, vemos la pintura de Siqueiros sobre la tortura a Cuauhtémoc, un mapa animado de los territorios perdidos, imágenes de la Revolución mexicana cuando se habla de la revancha, mujeres rubias en un Sanborns, edificios altos, anuncios y señalamientos en inglés, mexicanos en labores cotidianas e incluso una dramatización de un turista norteamericano que es agredido por un mexicano. Además, cuando se nos habla de los norteamericanos como poderosos y ricos vemos una escena de *Tiempos modernos* (1928, Chaplin). El clip termina con un plano general de una refinería de PEMEX cuando se habla de las riquezas de nuestra patria, lo que es significativo porque llama a aprender del pasado como lección para el presente y el futuro (fig. 41 y 42). Por lo tanto, se justificó y se glorificó la Expropiación petrolera como una reivindicación frente a los norteamericanos. Si bien hubo problemas en el pasado, la visión positiva de García Cantú incluso justificó en ese momento el acercamiento del gobierno de López Mateos con los Estados Unidos.³⁰⁸

Figuras 41 y 42



Fuente: *Cine Verdad*.

³⁰⁷ Por otro lado, en su libro “Las Invasiones norteamericanas en México”, García Cantú dirigió una crítica a los norteamericanos acusándolos de imperialistas: “El capitalismo tiene en los Estados Unidos su obra más acabada. Ha forjado al país; la competencia, la voluntad colectiva; el lucro, el espíritu de la nación. Los fines de ganancia han dictado, en toda la historia norteamericana los medios para lograrla. La violencia —requisito del capitalismo— es por ello su forma de vida.” Gastón García Cantú, *Las Invasiones norteamericanas...*, p. 57

³⁰⁸ Véase como ejemplo la Alianza para el Progreso.

Esta postura ambivalente hacia los Estados representó una constante del régimen posrevolucionario y del nacionalismo revolucionario, al cual pertenecía García Cantú. Esta doble postura involucró una actitud de sospecha, pero al mismo tiempo había un respeto cauto y un deseo de cooperación económica. Si bien este clip es interesante por esta duplicidad, es claro que la postura ante este trauma histórico fue de carácter teleológico ya que se emplea el pasado como aleccionador del presente y del futuro. De hecho, en la mayor parte de los clips, las personificaciones (Churchill, Stalin, Hitler, Zaragoza, Cárdenas o Truman) y los símbolos visuales (el arco del triunfo, la bomba atómica o la refinería de PEMEX) ayudaron a construir una teleología en donde pasado, presente y futuro se armonizaron.

En este sentido, Clara Kriger considera que *Sucesos argentinos* poseía una construcción temporal en donde el presente es la solución o conciliación a un problema o conflicto generado en el pasado. Esta construcción temporal se acentuó durante el peronismo con el objetivo de difundir la idea de momento fundacional que promovía el gobierno. Por ejemplo, cuando este noticiario se refería al pasado cercano lo hacía con adjetivos que denotaban conflictividad, mientras que el pasado lejano se construyó como un tiempo mítico, ideal y ejemplar.³⁰⁹

Si bien procesos como la Segunda Guerra Mundial se glorificaron, tanto Fuentes como García Cantú establecieron que el presente a nivel mundial está en riesgo por la incertidumbre y la inestabilidad. Sin embargo, este discurso antibélico y crítico hacia las grandes potencias tampoco llega a ser subversivo. Lo más interesante es cómo esta crítica a las grandes potencias resulta contrastante con el optimismo nacional de ambos autores. A diferencia de *Sucesos Argentinos*, los noticiarios de Barbachano Ponce como *Cine Verdad* miraron casi siempre al pasado reciente y lejano de la nación mexicana como ejemplar y monumental. Aunque apelaron a problemas históricos como el acaparamiento de la tierra o la pérdida de más de la mitad del territorio, no hay duda que al menos durante el gobierno de López Mateos, existía una confianza de cara al presente y al futuro. En pleno cincuentenario de la Revolución mexicana, ambos autores consideraban que imperaba la paz y el desarrollo en el presente nacional aún con las dificultades y contradicciones del discurso posrevolucionario.

³⁰⁹ Kriger, *op. cit.*, p. 13

Finalmente, en el clip “Hace veinte años” se conmemora la Expropiación petrolera como un hecho histórico que marcó una continuidad en la historia de México. En este sentido, Frank Ankersmit considera que a diferencia del testimonio que es un contenido, la conmemoración es una forma que privatiza el pasado en lugar de democratizarlo.³¹⁰ Al igual que un monumento, la conmemoración limita la reflexión. Justamente los noticiarios fílmicos tendían a conmemorar hechos con un uso notablemente político que buscaba afianzar el presente y el futuro a través del pasado.

3. Entre la difusión, la divulgación y la didáctica.

Dentro de la memoria y la historia, autores como Pierre Nora y Maurice Halbwachs han postulado la incompatibilidad de ambas destacando el carácter rígido, general y científico de la historia, mientras que la memoria posee un carácter dinámico, particular y subjetivo. También distinciones en otros idiomas como *History-Story* o *Geschichte-Erzählung* puntualizan esta diferenciación. Por un lado, estaría la historia con mayúsculas de carácter universal o nacional, mientras que por otro lado estarían las historias individuales o regionales que han sido eclipsadas por la historia.

Para Paul Ricoeur, quien toma una postura intermedia, la historia y la memoria son dos formas de representar el pasado en donde la primera aspira a la veracidad mientras que la segunda pretende la fidelidad.³¹¹ De esta manera, tanto la historia como la memoria son prácticas socioculturales que abarcan selecciones y omisiones en torno al pasado lo que refleja un determinado horizonte espaciotemporal. Esta función representativa y experiencial que enuncia Ricoeur es paradigmática en medios de comunicación como el cine o la televisión. Si bien los museos, las academias, los rituales o las tradiciones han construido discursos históricos e incluso memorias colectivas, los medios de comunicación han sabido llegar a más públicos que las propias academias o museos. Incluso muchas veces estos medios de comunicación, y no las academias, son los que deciden que es lo que se va a recordar y que no.

Por lo tanto, además de la memoria colectiva o individual, existe un tipo de memoria de carácter cultural la cual es mediada a través de contenidos simbólicos como

³¹⁰ Frank Ankersmit, *Historical representation*, Stanford, Stanford university press, 2001, p. 165

³¹¹ Citado en Francois Hartog, “Historia, memoria y crisis del tiempo. ¿Qué papel juega el historiador?” en *Historia y Grafía*, núm. 33, 2009, p. 127

películas, libros o series de televisión. Esta “memoria cultural” tiene entre sus principales exponentes a Astrid Erll quien la define como la interacción del presente y el pasado en contextos socioculturales determinados.³¹² La autora propone tres dimensiones de la memoria cultural: material, social y mental, así como tres niveles en que operan los medios de memoria: intramedial, intermedial y contextos plurimediales. Dentro del nivel intermedial, destacan la premediación y la remediación. El primero apunta a la manera en que medios del presente construyen cánones que sirven para futuras experiencias y representaciones del pasado. El cómo los diversos medios a lo largo del tiempo recuperan estos cánones a través de la recurrencia de momentos, personajes y procesos memorables es a lo que se refiere la remediación. Finalmente, el doble movimiento entre ambos niveles vuelve al pasado inteligible y estabiliza memorias de eventos particulares, convirtiéndolas en modos específicos de recuerdo dentro de contextos socioculturales determinados.³¹³

Si bien Erll se refiere a libros, series o películas recientes, también sería interesante analizar la premediación y la remediación en *Cine Verdad*. Para la autora, no hay ninguna mediación sin remediación, por lo que las dinámicas de la memoria cultural deben estudiarse en relación a los procesos sociales y mediáticos.³¹⁴ Por lo tanto, hay que preguntarnos lo siguiente: ¿En qué cánones se basó *Cine Verdad* para representar el pasado y qué cánones de este noticiario sirvieron para futuras representaciones del pasado? Por un lado, tenemos la influencia que la prensa y los documentales de recopilación tuvieron en esta revista cinematográfica, mientras que por otro lado, está la impronta que dejó *Cine Verdad* en documentalistas como Óscar Menéndez. Incluso me atrevería a decir que aun con su pretensión realista y documental, se puede considerar a *Cine Verdad* como un antecedente de la importancia que tendría la historia en la televisión mexicana: desde las telenovelas producidas por Ernesto Alonso con su perfil melodramático o los programas de “México, nuevo siglo” con su perfil neopositivista.

También desde la lógica disciplinar de la historia, Wulf Kansteiner considera que los filmes se mueven de la reflexión intelectual a la inmersión, mientras que la academia parte de la inmersión a la reflexión. Por lo tanto, Kansteiner considera que los estudios de

³¹² Citada en Adrien José Charlois Allende, “La telenovela histórica mexicana: un modo de memoria, dos modelos narrativos” en *Comunicación y Sociedad*, 2020, e7460, p. 4

³¹³ *Ibid.*, p. 6

³¹⁴ A. Erll & A. Nünning (Eds.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin, De Gruyter, 2009, p. 112 <https://doi.org/10.1515/9783110207262>

memoria, y no la historia, son los indicados para discutir la manera en que los medios como el cine o la televisión representan el pasado. Incluso parte de la idea de que en las escuelas la enseñanza debe partir de la memoria y no de la historia.³¹⁵

Sin embargo, desde la lógica disciplinar de la historia, Alfonso Mendiola y Guillermo Zermeño consideran que en vez de competir con los medios, la disciplina histórica debe construir objetos de estudio en torno a las miradas que producen estos medios. Para ambos autores, los medios de comunicación, más que las disciplinas de conocimiento, son los que han construido una esfera pública que mejor auto describe a la sociedad moderna. Por lo tanto, lejos de señalar si lo que dicen estas representaciones es verídico o falso, hay que entender por qué y cómo se están construyendo estos contenidos simbólicos, lo que constituye una observación de segundo grado. En otras palabras, el giro historiográfico que ambos autores postulan es la reflexión sobre la escritura del pasado el cual es entendido no como una sustancia o algo dado, sino como algo construido, producido y comunicado a través de palabras pero también con base en otras textualidades como las imágenes. Lo significativo ya no es el sujeto-historiador o el pasado-objeto, sino los medios, las prácticas y los procedimientos en donde el pasado ya no es una cosa, sino una relación.³¹⁶

De ahí la importancia que tienen los sentidos y los significados para la disciplina histórica y sobre todo para historiografía en donde ya no es central la realidad pasada, sino la realidad comunicada del pasado. Como bien señala Paul Ricoeur: “Lo que queremos comprender no es el acontecimiento, hecho fugaz, sino su significado, que es perdurable.”³¹⁷ Además, en este giro historiográfico la memoria y la historia se interrelacionan a través de la tensión entre pasado, presente y futuro. Esta historicidad es lo que define las selecciones u omisiones al respecto del pasado. En este caso, la memoria aporta una experiencia subjetiva del pasado a través de aprendizajes, adquisiciones, hechos, catástrofes o logros, mientras que la historia amplía el horizonte de la memoria. Por

³¹⁵ Wulf Kansteiner, “History, memory, and film: A love/hate triangle” en *Memory Studies*, 2018, Vol. 11(2), p. 134

³¹⁶ Mendiola y Zermeño, *op. cit.*, p. 205.

³¹⁷ Paul Ricoeur, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 98

ejemplo, para Jörn Rüsen a través de la memoria, el pasado se convierte en presente por lo que la función de la memoria no sólo es recordar sino también orientar el presente.³¹⁸

Así como Rüsen considera que la didáctica histórica es el principal vínculo entre experiencia y disciplina, la difusión y la divulgación de la historia son prácticas culturales que acercan a la memoria y a la historia. Precisamente, los medios de comunicación constituyen un elemento privilegiado para la didáctica, la difusión y la divulgación de la historia. Por ejemplo, para John B. Thompson los medios tienen como una de sus funciones primordiales la difusión de información y conocimiento a través de la fijación y transmisión de información o contenido simbólico.”³¹⁹

Incluso estos medios han cambiado la manera de percibir el pasado y presente, lo que Thompson denomina como “historicidad mediática” y “experiencia mediática”. Estas dos nociones refieren a que la percepción del pasado y del presente depende cada vez más de los medios de comunicación, los cuales nos permiten “experimentar acontecimientos, observar a los otros y, en general, aprender acerca de un mundo que se extiende más allá de la esfera de nuestros encuentros cotidianos.”³²⁰

Por lo consiguiente, el concepto de mediación es una herramienta útil para explicar las formas en que interactúan los procesos de creación y de recepción de bienes simbólicos. Por ejemplo, Jesús Martín-Barbero considera que los medios han reintroducido las mediaciones de sensibilidad en el ámbito de la racionalidad formal. Para Martín-Barbero, el fin de la disciplina histórica a raíz de los medios y la memoria es inviable ya que por el contrario “la historia habría encontrado su recambio en los avatares de la información y la comunicación.”³²¹

De este modo, la memoria y la historia se alejan y se acercan a través de los medios de comunicación. Al mismo tiempo, estos medios han impactado profundamente tanto en la memoria colectiva como en la disciplina histórica. En cuanto a los noticiarios fílmicos, si bien algunos noticiarios extranjeros lograron un poderoso impacto durante la Segunda Guerra Mundial, en el caso de México resulta problemático hablar de éstos como agentes

³¹⁸ Rüsen, *op. cit.*, p. 200

³¹⁹ Thompson, *Los media...*, p. 46

³²⁰ *Ibid.*, p. 56

³²¹ Jesús Martín-Barbero “Pistas para entre-ver medios y mediaciones” en *Signo y Pensamiento*, vol. XXI, núm. 41, julio-diciembre, 2002, p. 14

históricos o memorísticos. En términos generales, los noticiarios fílmicos no alcanzaron el impacto, la popularidad o la profundidad que sí lograron la prensa, la televisión o la radio.

Sin embargo, la difusión, la divulgación y la didáctica también encontraron una fuerte resonancia dentro de los noticiarios fílmicos. Como hemos visto, para Vicente Sánchez Biosca y Rafael Tranche, las principales funciones del noticiario *NO-DO* fueron instruir, informar y entretener.³²² En el caso de los noticiarios fílmicos en México, numerosos trabajos coinciden en que las revistas fílmicas tenían una función instructiva. Sin embargo, el documentalista John Grierson utiliza de manera peyorativa el término “instructivo” para designar a ciertos documentales y noticiarios:

A estos films, desde luego, no les gustaría que se les llamará instructivos, pero a pesar de todos sus disfraces, eso es lo que son. No dramatizan, ni siquiera un episodio; describen y exponen, pero en cualquier sentido estético sólo rara vez son reveladores. Allí está su límite formal, y es improbable que puedan hacer alguna contribución considerable al arte mayor del documental. ¿Cómo podrían hacerlo? Su forma silenciosa está recortada para su adaptación al comentario verbal, y los planos quedan arreglados arbitrariamente para apuntar a sus chistes o a sus conclusiones. Esta no es materia de queja, porque el film instructivo debe tener un valor creciente como entretenimiento, como educación y como propaganda. Pero es correcto establecer los límites formales de su especie.³²³

A pesar de que Grierson fue crítico con las revistas fílmicas de los años treinta por su carácter expositivo y descriptivo, también fue partidario de los documentales propagandísticos que lograron un tratamiento creativo de la realidad. Por ejemplo, ya desde la Segunda Guerra Mundial, numerosos noticiarios y documentales tuvieron un gran éxito al momento de su estreno en los países aliados debido a que eran, como señala Barnouw, “emotivas lecciones de historia”.³²⁴

Otro ejemplo estaría en el cine cubano a partir de 1959, en donde los noticiarios y los documentales fueron promovidos como agentes históricos al servicio de la Revolución. Como lo señalaba en 1962 el periodista cubano Mario Miguel Alemán:

Es tarea de una revolución acompañarse de instrumentos idóneos de divulgación, que esclarezcan las radicales transformaciones que operan en la sociedad, el documental fue desde el principio un arma de combate y de expresión revolucionaria. Afirma los valores

³²² Tranche y Sánchez Biosca, *op. cit.*, p. 247

³²³ Romaguera, *op. cit.*, p. 134

³²⁴ Barnouw, *op. cit.*, p. 144

nacionales e impone al extranjero de la obra del gobierno del pueblo... Es indudable que se han cometido errores de forma (y a veces se le ha concedido más importancia al texto que a la imagen), también se ha llegado al panfleto, pero en todos los casos el saldo ha sido, cuanto a contenido, correcto.³²⁵

También Santiago Álvarez enfatizaba el valor didáctico y divulgativo de estos filmes:

Luchamos contra el subdesarrollo, a favor de una concepción del hombre. Queremos para nuestro país y el mundo –y para el mundo- una cultura única... Si hay un medio capaz de jugar este doble papel, ese medio es, precisamente, el cine. La universalidad del lenguaje cinematográfico viene como pez al agua a fin de eliminar las diferencias de cultura, indicadas, entre otros factores, por diferencias en la capacidad de abstracción que el lenguaje verbal impone y requiere.³²⁶

Por otro lado, en México el gobierno de Lázaro Cárdenas estableció la necesidad de filmes de “propaganda pro México” cuyo fin era precisamente la instrucción y la difusión de las políticas del régimen. Además de las películas de promoción al turismo y a la economía nacional, Tania Ruiz nos dice que los filmes relacionados a la Secretaría de Educación Pública tenían fines políticos, culturales y educativos.³²⁷ De hecho, el personal de CLASA estaría asesorado por expertos y especialistas de las oficinas gubernamentales interesadas quienes se encargarían de divulgar conocimiento especializado en torno a México.

Como hemos visto, la didáctica se relaciona con la docencia, pero puede abarcar otras prácticas como la propaganda. En este sentido, hay que establecer las diferencias entre la divulgación y la difusión. Para Álvaro Vázquez Mantecón, estas dos nociones son similares pero con acepciones distintas: “Es la intención lo que define el carácter del trabajo. Entendemos pues por divulgación a todos aquellos que, sin importar su formato (museográfico, documental, cinematográfico, editorial o literario), tienen intención de enseñar historia y que son realizados por historiadores.”³²⁸ Por el contrario, cualquiera puede difundir conocimiento o información sin ser especialista. Para Vázquez Mantecón, a diferencia de la difusión y la didáctica, la divulgación ha sido poco trabajada a pesar de ser una práctica recurrente en México a través de la televisión, la radio o las editoriales:

³²⁵ Romaguera, *op. cit.*, p. 160

³²⁶ *Ibid.*, p. 168

³²⁷ Ruíz Ojeda, *op. cit.*, pp. 178 y 179

³²⁸ Álvaro Vázquez Mantecón, "La divulgación de la historia como problema historiográfico", en José Ronzón y Saúl Jerónimo (coords.), *Reflexiones en torno a la historiografía contemporánea*, México, UAM, 2002, p. 349

“Baste citar, como ejemplos aislados, las cápsulas históricas que periódicamente realiza el historiador Alejandro Rosas en radio red, o los comentarios políticos de índole histórica de Lorenzo Meyer, en varios noticiarios radiofónicos, así como la gran cantidad de programas históricos que ha transmitido la televisión abierta mexicana en los últimos años, como la hora-H de canal 11 o “México: siglo XX de Televisa.”³²⁹

De este modo, la divulgación ha encontrado un espacio privilegiado en los medios de comunicación. Otro ejemplo sería *Cine Verdad* cuyo carácter serio, nacionalista y programático permitió la didáctica, la difusión y la divulgación de numerosos temas como la historia aunque sin llegar a su profundización. Como hemos visto, uno de los fines de este noticiario a lo largo de sus veinte años fue el interés por parte de especialistas de divulgar diversos temas.

A pesar de la importancia de la actividad divulgativa, esta práctica ha presentado retos importantes que tenemos que apuntar. Por una parte, ya sean periódicos, museos o televisoras, estos medios funcionan de manera diferente a las academias por lo que los especialistas deben adaptarse a estas condiciones que generalmente desconocen. Lo que es obligatorio en las academias, no lo es en los medios y viceversa, por lo que los especialistas se ven obligados a mediar entre el entretenimiento y la información, la veracidad y la retórica, la imposición política y la económica. Además en los discursos mediáticos generalmente se valora la inductividad, la omisión de tecnicismos y la eficacia narrativa debido a la amplitud del público. Por último, los investigadores no controlan totalmente su trabajo debido al carácter colectivo y multidisciplinario de la divulgación. Si bien en las academias los trabajos de los investigadores también pasan por ediciones y correcciones ciertamente es mayor el control que se tiene al respecto.

Por ejemplo, en el caso de *Cine Verdad* Carlos Fuentes o Gastón García Cantú tenían una menor influencia frente a los productores como Manuel Barbachano Ponce o Carlos Velo. Además, tanto Fuentes como García Cantú se dedicaban sólo a escribir mientras que otros dirigían, musicalizaban, editaban y grababan, lo que da cuenta del carácter colectivo de este medio en particular. De hecho, en un medio audiovisual es indispensable que el especialista conozca sobre montaje, banda sonora, imagen, sonidos o voz *over*. Sin embargo, para Vázquez Mantecón “la mayoría de los historiadores tienden a

³²⁹ *Ibid.*, p. 346.

concentrar el estudio en la voz *off*, que sólo da una información parcial, fragmentada, del discurso histórico en cuestión, que debe ser evaluado en su conjunto para que el análisis tenga sentido y valor.”³³⁰ Esto último resulta cierto ya que, como hemos visto, una de las características de *Cine Verdad* fue esta preponderancia que dan autores como Gabriel García Márquez o Carlos Fuentes a los guiones por encima de los demás elementos del discurso audiovisual.

Otro problema sería que irónicamente la divulgación puede señalarse como una práctica de carácter elitista. Por ejemplo, para Mendiola y Zermeño divulgar es “hacer accesible al hombre común, a la masa, las observaciones que la sociedad produce de sí misma mediante sus subsistemas diferenciados.”³³¹ A veces de manera exitosa y otras no tanto, los medios se han encargado, como señalan ambos autores, de traducir el conocimiento especializado al lenguaje del hombre común lo que ha traspasado la frontera moderna entre alta cultura y cultura popular.³³² En principio, estos conceptos de hombre común y masa parecerían elitistas ya que refieren inevitablemente a la divulgación como algo vertical y unidireccional.

Justamente, Néstor García Canclini considera que la divulgación cultural presenta una importante paradoja: Al mismo tiempo que es una acción socializadora, es un procedimiento para afianzar la distinción entre quienes conocen y quienes no conocen. En otras palabras, al tratar de abolir la heterogeneidad, la divulgación cultural suprime algunas diferencias pero marca otras: “Los mecanismos de reforzamiento de la distinción suelen ser recursos para reproducir la hegemonía.”³³³ Sin embargo, el autor considera que los medios han permitido la democratización de bienes simbólicos como el arte a través de la difusión:

“Pero lo culto moderno incluye, desde el comienzo de este siglo, buena parte de los productos que circulan por las distintas industrias culturales, así como la difusión masiva y la reelaboración que los nuevos medios hacen de las obras literarias, musicales y plásticas que antes eran patrimonio distintivo de las élites.”³³⁴

³³⁰ *Ibid.*, p. 351.

³³¹ Ya desde sus compuestos léxicos como son *vulgus* (gente común o vulgo), la divulgación denota esta diferenciación entre gente letrada y gente común. Mendiola y Zermeño, *op. cit.*, p. 200

³³² *Ibid.*, p. 201.

³³³ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1990, pp. 146 y 147

³³⁴ *Ibid.*, p. 76

En el caso de México, García Canclini critica a José Vasconcelos quien trató de usar la divulgación de la cultura clásica para "redimir a los indios" y liberarlos de su "atraso". Sin embargo, junto a la difusión educativa y cultural de los saberes occidentales en las clases populares, en los años veinte y treinta el muralismo mexicano lejos de oponer lo culto y popular, sintetizó estos elementos a través de la identidad nacional y las vanguardias europeas. En otras palabras, tanto el proyecto modernizador basado en progreso como el unificador basado en el nacionalismo terminaron dominando en la esfera pública.

De igual manera, los medios de comunicación no resultaron totalmente hegemónicos, reproductivos, enajenantes o unidireccionales como afirmaba la noción de industria cultural. De hecho, en la tardomodernidad la reproducción ilustra el paradigma discursivo más socorrido en las industrias culturales periféricas: la apropiación y resemantización de las prácticas y contenidos de la producción visual transnacional.³³⁵

Otro estudioso de la cultura como Raymond Williams considera que lo que ha alterado nuestro mundo no son los medios masivos de comunicación sino los usos que se les da en cada sociedad, por lo que el autor se aleja del determinismo tecnológico y el estructuralismo.³³⁶ Algo muy importante en Williams es que al tomar en cuenta estos usos y costumbres, la concepción de cultura se vuelve diversa y contingente por lo que podemos considerarla como un proceso y no como un producto final.

Al igual que García Canclini y Williams, para Roger Chartier la divulgación y la distinción son dinámicas culturales que involucran procesos multidireccionales en donde los productores imponen contenidos simbólicos pero los receptores los resignifican mediante la distancia espaciotemporal.³³⁷ De ahí la dialéctica entre distinción y divulgación. Sin embargo, Chartier privilegia el estudio de los libros ya que para él, las imágenes se pueden leer pero no como textos o discursos lo que resulta cuestionable.³³⁸

³³⁵ Daniel Chávez "La alta modernidad visual y la intermedialidad de la historieta en México" en *Hispanic Research Journal*, Vol. 8, No. 2, April 2007, p. 161

³³⁶ Raymond Williams, "Tecnologías de la comunicación e instituciones sociales" en Williams, Raymond (ed.), *Historia de la comunicación. Vol. II*, Barcelona, Bosch Casa Editorial, 1992, p. 183

³³⁷ Para Chartier, la divulgación está fuertemente vinculada con la distinción ya que ambos procesos refieren a las relaciones entre élites y el pueblo. Cuando la divulgación vuelve accesible un comportamiento, una práctica o un corpus de textos, surge un nuevo tipo de distinción: "Es la contradicción del proceso de distinción, que está siempre cruzado por la idea de la imposición a través de la divulgación... y cuando se logra esta divulgación, debe transformarse o inventarse una nueva distinción." Roger Chartier, *Cultura escrita, literatura e historia*, México, FCE, 2003, p. 224

³³⁸ Por ejemplo, cuando el autor refiere a la importancia de las imágenes de la biblia, que iban dirigidas a personas analfabetas, Chartier llama a estas imágenes "la biblia para los pobres". *Ibid.*, pp. 199 y 200

En este sentido, García Canclini considera que a pesar de la importancia del arte visual en Latinoamérica, usualmente ha habido un predominio de la investigaciones sobre la literatura de las élites por encima de las artes visuales y musicales, así como las expresiones populares: “Ser culto ha implicado reprimir la dimensión visual en nuestra relación perceptiva con el mundo e inscribir su elaboración simbólica en un registro escrito.”³³⁹ Incluso dentro de la disciplina histórica, muchos historiadores siguen siendo selectivos frente a las los discursos visuales.

Si bien estas nociones en torno a lo culto y lo popular, lo especializado y lo masivo son cada vez más cuestionadas en la actualidad, para los años sesenta son claves para entender estructuras mediáticas como *Cine Verdad*. Para empezar, este noticiario integraba elementos cultos como las bellas artes, la literatura o la música clásica y al mismo tiempo, aspectos populares como el folclore o las artesanías. Por otra parte, algo sustancial en *Cine Verdad* radicó en la adaptación al lenguaje audiovisual de guiones escritos sobre temas culturales, lo que constituyó un elemento de democratización dentro de una sociedad de gran tradición visual. Así como *Cine Verdad* fue un semillero dentro del cine mexicano, también podemos asegurar que fue un antecedente significativo de la divulgación, la difusión y didáctica de conocimiento a través del lenguaje audiovisual.

Sin embargo, al mismo tiempo tenemos un carácter elitista, unidireccional y distintivo que definió a *Cine Verdad* como un medio que podemos considerar de carácter tradicional. Por ejemplo, Carlos Velo criticaba a quienes piensan que la cultura es de una élite, de gente preparada y refinada, pero al mismo tiempo cayó en el elitismo cuando definió a *Cine Verdad* como un noticiario “estrictamente cultural... que con su estilo didáctico fue comprendido, aceptado y receptado por las masas populares, ávidas de superación popular, sorprendiendo a comunicólogos y publicistas que lo calificaron como demasiado bueno para nuestro pueblo inculto.”³⁴⁰

Precisamente, en los años sesenta cuando se está produciendo *Cine Verdad*, Umberto Eco escribió en *Apocalípticos en integrados* sobre estas dos posturas ante la cultura de masas. Por un lado, los apocalípticos atacan la cultura de masas como el caso paradigmático de la Escuela de Frankfurt, mientras que los integrados hacen una

³³⁹ García Canclini, *op. cit.*, p. 136.

³⁴⁰ Citado en Anxo, *op. cit.*, p. 120

interpretación benévola de lo popular ya que defienden la democratización de la cultura como en el caso de Marshall McLuhan. Aunque Eco considera que “cultura de masas” es un concepto genérico y ambiguo, el autor no cae en ninguna de las dos posturas esquemáticas, aunque su ensayo sí constituye una defensa implícita de la cultura popular.

En relación a la divulgación cultural, Eco se pregunta lo siguiente: ¿qué acción cultural es posible para hacer que estos medios de masas puedan ser vehículo de valores culturales? Como respuesta, Eco considera que es necesaria “una intervención activa de las comunidades culturales en la esfera de las comunicaciones de masa.”³⁴¹ También son importantes los “hombres de cultura” o los especialistas quienes funcionan como mediadores. Si bien esto último puede parecer paternalista, para Eco esta intervención es una dialéctica entre grupos de producción y grupos de recepción constituidos por el público y la crítica en donde “los unos interpretan las exigencias y solicitudes de los otros.”³⁴²

Para Eco, la divulgación científica o histórica empieza a ser recurrente en estos años debido a la demandas de respuestas por parte de los espectadores ante el auge de los medios de comunicación, sobre todo de la televisión. Igualmente, para Vázquez Mantecón “en buena medida, la divulgación es producto de la presencia creciente de los medios de comunicación en la vida cotidiana.”³⁴³ Por lo tanto, la divulgación es una necesidad de las sociedades contemporáneas en donde disciplinas de conocimiento como la historia también han incursionado en los medios de comunicación. Esta necesidad parte de una sociedad cada vez ávida de información en donde los medios se han convertido en los principales escenarios para debatir asuntos nacionales e internacionales.

Algo que también es importante señalar del texto de Eco es que estas prácticas como la divulgación cultural no son fines sino medios. En esta mediación, los contenidos divulgados sirven a los espectadores como catalizadores que permiten crear puentes con otros contenidos más profundos e incluso pueden impactar en su vida cotidiana. Como medios que son, la didáctica, la divulgación y la difusión están dirigidas a públicos no especializados quienes muchas veces gracias a estos contenidos mediáticos se vinculan con disciplinas de conocimiento como la historia. De esta manera, es necesario estudiar estas prácticas a través de medios masivos y mediante un énfasis en los públicos.

³⁴¹ Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, Madrid, Lumen, 1998, p. 61

³⁴² *Ibid.*, p. 61

³⁴³ Vázquez Mantecón, "La divulgación..." p. 347

Desde la hermenéutica, el trabajo de Paul Ricoeur y Hans-Georg Gadamer ha mostrado, entre otras cosas, la invalidez de un universo histórico objetivo que puede ser comprendido y explicado fuera del presente y fuera del lenguaje. Dentro de esta dialéctica entre comprensión y explicación, ambos autores no se centran en las instituciones ni en los autores sino en los horizontes como el mundo del texto o el mundo del lector que posibilitan la comprensión y la explicación, así como las tradiciones o las experiencias histórico-sociales.

Al igual que Chartier, las reflexiones de Gadamer y Ricoeur se centran en libros, pero estos procesos de comprensión y explicación también pueden relacionarse con los medios de comunicación. A pesar de sus distintos matices, para los dos autores la distancia espacial y temporal implica que la comprensión y la explicación están en constante transformación hacia algo nuevo. Como señala Gadamer: “En la finitud histórica de nuestra existencia está el que seamos conscientes de que, después de nosotros, otros entenderán cada vez de manera distinta.”³⁴⁴ Al igual que Raymond Williams quien establece la cultura como un proceso cambiante, desde la hermenéutica de estos dos autores podemos apelar que las prácticas de la divulgación, la difusión y la didáctica no son fines, sino medios cuya comprensión y explicación está en constante movimiento.

De esta manera, a pesar del carácter general y en ocasiones elitista que tiene la divulgación, hay temas que son necesarios explicarlos y sintetizarlos con el fin de ampliar su comprensión. No hay duda que dentro de la divulgación mediática son imprescindibles como mediadores los especialistas y las instituciones. Sin embargo, como señala Chartier quien es citado por Vázquez Mantecón, la divulgación debe estudiarse como totalidad entre institución, autor, texto y público lo que deriva en el análisis de reglas, prácticas y mecanismos que son vitales para el análisis historiográfico.³⁴⁵ Por lo consiguiente, vamos a terminar este capítulo planteando la relación con *Cine Verdad* con las instituciones, los productores y los receptores.

Gracias a las fuentes hemerográficas sabemos que *Cine Verdad* estuvo relacionado con instituciones como la Universidad Nacional Autónoma de México. Para 1961, cuando *Cine Verdad* estaba en auge, la UNAM, a través del Departamento de Labores

³⁴⁴ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método I*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1993, p. 230

³⁴⁵ Citado en Vázquez Mantecón, "La divulgación..." p. 352

Cinematográficas, se acercó a este noticiario en relación a la producción de filmes universitarios, documentales y reportajes de la vida universitaria cuyos objetivos eran precisamente la divulgación de temas especializados:

Como vehículo de divulgación, las actividades de producción han iniciado una serie de reportajes sobre los institutos de investigación universitaria que se publican semanalmente en el corto *Cine Verdad* del grupo Barbachano Ponce. Estos reportajes se preparan con los responsables de los institutos y laboratorios de la universidad y los dirige M. Michel.³⁴⁶

Según la nota, los reportajes tratarían de temas relacionados a cada instituto. Por ejemplo, el Instituto de Ciencias Biológicas prepararía reportajes sobre los murciélagos y la embriología, mientras que al Instituto de Ingeniería le correspondería hacer reportajes sobre hidráulica. También la Facultad de Ciencias desarrollaría reportajes sobre la electroencefalografía, la citología y el cerebro. Si bien estos reportajes no se llegaron a realizar, es curioso que dentro de los numerosos colaboradores en *Cine Verdad* no hubiera ningún científico lo que no evitó que la ciencia fuera una temática significativa dentro de esta revista cinematográfica.

En efecto, como ya hemos visto *Cine Verdad* se distinguió por dividirse en temáticas como la ciencia, la historia o el arte. Precisamente, para Mendiola y Zermeño la divulgación se genera en el momento que la autoobservación de la sociedad moderna permite diferenciar campos como la política o la economía. Esta fragmentación de la razón da lugar a terminologías especializadas que la divulgación busca hacer accesibles.

Además de las instituciones, en *Cine Verdad* estaban las colaboraciones de “hombres de cultura” como García Cantú y Fuentes quienes escribían breves cápsulas históricas que iban dirigidas para los espectadores que asistían a las salas de cine. Si bien es discutible esta distinción entre “hombre de cultura” y “hombre común” para José Luis Martínez, fueron los colaboradores como José Emilio Pacheco, Carlos Fuentes y Elena Poniatowska, así como el contenido cultural lo que dotó de un capital simbólico a este noticiario:

En un cine popular del centro de la Ciudad de México algún día de los años sesenta, un niño ve, antes de que empiece la película, breves cápsulas sobre asuntos de ciencia, cultura, espectáculos, vida cotidiana. Se trata de los cortos de *Cine Verdad*, producidos por Miguel Barbachano. Muchos años después, ese niño, convertido en periodista cultural, habrá de

³⁴⁶ “Labores cinematográficas de la UNAM” en Periódico *Mañana*, 7 de octubre de 1961, p. 45

conocer la identidad del autor detrás de esos guiones olvidados. Al leer ahora los guiones de José Emilio, esbeltos, breves, agradables, me doy cuenta por qué, al contrario de otros noticiarios, *Cine Verdad* atrapaba la atención de espectadores tan poco enterados como éramos quienes asistíamos a esas salas de barrio a ver películas de luchadores, westerns mexicanos, comedias rancheras o melodramas urbanos.³⁴⁷

Hay que aclarar Martínez omite que gran parte de las cápsulas de esta revista fílmica estaban firmadas por lo que muchos espectadores sabían quiénes habían escrito los guiones. Por otro lado, si bien resulta difícil establecer el impacto social de *Cine Verdad* partimos del hecho de que este noticiario no fue un éxito mediático debido a las condiciones del propio medio. Sin duda muchos espectadores aprendieron y quedaron inmersos en estas cápsulas, pero también hay que apuntar a la dificultosa distribución de los noticiarios fílmicos, así como a la poca predilección del público mexicano por los contenidos culturales.³⁴⁸

Para Motti Neiger, Oren Meyers y Eyal Zandberg el hecho de que la textualidad ha sido más estudiada que la producción y la recepción es algo que tiene que cambiar. Por ejemplo, la recepción puede iluminar las interrelaciones entre memoria colectiva y memoria individual.³⁴⁹ El cómo estos contenidos simbólicos impactan en los espectadores interpelando sus experiencias individuales y colectivas es algo que todos los investigadores nos tenemos que preguntar. Sin embargo, otra de las razones del impacto limitado de *Cine Verdad* estaría también en su propio contenido. Por ejemplo, las representaciones más exitosas del cine y la televisión son muchas veces las que se basan en puntos de vista singulares y nostálgicos como las biografías, lo que contrasta con *Cine Verdad* que apelaba más por lo objetivo y lo general.³⁵⁰

Si bien es cierto que *Cine Verdad* no llegó a demasiadas personas como sí lo hicieron la radio y la televisión, su importancia radica en la divulgación, la didáctica y la

³⁴⁷ Martínez, *op. cit.*, p. 11

³⁴⁸ Al final, como señalan Zermeño y Mendiola, parece que los estribillos de los comerciales fueron más resonantes en el público que los propios contenidos mediáticos. Mendiola y Zermeño, *op. cit.*, p. 223

³⁴⁹ Neiger, *op. cit.*, p. 16

³⁵⁰ Al respecto, Neiger, Meyers y Zandberg consideran que las biografías son un recurso prolífico en la historia mediada. Ya sean películas o series, tanto de ficción o documental, todavía hoy en día la gente no se aburre de los contenidos simbólicos que refieren a una sola persona: Ya sean las series o películas sobre personajes como Pablo Escobar o la reina Isabel II, éstas representaciones están dirigidas a un gran público y por lo tanto, constituyen un gran negocio. Sin embargo, a pesar de este énfasis biográfico los programas televisivos también han explorado procesos más amplios de una manera amable y dinámica. *Ibíd.*, p. 2

difusión de conocimiento. En relación a esto último, los noticiarios fílmicos, aun con su corta duración y sus limitados recursos técnicos, tuvieron la capacidad de evocar el pasado a través de los sonidos y las imágenes. Aunque no tuvieron una mayor capacidad de abstracción que los libros, sí tuvieron la oportunidad de llegar a más personas.

Así como la mayor parte de la sociedad mira actualmente al pasado a través de los medios de comunicación audiovisual, también varias personas han visto representado su pasado y su presente a través de *Cine Verdad*. Estos eventos complejos del pasado y de la actualidad como la Guerra civil española o la Guerra Fría interpelaron las experiencias individuales y colectivas de los espectadores.

En este sentido, es necesario traer a cuenta a Eco, Chartier, Gadamer, Ricoeur o Williams quienes postulan el carácter dinámico de los procesos de producción, comunicación y recepción de textos ya sean escritos o visuales. De esta manera, no hay ningún discurso o autor que agote un tema, un problema o una discusión ya que por el contrario, la comunicación está en continuo movimiento. Por ejemplo, ya sean antologías literarias o periodísticas, así como recopilaciones cinematográficas o televisivas, estos procesos constituyen una resignificación entre el pasado y el presente, así como entre memoria e historia.

En el caso del cine, Bill Nichols nos dice que Dziga Vertov ponderaba la recopilación por encima de las reconstrucciones históricas de Eisenstein, Dovzhenko o Pudovkin ya que favorecían al redescubrimiento de situaciones y sucesos pasados en el presente que también podían ser remodelados para revelar la forma del futuro.³⁵¹ En cuanto a la televisión, Jay Leda nos dice que la recopilación de material de archivo ha marcado la carrera de Ken Burns.³⁵² Por ejemplo, su serie *Civil War* (Burns, 1981) contó con una gran dirección y una cuidadosa investigación histórica. Sin embargo, el éxito de esta serie se debió, según Gary R. Edgerton y Peter C. Rollins, al uso práctico del pasado (diarios, cartas, discursos, noticias, epitafios o memorias) y su conexión con el presente a través de

³⁵¹ Nichols, *Introducción...* p. 248

³⁵² Bill Nichols, "Remaking History: Jay Leyda and the Compilation Film" en *Film History*, Volume 26, Issue 4, 2014, p. 150

las nuevas audiencias.³⁵³ De este modo, esta serie logró una simbiosis entre lo analítico y lo expresivo, lo pasado y lo presente así como lo memorístico y lo histórico.³⁵⁴

Al igual que *Civil War*, las cápsulas históricas de *Cine Verdad* fueron hechas con base en la recopilación, pero también para que la audiencia pudiera crear un vínculo del pasado con su presente. También los autores de estas cápsulas aprovecharon estos espacios para plantear sus puntos de vista con base en sus respectivos horizontes. Por lo tanto, además de los públicos y las instituciones hay que hablar de los autores en relación a estas prácticas de divulgación, difusión y didáctica del conocimiento a través de los medios de comunicación.

Por ejemplo, numerosas series televisivas han contado con la participación directa o indirecta de historiadores. Destaca la participación de Marc Ferro en *Images de l'histoire* (1975-1977) cuya distribución estaba enfocada meramente para las escuelas.³⁵⁵ En México instituciones como la UNAM o el *Canal 22* también han desarrollado numerosos programas históricos. Un ejemplo paradigmático es la serie *Nueva historia mínima de México ilustrada* (Strauss, 2009) que fue producida por TV UNAM y que está basada en la publicación del Colegio de México que lleva el mismo nombre. Esta serie, ganadora del Premio Nacional de Periodismo en la categoría Divulgación Científica y Cultural, fue la culminación del proyecto de Daniel Cosío Villegas quien desde 1973 buscó una adaptación televisiva del libro.

Incluso en la actualidad, en México hay investigadores como Álvaro Vázquez Mantecón o Antonio Zirión que han alternado sus investigaciones académicas con proyectos de divulgación y realización. En este sentido, el historiador Peter Burke nos dice lo siguiente:

“La colaboración en términos de igualdad entre el historiador y el realizador cinematográfico, en la misma línea que la colaboración entre antropólogos y realizadores

³⁵³ Al respecto, estos autores nos dicen lo siguiente: “Overall, *The Civil War* addresses a number of current controversies that reflect the shifting fault lines in the country’s underlying sense of itself as a national culture, including the questions of slavery, race relations, and continuing discrimination; the rapidly changing roles of women and men in society; the place of federal versus local government in civic affairs; and the individual struggle for meaning and conviction in modern life.” Edgerton, *op. cit.*, p. 5

³⁵⁴ Aunque no es un historiador o especialista en la historia, Ken Burns ha sido reconocido por instituciones académicas en los Estados Unidos. Por ejemplo, Burns fue el primer invitado a la Sociedad de Historiadores Norteamericanos que no contaba con un libro de historia lo que precisamente reconocía a la narrativa audiovisual “como un medio de escribir historia” Barnouw. *op. cit.*, p. 292

³⁵⁵ En los años sesenta, la Tercera Generación de Annales compuesta por historiadores como Marc Ferro o Georges Duby se acercó tanto a la historia rigurosa como a la historia de carácter divulgativo.

apreciable en algunas películas de carácter etnográfico, sería otra forma de utilizar el cine para estimular la reflexión sobre el pasado.”³⁵⁶

La voluntad, necesidad o deber por parte de los especialistas en acercarse a los medios de comunicación es una cuestión importante a discutir. Por ejemplo, Vázquez Mantecón considera que desde los años setenta, en México historiadores como Héctor Aguilar Camín, Lorenzo Meyer o Enrique Krauze han accedido a los medios con un tono divulgativo y político. Para el autor, en un principio la historia divulgada no estuvo en manos de historiadores, sino de periodistas y comunicadores.³⁵⁷ Al menos en el caso de *Cine Verdad*, es cierto que el único historiador que participó fue Gastón García Cantú.

Por lo tanto, *Cine Verdad* podría considerarse junto con la prensa un ejemplo de este acercamiento entre especialistas y medios. Por ejemplo, tanto Carlos Fuentes como Gastón García Cantú comenzaron sus respectivas actividades en los medios de comunicación y no en las academias. Ambos autores esperarían hasta los años setenta para integrarse a una labor de carácter académica; Fuentes quien ingresó al Colegio Nacional y García Cantú quien se convirtió en docente de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM.

Volviendo al periodismo cultural, este género discursivo se destacó por su relación con la divulgación. Ya en *México en la Cultura* había una exposición masiva y más accesible como si de un diario se tratara. Para Víctor Manuel Camposeco, este suplemento cumplía la función de acercar al lector promedio de *Novedades* a la literatura. De hecho, en su primera editorial de *México en la Cultura* se nos dice que el objetivo era poner al alcance de todos “las ideas, las artes y las ciencias.”³⁵⁸ Por ejemplo, codirectores como Leopoldo Zea o Pablo González Casanova divulgaron temas vinculados a la filosofía y la sociología, respectivamente. Por lo tanto, el periodismo cultural abrió puertas a todo el público a través de la amenidad y la brevedad.

Otro caso paradigmático de la difusión y la divulgación dentro del periodismo sería *Excélsior*. Según comenta José Emilio Pacheco, como director de este periódico Julio Scherer quiso reconciliar el periodismo y la vida académica.³⁵⁹ A pesar de la dificultad de escribir en los medios, Pacheco no sólo fue colaborador de *Excélsior* sino también de *Cine*

³⁵⁶ Burke, *op. cit.*, p. 213

³⁵⁷ Vázquez Mantecón, "La divulgación..." p. 348

³⁵⁸ Camposeco, *op. cit.*, p. 102

³⁵⁹ Citado en Graciela Carrasco López "Intelectuales académico y medios de comunicación: El Caso De La UNAM y El Periódico *Excélsior De México*" en *Revista Luciérnaga*, Año 3, Edición 5, 2011, p. 29

Verdad y México en la Cultura. Dentro de estas publicaciones, el autor llegó a abarcar numerosos temas siendo considerado por Sergio Pitol como el polígrafo perfecto. A veces anónimos y otras veces firmados, sus textos en *Cine Verdad* mostraron un gran respeto por el lector:

Contra lo que pregonan los mercaderes del templo de la comunicación masiva, José Emilio Pacheco no sacrificó nada en la escritura de sus guiones para volverlos accesibles a la gente; son textos perfectos, escritos con imaginación y rigor, con la ligereza y profundidad que caracterizan su literatura. En ellos habla de Frida Kahlo, muchos años antes de que se volviera una moda; de los aviones supersónicos; del Diamond, un satélite francés de telecomunicaciones; de la Semana Santa en Capulhuac, un municipio al sur del Estado de México. Los temas que aborda son innumerables, fueron alrededor de veinte años los que se dedicó a esa labor.³⁶⁰

Dentro de *Excélsior*, Pacheco se decantó por la literatura mientras que otros como Marcos Moshinsky o Gastón García Cantú lo hicieron por la ciencia y la historia, respectivamente. Al igual que Miguel Barbachano Ponce con *Cine Verdad*, Scherer logró con *Excélsior* unir a un grupo de intelectuales que divulgaron su conocimiento y pensamiento mediante artículos y editoriales como una práctica alterna a la investigación y la docencia.

Sin embargo, a diferencia de *Cine Verdad*, *Excélsior* fue crítico con el régimen posrevolucionario a través de voces como la de Daniel Cosío Villegas quien desde 1968 comenzó a escribir artículos de opinión lo que dotó de prestigio a este diario.³⁶¹ Bien sabido es el golpe a la directiva de este diario por parte del gobierno de Luis Echeverría en julio de 1976.³⁶² Para ese año, García Cantú atacó a Fuentes por su apoyo al gobierno de Echeverría, mientras que Fuentes acusó al poblano de haber estado a sueldo durante el gobierno de Díaz Ordaz.³⁶³ Por varios años, estos ataques continuaron por parte de dos escritores que a pesar de sus diferencias compartieron su afinidad por la izquierda y la historia, además de sus colaboraciones en diversos espacios como *Cine Verdad*, *México en la Cultura*, *La cultura en México*, *Excélsior* y su suplemento *Plural*. De hecho, Pacheco también colaboró en todos estos espacios.

³⁶⁰ Según dice su hija, Laura Emilia Pacheco, su padre todos los días hacía entrega de poesía, cuentos, novelas, obras de teatro, ensayos, artículos periodísticos. Martínez, *op. cit.*, p. 12

³⁶¹ Serna, *op. cit.*, p. 144

³⁶² Véase Vicente Leñero, *Los periodistas*, México, Joaquín Mortiz, 1992

³⁶³ Guillermo Sheridan, "Paz y Fuentes: el dilema Echeverría (última parte)" en Letras libres, 07 abril 2017. Enlace: <https://www.letraslibres.com/mexico/historia/paz-y-fuentes-el-dilema-echeverria-ultima-parte>

En el caso de García Cantú, el autor nos dice lo siguiente sobre su experiencia en *Excélsior* durante los años setenta: “Todos los que escribían en esas páginas tenían una procedencia universitaria, (lo que) le dio una distinción o un común denominador a los colaboradores del *Excélsior* en aquel entonces.”³⁶⁴ Para García Cantú, quien era especialista del liberalismo mexicano, esta tradición de colaboración entre intelectuales y medios proviene del siglo XIX cuando en los periódicos colaboraron autores como Francisco Zarco, Ignacio Ramírez, Guillermo Prieto, Manuel Payno y Ponciano Arriaga. Todavía en los años treinta, en periódicos como *El Universal* colaboraron gente como Antonio Caso, Vicente Lombardo Toledano, Francisco Zamora Padilla, Mauricio Magdaleno Cardona, Fernando de Fuentes y Alfonso Junco.

Efectivamente, García Cantú se destacó como académico, pero también como periodista en donde se dedicó a una tarea que él, al igual que otros colaboradores, consideraba necesaria: la difusión cultural. Al igual que en *Cine Verdad* y *Excélsior*, los temas históricos fueron la especialidad del poblano en *México en la Cultura*. Por ejemplo, el autor nos cuenta que su libro *El socialismo en México. Siglo XIX* tuvo como base su ensayo "Las cañas desesperadas" publicado en este suplemento cultural y que versa sobre el pueblo natal de Zapata.³⁶⁵ Incluso García Cantú consideraba que sus ensayos en *México en la Cultura* constituyeron su tránsito de la literatura a la historia.

Sin embargo, no deja de ser contrastante que en estas entrevistas así como en sus respectivos libros el autor nunca mencionó su colaboración en *Cine Verdad* a diferencia de Carlos Fuentes. Por otro lado, García Cantú sí mencionó sus actividades dentro de la UNAM como cuando fue director general de Difusión Cultural o cuando dirigió las revistas *Universidad de México* y *Estudios Políticos*.³⁶⁶ De hecho, su transición de la literatura a la historia se puede relacionar también con *Cine Verdad* en donde el autor ya expresaba preocupaciones que serían desarrolladas en sus libros.³⁶⁷ De cualquier manera, aunque su paso en *Cine Verdad* haya significado poco para García Cantú, su trabajo dentro del

³⁶⁴ Citado en Carrasco López, *op. cit.*, p. 31

³⁶⁵ Nos cuenta García Cantú que escribió en las madrugadas del año de 1968, al no poder dormir por lo que ocurría en ese tiempo en la Universidad. Fuentes García, *op. cit.*, p. 133

³⁶⁶ De 1966 a 1968, Gastón García Cantú fue director general de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México y a la par, dirigió la Revista *Universidad de México*.

³⁶⁷ Por ejemplo, así como García Cantú escribió en *Cine Verdad* sobre la Batalla de Puebla, también dentro de *La Cultura en México* como jefe redacción preparó un número extraordinario dedicado a la victoria del 5 de Mayo. José Emilio Pacheco, “Carlos Fuentes hace medio siglo” en *Proceso*, 20 de mayo de 2012.

periodismo cultural nos reitera que estas prácticas de divulgación, difusión y didáctica son medios hacia fines como en este caso serían sus libros de historia.

También Vicente Leñero establece el periodismo como un ejercicio de liberación en donde la información no constituye un fin sino un medio para que el hombre forje su propia opinión. En otras palabras, se trata de un estimulante y no un sedante.³⁶⁸ Si bien el periodismo mexicano ha enfrentado censuras y dificultades, los diarios y las revistas han buscado hacer accesible acontecimientos que el público común desconoce. Al respecto, Leñero considera que el buen periodismo busca acercar a las mayorías, aunque su objetivo no es el gusto medio. Precisamente, el autor reconoce al cine como un medio privilegiado para la difusión: “El cine, que reúne las condiciones de concentración idóneas para la difusión de informaciones, no escapa a la concisión y a la claridad como elementos ineludibles de la noticia, si se requiere una comunicación eficaz.”³⁶⁹

En efecto, la concisión y la claridad son dos características fundamentales en *Cine Verdad*. Para empezar, a diferencia de una institución académica y al igual que los medios de comunicación, *Cine Verdad* producía para un público más amplio. Además, al igual que la radio o la televisión los escritores contaban con el condicionamiento del tiempo por lo que sus guiones tenían que ser breves. De esta manera, los guionistas de *Cine Verdad* debían resumir y narrar los temas, mientras que el editor debía completar esta narración con imágenes, sonidos y música. Para sintetizar un evento como la Guerra civil española o la Expropiación Petrolera, tanto Fuentes como García Cantú debieron ser muy selectivos con lo que escribían. Otro condicionamiento provenía del público ya que los autores no debían tratar temas muy especializados. De ahí que sucesos y procesos tan generales como la Primera Guerra Mundial fueron representados en este noticiario. Por lo tanto, el fin de este noticiario no era gustar a los críticos o a los festivales, sino orientar e instruir al espectador con un fin pedagógico o político. En otras palabras, la sencillez y la brevedad, tanto en el contenido como en la forma, eran condiciones sine qua non para *Cine Verdad*.

De este modo, a diferencia de las series televisivas o las películas los clips históricos de *Cine Verdad* estarían más relacionados a las cápsulas históricas dentro de los noticiarios o los programas de televisión. Incluso también se relacionarían en la actualidad con los

³⁶⁸ Leñero y Marín, *op. cit.*, p. 19

³⁶⁹ *Ibid.*, 56

videos de *YouTube* o *TikTok* que explican brevemente procesos y sucesos históricos. Además de la brevedad, la claridad es otra característica de *Cine Verdad* debido a que la función de este noticiario era predominantemente comunicativa antes que estética. De hecho, esta función impedía a los realizadores caer en abstracciones o discontinuidades. Precisamente, la comunicación se refiere a hacer algo común, como difundir o divulgar, que es justamente lo que hacía este noticiario.³⁷⁰

Aun con esta claridad y brevedad que permitía poco análisis, *Cine Verdad* constituyó un acercamiento al pasado, al presente y al futuro al igual que las publicaciones académicas. En este sentido, destaca la propuesta de Hayden White quien establece la diferencia entre la *Historiography* (historia escrita) y la *Historiophoty* (historia visual). Para White, la *Historiophoty* representa mejor la atmósfera del pasado mientras que se complementa con la *Historiography* en cuanto a que ambas son construcciones de realidad en donde es imposible la verosimilitud. De este modo, si bien en los clips de *Cine Verdad* se presentó una sola visión histórica, esto no quiere decir que no hubiera una interpretación de la historia. Por ejemplo, en *Cine Verdad* encontramos datos informativos (qué, quién, cuándo, etc.) y al mismo tiempo interpretaciones y opiniones. En otras palabras, para White no hay razón para que una película sea menos analítica que un libro.³⁷¹

Este tipo de nociones no quieren decirnos que los medios de comunicación tengan que reemplazar a la historia como disciplina. Así como la historia oral coincidió con el sonido, debe haber una historia que coincida con las imágenes y el lenguaje audiovisual. Por otro lado, las academias pueden acercarse con los medios con el fin de ampliar sus públicos y por ende, su función social. Por ejemplo, para Zermeño y Mendiola los medios resuelven la paradoja de la unidad ya que a diferencia de los campos de conocimiento que se dirigen a públicos especializados, éstos llegan a públicos más vastos.

De la misma manera, los medios pueden buscar la profundidad y desarrollo de las instituciones académicas. Dentro de un contexto de agotamiento de los grandes relatos, actualmente los mayores difusores de la historia son los medios de comunicación. Ya sean

³⁷⁰ Destacan instituciones como la BBC o especialistas como Carl Sagan que han logrado una gran comunicación a la vez que presentan una gran riqueza formal. Por lo tanto, estos contenidos mediáticos pueden producir medios artísticos que logran un efecto tanto pedagógico como estético.

³⁷¹ Hayden White, "Historiography and Historiophoty" en Marnie Hughes-Warrington (ed.) *The History on film reader*, London, Routledge, 2009, pp. 64-70

academias o medios, la producción, comunicación y recepción son prácticas fundamentales para ambas por lo que es necesario reconocer sus diferencias pero también sus vínculos.

Este acercamiento no sólo ha permitido generar contenidos y formas simbólicas, sino que también ha producido autoobservaciones de la sociedad y con ello, la construcción de identidades y diferencias. Como hemos visto, en México desde el siglo XIX estos puentes entre los especialistas y los medios han sido importantes y fructíferos. Estos puentes como *Cine Verdad* también han permitido que se difunda conocimiento a personas que no cuentan con una educación formal. Este conocimiento no sirve de nada si está guardado y en cambio, es valioso cuando el receptor construye su propio conocimiento no de manera solitaria sino de manera mediada.

CONCLUSIONES.

A lo largo de esta investigación nos hemos concentrado en un objeto de estudio que prácticamente nunca había sido estudiado. De este modo, espero no haber caído en generalizaciones o exageraciones con respecto a mi objeto de investigación. De cualquier manera, también espero que este trabajo motive a nuevas investigaciones no sólo al respecto de *Cine Verdad*, sino también en torno a los noticiarios fílmicos en general.

A pesar de que *Cine Verdad* no fue un noticiario tan innovador ni tan revolucionario como *The March of Time* o *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, sí fue uno de los noticiarios fílmicos más importantes no sólo en México, sino también en Hispanoamérica. Para empezar, el espacio en donde se produjo este noticiario fue un crisol de personalidades, discusiones y producciones que tendrían un importante impacto en México, pero también en otros países hispanoamericanos durante la segunda mitad del siglo XX.

Si bien otros noticiarios como *Cine Selecciones* o *Noticiero CLASA* también fueron semilleros de cineastas y escritores, *Cine Verdad* fue el que más se destacó como escuela de documentalismo y periodismo durante los años cincuenta y sesenta. Aunque para los años setenta este noticiario decayó y terminó desapareciendo, su impronta en cineastas y periodistas se mantuvo. Por lo tanto, si queremos analizar en términos políticos y culturales la cinematografía y el periodismo durante estas décadas, valdría la pena acudir a este noticiario.

En el ámbito político, *Cine Verdad* se distinguió por su postura de izquierda que se acentuó en los años sesenta con la Revolución cubana. Sin embargo, fue el nacionalismo revolucionario la ideología más prominente de este noticiario lo que se manifestó en su adscripción al régimen priista, sobre todo con los gobiernos desarrollistas. Aunque no llegó a ser un noticiario explícitamente propagandístico, destacan las actividades políticas de tres prominentes actores de *Cine Verdad*: Manuel Barbachano Ponce, Carlos Fuentes y Gastón García Cantú. De hecho, estos dos últimos escritores fueron quienes más escribieron sobre el pasado en este noticiario.

Esta cercanía con el poder no evitó la censura o la vigilancia hacia los contenidos y las formas del noticiario a través de reglamentos o instituciones. Sin embargo, también los directores impusieron un sello propio a través de las distintas etapas del noticiario. Por ejemplo, podemos considerar la segunda etapa de *Cine Verdad* como la más fructífera en

relación a las numerosas temáticas y los distinguidos colaboradores que convergieron en este noticiario de 1958 a 1964. Justamente, las cápsulas más prominentes que representaron el pasado pertenecen a esta etapa.

Estos elementos políticos y culturales son esenciales para analizar las cápsulas de *Cine Verdad* que referían al pasado. Aun con estas restricciones, *Cine Verdad* fue un noticiario que durante veinte años mantuvo su línea cultural y realista. Por ejemplo, la seriedad programática de *Cine Verdad* contrastó con el humor y el conservadurismo de otras revistas como *Cine Mundial*, *Tele Revista* o *Cámara*. También en términos formales, las cápsulas audiovisuales siempre mantuvieron un sonido no sincrónico en donde la voz *over*, las imágenes y la música fueron imprescindibles. Si bien muchos de estos clips eran filmados u originales, la mayor parte de las cápsulas fueron de carácter recopilatorio. De todos los noticiarios de Barbachano Ponce e incluso me atrevería a hablar de todos los noticiarios producidos en México, *Cine Verdad* fue el noticiario mexicano que más recurrió a esta técnica.

Además del neorrealismo italiano y el cine ensayo europeo, la recopilación cinematográfica de origen soviético marcó a este noticiario. Precisamente, la recopilación fue el recurso más utilizado en los clips que representaron el pasado en *Cine Verdad*. Por ejemplo, las imágenes de archivo dotaron de un efecto de realidad a las cápsulas, mientras que la música y la voz *over* brindaron unidad a los clips. De hecho, más que el pasado representado lo más interesante de estas cápsulas fue el uso práctico de la historia en relación al presente y el futuro. Por lo tanto, lejos de juzgar a este noticiario por su brevedad o por si lo que se decía era verdadero o falso, la investigación nos ha llevado a cuestionarnos el cómo y el porqué de estas enunciaciones discursivas.

De este modo, con las imágenes de archivo, la música y la voz *over* se buscó crear una continuidad histórica entre el pasado y el presente. Esta continuidad resaltó los momentos álgidos y trágicos de la historia nacional e internacional a través de una teleología que rescataba el pasado con miras a un presente y un futuro. En este sentido, procesos y sucesos del siglo XX como los casos revolucionarios en Cuba y México, la Expropiación Petrolera, las dos Guerras Mundiales y la Guerra Fría fueron los momentos que más se rescataron en este noticiario.

Si bien la recopilación en este noticiario buscó crear un sentido y un significado unívoco del pasado, para nosotros como observadores del presente son claras las contradicciones, así como las continuidades y rupturas dentro de estos discursos. Para empezar, la afinidad de este noticiario por la izquierda perdió fuerza a mediados de los años sesenta cuando autores como Carlos Fuentes abandonaron el noticiario. También es curioso que personajes y sucesos que fueron tan referenciados en *Cine Verdad* como Lenin o la Revolución de Octubre, hoy en día poseen un menor significado.

De igual manera, la recopilación que se ha hecho de noticiarios fílmicos como *Cine Verdad* a través de medios vigentes como la televisión, ha demostrado que estos contenidos pueden adquirir un nuevo significado para el presente. Lejos de ser unidireccionales o enajenantes, los noticiarios fílmicos como *Cine Verdad* han resultado significativos para numerosos autores, pero también para los espectadores.

A pesar de su carácter realista y tradicional, *Cine Verdad* fue un importante antecedente de los medios de comunicación que siguen representando el pasado como el cine o la televisión. Estos medios han permitido divulgar, instruir y difundir conocimiento mediante contenidos simbólicos sobre pasado que pueden llegar a numerosos públicos e incluso pueden impactar en la experiencia individual o colectiva. También estos medios muchas veces han permitido la convergencia entre la historia y la memoria mediante la vinculación entre pasado y presente.

FUENTES CONSULTADAS.

- Ades, Down, *Fotomontaje*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002
- Altman, Rick, *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Ed. Paidós, 2000
- Álvarez Díaz, Mayra, *El noticiero ICAIC y sus voces*, La Habana, Ediciones La memoria, 2012
- Anduiza Valdelamar, Virgilio, *Legislación cinematográfica mexicana*, México, Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, Colección Documentos de Filmoteca, 1984
- Ankersmit, Frank, *Historical representation*, Standford, Standford university press, 2001
- Anxo Fernández, Miguel, *Las imágenes de Carlos Velo*, Colección Miradas en la oscuridad, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007
- Baechlin, Peter y Muller-Strauss, Maurice, *Newsreel across the world*. Paris, Unesco, 1952
- Bajtín, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI Editores, 1998
- Barnouw, Erik, *Documental, historia y estilo*, Barcelona, Gedisa, 2005
- Bazin, Andre, *Qué es el cine*, Madrid, Ediciones Rialp, 2017
- Bellamy Ortiz, Adriana, “Cine-ensayo latinoamericano: Ignacio Agüero, voz y memoria” en *Cuadernos Americanos*, 164, México, 2018/2, pp. 61-82
- Bonifaz Vidal, Rosario, *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del Estado en México (1895-1940)*, México, UAG-Cámara de diputados, 2010
- Bordwell, David, Staiger, Janet, Thompson, Kristin *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Paidós, 1997
- Burke, Peter, *Lo visto y lo no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona. Crítica. 2005
- Campo, Javier, “Cine documental: tratamiento creativo (y político) de la realidad” en *Cine documental*, Número 11, Año 2015, ISSN 1852, pp. 1-28
- Camposeco, Víctor Manuel, *México En La Cultura (1949-1961). Renovación literaria y testimonio crítico*, México, CONACULTA, 2015
- Carmona Álvarez, Cuauhtémoc Sánchez y Sánchez, Carlos Luis (coords.), *El Estado y la imagen en movimiento. Reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano*, IMCINE-CONACULTA, México, 2012

- Carrasco López, Graciela, “Intelectuales académicos y medios de comunicación: El Caso De La UNAM y El Periódico *Excelsior De México*” en *Revista Luciérnaga*, Año 3, Edición 5, 2011, pp. 26-38
- Casetti, Francesco y Di Chio, Federico, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 1990, p 102 y Michel Chion, *La Audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Paidós, 1993
- Charlois Allende, Adrien José, “La telenovela histórica mexicana: un modo de memoria, dos modelos narrativos” en *Comunicación y Sociedad*, 2020, e7460, pp. 1–24
- Chartier, Roger, *Cultura escrita, literatura e historia*, México, FCE, 2003
- Chinchilla, Perla, “La Historia magistra vitae y el practical past” en *Historia y Grafía*, UIA, año 28, núm. 55, julio-diciembre 2020, pp. 83-127
- Chion, Michel, *La Audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Paidós, 1993
- Comolli, Jean-Louis, “El Pasado Filmado”, en Margarita de Orellana (ed.), *Imágenes del Pasado. El Cine y la Historia: una Antología*, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1983, pp. 34-46
- De Certeau, Michel, *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana, 1993
- De la Vega Alfaro, Eduardo, “La inmigración española En El Cine Mexicano O El Viaje Perpetuo (1896-1978)” en *Secuencias*, 22, Madrid, 2016/abril, pp. 48-75
- Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984
- Didi-Huberman, Georges, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la Historia*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2008
- Eco, Umberto, *La estrategia de la Ilusión*, Barcelona, Lumen, 1986
- _____, *Apocalípticos e integrados*, Madrid, Lumen, 1998
- Edgerton Gary R., y Rollins, Peter C. (eds.), *Television Histories: Shaping Collective Memory in the Media Age*, Lexington, University Press of Kentucky, 2001
- Erlil A., & Nünning, A. (eds.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin, De Gruyter, 2009
- Espinosa Mijares, Óscar, “La infancia del cine, una revisión de la teoría cinematográfica de Siegfried Kracauer” en *Historia y Grafía*, UIA, núm. 36, 2011, pp. 41-77

- Fanon, Frantz, *Los condenados de la tierra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1961
- Fein, Seth, "Producing the Cold War in Mexico. The Public Limits of Covert Communications", en Joseph, Gilbert y Daniela Spencer (Comps), *In from the Cold. Latin America's New Encounter with the Cold War*, Estados Unidos, Duke University Press, 2008, pp. 171-213
- Fernández Violante, Marcela, *La docencia y el fenómeno fílmico: memoria de los XXV años del CUEC, 1963-88*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988
- Ferro, Marc, *Cine e historia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980
- _____, *El cine, una visión de la Historia*, Madrid, Akal, 2008
- Foucault, Michel, *¿Qué es un autor?*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1985
- Fuentes, Carlos, *Aura*, México, Biblioteca ERA, 2001
- _____, *Pantallas de plata*, México, Alfaguara, 2014
- _____, *Gringo viejo*, México, FCE, 2008
- _____, *El espejo enterrado*. Alfaguara, Madrid, 1997
- Fuentes García, Guillermo, *Gastón García Cantú. Recuerdo en breves trazos*, Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Tole-dano, México, 2007
- Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método I*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1993
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1990
- Gastón García Cantú, *Las invasiones norteamericanas en México*, México, Ediciones Era, 1974
- _____, *El socialismo en México, Siglo XIX*, Ediciones México, Era, 1974
- García Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad*, Madrid, Real Academia Española, 2007
- García Márquez, Gabriel y Carlos Fuentes, *Cien años de soledad y un homenaje: Discursos de Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes*, México, FCE, 2007
- García Riera, Emilio, *El cine mexicano*, México, Ediciones Era, 1963
- Girona, Ramón y Xifra, Jordi, "The Ramparts We Watch: film documentary discourse in the field of Public Relations" en *Revista Internacional de relaciones públicas*, no. 7, vol. IV, pp. 5-24

- González Casanova, Pablo, *La democracia en México*, México, 1965, Ediciones Era, 1974
- González de Bustamante, Celeste. “*Muy buenas noches.*” *México, la televisión y la Guerra Fría*, México, Fondo de Cultura Económica, 2015
- Gracida Rodríguez, Alejandro *El periodismo cinematográfico y los modelos de consumo y ciudadanía: el caso de la Revista fílmica Cine Mundial, 1955-1973*, Tesis de doctorado, México, Instituto Mora, 2018
- _____, “La criminalización de las juventudes rebeldes en la Revista Fílmica *Cine Mundial*, 1956-1968” en la Revista *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*. Jun2020, Vol. 17 Issue 2, pp. 161-172
- Hartog, Francois, “Historia, memoria y crisis del tiempo. ¿Qué papel juega el historiador?” en *Historia y Grafía*, núm. 33, 2009, pp. 115-131
- Hobsbawn, Eric, *Historia del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1995
- Ibargüengoitia, Jorge, *Autopsias rápidas*, México, Vuelta, 1989
- Kansteiner, Wulf, “History, memory, and film: A love/hate triangle” en *Memory Studies*, 2018, Vol. 11(2), pp. 131-136
- Koselleck, Reinhart, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1993
- Kracauer, Siegfried, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 1985
- Kruger, Clara, “Una lectura de Sucesos Argentinos” en *XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Buenos Aires, Universidad de Tucumán, 2007
- Leñero, Vicente y Marín, Carlos, *Manual de periodismo*, México, Grijalbo, 1986
- Leñero, Vicente, *Los periodistas*, México, Joaquín Mortiz, 1992
- Lombardo Toledano, Vicente, *La izquierda en México*, México, Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano, 2004
- Marrone, Irene y Moyano Walker, Mercedes (eds.), *Persiguiendo imágenes. El noticiario argentino, la memoria y la historia (1930-1960)*, Buenos Aires, Editorial del Puerto, 2006
- Martín-Barbero, Jesús, “Pistas para entre-ver medios y mediaciones” en *Signo y Pensamiento*, vol. XXI, núm. 41, julio-diciembre, 2002, pp. 13-20

- Martin, Marcel, *El lenguaje del cine*, México, Editorial Gedisa, 2015
- Martínez, José Luis, “José Emilio Pacheco. Los Guiones olvidados” en *Revista de la Universidad de México*, Número 127, Septiembre de 2014, pp. 11-13
- Martínez Carrizales, Leonardo, *Tribunos letrados: aproximaciones al orden de la cultura letrada en el México del siglo XIX*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2017
- Martínez Juárez, Ángel “Los noticieros cinematográficos en provincia” en Eduardo De la Vega Alfaro (coord.) *Microhistorias del cine documental*, Guadalajara-México, Universidad de Guadalajara, Instituto Mora, Cineteca Nacional, Dirección de actividades cinematográficas de la UNAM, 2011, p. 383-399
- Matud Juristo, Álvaro, “La incorporación del cine documental al proyecto de NO-DO” en *Historia y Comunicación Social*, 2008, 13, pp. 105-118
- Matute, Álvaro, *Aproximaciones a la historiografía de la Revolución Mexicana*, México Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2005
- Mendiola, Alfonso y Zermeño, Guillermo “El impacto de los medios de comunicación en el discurso de la historia” en *Historia y Grafía*, 5, 1995, pp. 196-223
- Mendiola, Alfonso, “El giro historiográfico: la observación de observaciones del pasado”, en *Historia y Grafía*, UIA, núm 15, 2000. pp. 181-208
- Mendoza, Carlos, *La invención de la verdad. Ensayos sobre cine documental*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015
- Meyer, Lorenzo, “De la estabilidad al cambio” en *Historia general de México*, Colegio de México, México, 2000
- Nahmad Rodríguez, Ana Daniela, *Imágenes en emergencia: Las representaciones de los oprimidos en los procesos de renovación cinematográfica latinoamericana (años 60, 70 y 80)*, Tesis de doctorado, UNAM, México, 2015
- Neiger, Motti, Meyers, Oren y Zandberg, Eyal (eds.), *On Media Memory. Collective Memory in a New Media Age*, New York, Palgrave Macmillan, 2011
- Nichols, Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Editorial Paidós, 1997

- ____, *Introducción al documental*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2013
- ____, “Remaking History: Jay Leyda and the Compilation Film” en *Film History*, Volume 26, Issue 4, 2014, pp. 146-156
- Niney, François, *La prueba de lo real en la pantalla: ensayo sobre el principio de realidad documental*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos-UNAM, México, 2009
- Ochoa Ávila, María Guadalupe (coord.) *La construcción de la Memoria. Historias del cine documental*. México, CONACULTA, 2013
- Ortega, Julio (comp.), *Carlos Fuentes en el siglo XXI. Una lectura transatlántica de su obra*, México, Universidad Veracruzana, 2015
- Paranaguá, Paulo Antonio, *El cine documental en América latina*, Madrid, Catedra, 2003
- Paz, María Antonia y Sánchez, Inmaculada, “La historia filmada: los noticiarios cinematográficos como fuente histórica. Una propuesta metodológica” en *Film-Historia*, Vol. IX, No.1, 1999, pp.17-33
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 1999
- Pérez Montfort, Ricardo, *Hispanismo y falange: los sueños imperiales de la derecha española*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992
- ____, “Representación e historiografía en México, 1930-1950. “Lo mexicano” ante la propia mirada y la extranjera” en *Historia Mexicana*, vol. LXII, núm. 4, abril-junio, 2013, pp. 1651–1694
- Plantinga, Carl R., *Retórica y representación en el cine de no ficción*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014
- Ramírez, Gabriel, *Personajes de Yucatán*, México, Biblioteca básica de Yucatán, 2009
- Ramírez Miranda, Francisco Javier, “Renovarse o morir: Concurso de cine experimental en México” en *Cine documental*, Número 18, Año 2018, ISSN 1852, pp. 90-116
- Reisz, Karel, *Técnica del montaje cinematográfico*, Taurus, Madrid, 1987
- Ricoeur, Paul, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004
- Rincón, Omar *Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*, Barcelona, Gedisa, 2006

- Rivera, Jorge B., *El periodismo cultural*, Paidós Estudios de Comunicación, Buenos Aires, 1995
- Roca, Lourdes, Morales, Felipe, Hernández, Carlos y Green, Andrew (coords.), *Tejedores de imágenes. Propuestas metodológicas de investigación y gestión del patrimonio fotográfico y audiovisual*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2014
- Romaguera I Ramió, Joaquim y Alsina Thevenet, Homero (eds.), *Fuentes y Documentos del Cine*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980
- Rosas Mantecón, Ana, *Ir al cine: antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*, México, Gedisa / Universidad Autónoma Metropolitana, 2017
- Rosenstone, Robert A., *El pasado en imágenes*, Barcelona, Ariel, 1997
- _____, "The historical films as real history", en *Film-Historia*, Vol. V, No.1, 1995, pp. 5-23
- Rovirosa, José, *Miradas a la realidad: Ocho entrevistas a documentalistas mexicanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1990
- Ruíz Ojeda, Tania Celina, "El Noticiario C.L.A.S.A., órgano de difusión gubernamental (1934–52)" en la Revista *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*. Jun 2020, Vol. 17 Issue 2, pp. 173-192
- Rulfo, Juan, *El gallo de oro y otros textos para cine*, México, Biblioteca ERA, 2009
- Rüsen, Jörn, *Tiempo en ruptura*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 2013
- Sadoul, Georges, *Historia del cine mundial*, México, Siglo XXI, 1972
- Schuessler, Michael K., *Elenísima. Ingenio y figura de Elena Poniatowska*, México, Editorial Planeta. 2003
- Serna Rodríguez, Ana María, "Prensa y sociedad en las décadas revolucionarias (1910-1940)" en *Secuencia*, núm. 88, enero-abril, 2014, pp. 109-149
- _____, "La vida periodística mexicana y el movimiento estudiantil de 1968" en *Signos Históricos*, núm. 31, enero-junio, 2014, pp. 116-159
- Thompson, John B., *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona, Paidós, 1997

- _____, *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. México, UAM-X, 2002
- Tranche Rafael R. y Sánchez Biosca, Vicente, *NO-DO: el tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 2000
- Tubau, Iván, *Teoría y práctica del periodismo cultural*, Barcelona, Mitre, 1982
- Urías Horcasitas, Beatriz, “Alianzas efímeras: izquierdas y nacionalismo revolucionario en la revista *Política*. Quince días de México y del Mundo (1960-1962)” en *Historia Mexicana*, núm. 3, enero-junio, 2019, pp. 1205–1252
- Van Dyk, Teun, *La noticia como discurso. Comprensión, estructura y producción de la información*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1990
- Vázquez Mantecón, Álvaro, *El cine súper 8 en México. 1970-1989*, México, Filmoteca, UNAM, 2012
- _____, “Nuevas historias oficiales: el caso del memorial del 68” en Erika Pani y Ariel Rodríguez Kuri (coord.), *Centenarios. Conmemoraciones e historia oficial*, México, El Colegio de México, 2012
- _____, “La divulgación de la historia como problema historiográfico”, en José Ronzón y Saúl Jerónimo (coords.), *Reflexiones en torno a la historiografía contemporánea*, México, UAM, 2002, pp. 345-354
- _____, “Cine y propaganda durante el cardenismo” en *Historia y Geografía*, núm. 39, julio-diciembre, 2013, pp. 87-101
- _____, “Luis Procuna y Torero (1956). El entrecruce de caminos” en *Revista de Estudios Taurinos*, No.41, 2017, pp. 119-143
- Vertov, Dziga, *Memorias de un cineasta bolchevique*, Buenos Aires, La marca editora, 2018
- White, Hayden, “Historiography and Historiophoty” en Marnie Hughes-Warrington (ed.) *The History on film reader*, London, Routledge, 2009
- Williams, Raymond, “Tecnologías de la comunicación e instituciones sociales” en Williams, Raymond (ed.), *Historia de la comunicación. Vol. II*, Barcelona, Bosch Casa Editorial, 1992, pp. 181-209
- Wood, David, “Memorias de una mexicana: la revolución como monumento fílmico” en *Secuencia*, No.75, 2009, pp. 145-170

- Zermeño, Guillermo, “La historiografía en México: un balance (1940-2010)” en *Historia Mexicana*, vol. LXII, núm. 4, abril-junio, 2013, pp. 1695–1742
- Zima, Peter V., “Modernidad – modernismo – posmodernidad: ensayo de una terminología”, en Pappé, Silvia (coord.), *La modernidad en el debate de la historiografía alemana*. UAM-A/CONACYT, México, 2004, pp. 19-52

Hemerografía

- Periódico *El Nacional*
- Periódico *Mañana*
- Periódico *El informador*
- Periódico *Sucesos para todos*
- Periódico *El Universal*
- Periódico *El porvenir*
- Periódico *Novedades*
- Periódico *Excélsior*
- Revista *Época*
- Revista *Proceso*
- Revista *La Semana de Bellas Artes*
- Revista *Cine mundial*
- Revista *Letras libres*