Regiones y Desarrollo Sustentable
Año XXVI, No. 47 (2026)
ISSN electrónico: 2594-1429
ISSN impreso: 1665-9511

Artículo Original

El poder y la resistencia: visualidad y contravisualidad en el cine documental mexicano

Power and Resistance: Visuality and Countervisuality in Mexican Documentary Cinema

Adriana Durán Guerrero

María Karina Flores Tapia

Correspondencia:
adriana.durang@correo.buap.mx
Profesor-Investigador en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
ORCID: https://orcid.org/0009-0008-3181-6893

karina.floresta@correo.buap.mx
Profesor-Investigador en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
ORCID: https://orcid.org/0009-0002-5867-6823

DOI: https://doi.org/10.63042/praygh02

Fecha de recepción:
31-Marzo-2026
Fecha de aceptación:
07-Octubre-2026

Resumen
En el presente artículo se analiza la construcción discursiva e ideológica de la pobreza en el cine documental mexicano a partir de los conceptos de visualidad y contravisualidad de Nicholas Mirzoeff (2011, 2016, 2023). Metodológicamente, se emplea un enfoque historiográfico y cualitativo de análisis del discurso audiovisual en articulación con las transformaciones socioeconómicas del país, estructurado a partir de dos niveles del recorrido historiográfico: uno donde se realiza el inventario, nombrando discursos detectados en relación a la pobreza durante los sexenios comprendidos entre 1970 a 1994; y un segundo nivel de análisis de casos, donde se analizan obras cinematográficas del periodo mencionado, producidas de manera independiente desde las universidades y los colectivos (CUEC, CCC), donde se identifican modelos discursivos que reproducen la visualidad hegemónica, así como propuestas que operan desde la contravisualidad, cuestionando las narrativas dominantes. De esta manera, se propone que el documental configura un espacio de disputa simbólica donde se tensionan los discursos del poder político y las miradas críticas. Se concluye que el cine documental no solo representa la pobreza, sino que participa activamente en su construcción como fenómeno social, evidenciando su papel como agente crítico en la producción de conocimiento y en la disputa por la mirada.
Palabras clave: pobreza, desigualdad social, visualidad, contravisualidad, representación social, producción cinematográfica, cine documental mexicano.

Abstract
This article examines the discursive and ideological construction of poverty in Mexican documentary cinema through Nicholas Mirzoeff's concepts of visuality and countervisuality (2011, 2016, 2023). Methodologically, it adopts a historiographical and qualitative approach to audiovisual discourse analysis, relating documentary practices to Mexico's socioeconomic transformations. The study is structured around two levels of historiographical inquiry. The first consists of an inventory identifying discourses on poverty across the presidential administrations between 1970 and 1994. The second focuses on case studies of films produced during this period within universities and through independent contexts, including the CUEC, the CCC, and filmmaking collectives. This analysis identifies discursive models that reproduce hegemonic visuality, as well as countervisual practices that challenge dominant narratives. The article argues that documentary cinema constitutes a site of symbolic struggle in which the discourses of political power come into tension with critical ways of seeing. It concludes that documentary cinema not only represents poverty but also actively participates in its construction as a social phenomenon, demonstrating its critical role in the production of knowledge and in struggles over who has the authority to look and make social reality visible.
Keywords: poverty, social inequality, visuality, countervisuality, social representation, Mexican documentary cinema.

Derechos de autor 2026 Los autores conservan el copyright de sus artículos publicados en Regiones y Desarrollo Sustentable, los cuales se distribuyen bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0). Esto permite su uso, distribución y adaptación siempre que se otorgue el crédito correspondiente al autor original y se indique que el artículo fue publicado por primera vez en Regiones y Desarrollo Sustentable. Nuestra política cumple con los estándares del Directorio de Revistas de Acceso Abierto (DOAJ), promoviendo el acceso abierto y derechos de uso claros.

Introducción

El cine documental abre la posibilidad de cuestionar la mirada. Por su tratamiento con lo real, así como con factores estructurales económicos, políticos y sociales, suele acercarse a realidades que rompen con lo hegemónico y van más allá de la representación, construyendo miradas diversas. En el presente artículo se examina la construcción del discurso audiovisual sobre la pobreza en el cine documental en México, identificando cómo en un vaivén contextualizado la construcción audiovisual se tensa entre los discursos del poder político, el fenómeno social y la mirada construida.

La presente investigación se realiza para saber de qué manera el cine documental mexicano, producido en el periodo 1970 y 1994, configuró discursos de contravisualidad frente a las representaciones hegemónicas de la pobreza promovidas por el poder político y los medios masivos, y cómo se transformaron estas estrategias formales, operativas y de circulación a lo largo de las distintas circunstancias socioeconómicas durante los cuatro sexenios en México transitados a lo largo del periodo mencionado.

El propósito central de esta investigación es problematizar el fenómeno social de la pobreza a partir de las formas en que el cine documental mexicano construyó su mirada entre 1970 y 1994. Para ello, se propone un recorrido histórico organizado a partir de cuatro secciones presidenciales: Luis Echeverría Álvarez (1970-1976), José López Portillo (1976-1982), Miguel de la Madrid Hurtado (1982-1988) y Carlos Salinas de Gortari (1988-1994), destacando las transformaciones del contexto político, económico y social en las tensiones entre visualidad y contravisualidad presentes en los documentales analizados. El recorrido se hace a partir del contraste de dos conceptos de los estudios visuales que plantea Nicholas Mirzoeff en su libro *El derecho a mirar* (Mirzoeff, 2011): la visualidad y la contravisualidad.

Mirzoeff ha destacado la contraparte a discursos hegemónicos sobre las historias sociales, políticas y culturales cuestionando lo visual. En dos de sus libros, Mirzoeff (2016; 2023) reflexiona sobre cómo lo visual constituye el mundo real. En consecuencia, en este artículo se observa y analiza la relación entre el discurso audiovisual generado desde el poder y las posibilidades discursivas del cine documental, contraponiendo ese discurso para cuestionar la mirada, relacionando la visualidad con el poder político que impulsa

económicamente discursos audiovisuales y contrastando esa mirada con el cine documental relacionada con la contravisualidad. A partir de este contraste, se hace un recorrido a lo largo del periodo comprendido entre 1970 y 1994, esto para aproximarse a la construcción de una realidad visual sobre la pobreza en México y observar sus transformaciones en relación con los contextos políticos, sociales y económicos de cada sexenio.

A través de un procedimiento analítico que examina la posición enunciativa, el punto de vista, las operaciones formales de montaje y la articulación con los circuitos de exhibición y organización social, se demuestra cómo el cine documental mexicano, además de disputar los contenidos temáticos de la pobreza, desafió el régimen de visibilidad desde las esferas del poder político.

Visualidad y contravisualidad

La posibilidad del cine documental como contravisualidad de los discursos dominantes depende del punto de vista de realización de las condiciones políticas, económicas y sociales para su producción y circulación. Estos discursos muchas veces entran en tensión con los discursos del poder político en turno. Un caso significativo es el documental *El grito* (López Aretche, 1968), realizado a partir de los registros del movimiento estudiantil de 1968 por estudiantes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). El material fílmico conformó un registro histórico importante "tras la represión del 2 de octubre y la desarticulación del movimiento, el material filmado permaneció varios meses escondido hasta que, en 1969, la asamblea estudiantil decidió que Leobardo lo transformara en un documental" (Catálogo FIC UNAM, 2016, p. 245). El material fue filmado principalmente entre julio y octubre de 1968 y su montaje se concluyó posteriormente.

La película tuvo una circulación limitada durante sus primeros años: comenzó a exhibirse en espacios universitarios y cineclubes en 1971, y tuvo su estreno oficial el 23 de junio de 1976 en el Salón Rojo de la Cineteca Nacional (Gaceta UNAM, 2018). Esta trayectoria de exhibición resulta significativa para pensar la relación entre visualidad y contravisualidad, pues evidencia cómo un documental construido desde el interior del

movimiento estudiantil encontró inicialmente espacios alternativos de circulación antes de acceder a una exhibición institucional.

Como afirma Mirzoeff, en entrevista con Dussel (2009): "La contravisualidad es la posibilidad de afirmar una ciudadanía que puede crear un mapa de lo social, es decir, un mapa visual de lo social" (p. 74). La contravisualidad se relaciona con el derecho a mirar, entendido como el acto profundo de intentar conocer y comprender al otro a través de lo mirado, cuestionando lo visual, considerándola una práctica que comprende información, imágenes e ideas, las cuales dotan de gran autoridad al sujeto que sea capaz de articularla (Martínez Luna, 2012). Es una práctica cultural, en manos de la autoridad, que circula entre textos y/o discursos que bombardean la realidad. La contravisualidad, así como el derecho a mirarla, busca la emancipación de la mirada que históricamente ha sido presentada desde el poder. Dicha emancipación, contrario al acto individualizado del ver, conjuga la subjetividad y la colectividad en la sociedad, además, asume un orden político de relación compartida y común con el otro (Martínez Luna, 2012).

En la contravisualidad, no se trata de construir modelos de representación, sino de desestabilizar los establecidos históricamente para dar giro al pensamiento. Es una lucha que nace del otro lado de la historia, de lo no dicho, lo no mirado, o lo minorizado (Martínez Luna, 2012); se trata de un cambio en el pensamiento, en la lectura de la historia y en la búsqueda del conocimiento. Algunos documentales, por sus procesos de producción y creación, pueden formar parte de esta contravisualidad. El cine documental, por ejemplo, se relaciona con la contravisualidad, cuando apuesta por exponer conocimientos e información que se contraponen a los de la autoridad y se halla una pretensión por originar una mirada distinta a la que ha formulado el poder.

En este sentido, la contravisualidad en el cine documental no se limita a una estrategia estética o a la construcción de representaciones alternativas, sino que puede constituirse como una práctica cultural vinculada con formas de organización y acción colectiva. Entre 1970 y 1994, algunos documentales sobre la pobreza y la desigualdad establecieron relaciones con movimientos sociales al registrar sus demandas, acompañar procesos organizativos, generar espacios de autorrepresentación o construir materiales destinados a circuitos alternativos de información. Desde esta perspectiva, el documental puede comprenderse como una manifestación cultural producida desde, con o para

determinados movimientos sociales, en la que la disputa por la mirada se relaciona también con la disputa por quién produce las imágenes, desde qué posición y mediante qué circuitos circulan. La contravisualidad adquiere así una dimensión colectiva y organizada: no solo hace visible aquello que queda fuera de los discursos dominantes, sino que puede participar en procesos sociales que producen y hacen circular otras formas de conocimiento sobre la pobreza y la desigualdad.

Con la problemática de la pobreza, las empresas y sus estrategias publicitarias han jugado un papel importante en la manera en cómo la vemos. La visualidad desde el poder contiene una dinámica del héroe; Thomas Carlyle[1] (como se citó en Dussel, 2009), afirma que esta está construida desde la superioridad en una relación de lástima y de la otredad. El discurso de la pobreza deja de ser una problemática colectiva para convertirse en un espectáculo del consumo y de la lástima, donde los desafortunados serán salvados por los más afortunados. De esta manera, se identifica a la pobreza desde las diferencias, lejos y disímiles a lo comunitario.

El cine documental es más que un género, pues indica la forma con la que interactúa en su proceso de creación con el mundo real. De acuerdo con Plantinga (2014), teórico del cine de no ficción:

> El documental se define como un subconjunto de una categoría más amplia, la de cine y video de no ficción, y se caracteriza por la postura asertiva de los realizadores hacia el mundo del cine. […] los realizadores afirman que el estado de las cosas que representan sucede en el mundo real y el público de forma implícita comprende que como la película es identificada como documental, sus afirmaciones e implicaciones deben ser tomadas como aseveraciones y no como ficciones. (p. 15)

Esta cualidad le otorga un gran peso en la realidad y en la manera en la que se reciben los discursos audiovisuales presentados. La apuesta del cine documental es interrogar el mundo, que en esencia ya es subjetivo, buscando ángulos visuales reveladores y un montaje significativo (Niney, 2009); de esta forma, los discursos documentales, por su forma de creación, llegan a contrariar discursos hegemónicos.

[1] Thomas Carlyle utilizó el término visualidad en 1840, formulado a través de la visión que un héroe tiene sobre la historia: una visión desde arriba, poderosa e incluso divina del mundo y que no es disponible emitir por cualquier persona (Dussel, 2009).

Desde el punto de vista económico, la situación de cine de ficción y no ficción fue separándose, pues en términos de interés de los exhibidores se fue relegando al documental y la gente dio paso a consumir en mayor cantidad películas ficticias. El cine documental se convirtió en un espacio de poco apoyo económico, pero al mismo tiempo en un espacio abierto a la experimentación y a la libre manifestación de ideas, lo que permitió a quienes realizan este trabajo abordar toda clase de temas y desarrollar un lenguaje estético propio. El Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE, 2011) plantea, en su texto *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2011*, que la mayoría de las películas documentales no han sido del interés de los exhibidores por su baja expectativa en la taquilla o debido a las temáticas de algunos trabajos que no son bien vistos por las autoridades en turno.

De acuerdo con Mendoza (2011), uno de los quehaceres del documentalista es la elaboración de relatos basados en la información. Así, se podría reconocer al discurso documental como un punto de vista informado, considerando que la naturaleza alternativa de este lo ha relacionado en varias ocasiones con la contrainformación e, incluso, ha sido comparado con diversas analogías, por ejemplo, con la de una guerrilla fílmica.[2] Esta, según Mendoza (2008),[3] se produce cuando el espectador activo da aliento a la difusión masiva de ciertos documentales, que contradicen a las campañas propagandísticas oficiales y que han dado lugar a pequeños descalabros mediáticos del propio gobierno y sus aliados.

Corpus y procedimiento

La tradición documental mexicana es amplia, y para este artículo se han seleccionado documentales que abordan el tema de la pobreza con algunos puntos relevantes a considerar:

El tema: se mencionan algunos documentales donde el tema central es la pobreza. Se destacan aquellos que tienen en su discurso principal la problemática de la pobreza, trastocando directamente la realidad retratada.

El tiempo: se consideran ejemplos de documentales mexicanos relacionados con la problemática de la pobreza realizados entre 1970 y 1994. Para organizar el recorrido histórico, se adopta como criterio de periodización el sexenio presidencial, debido a que permite

[2] Expresión otorgada a la productora Canal 6 de Julio, sugerida por sus atributos de desafiar al poderío de la televisión, basándose en la credibilidad frente a las batallas mediáticas en que ha participado (Aviña, 2004).
[3] Carlos Mendoza: cineasta, documentalista y coordinador de la productora independiente Canal 6 de Julio.

relacionar las condiciones de producción, circulación y exhibición cinematográfica con las transformaciones políticas, económicas y sociales de cada periodo. El análisis comprende los gobiernos de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976), José López Portillo (1976-1982), Miguel de la Madrid Hurtado (1982-1988) y Carlos Salinas de Gortari (1988-1994).

La delimitación inicia en 1970, al término del periodo asociado con el llamado milagro mexicano, y concluye en 1994 con la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), momento cuando se consolida una transformación de las políticas económicas del país y constituye un punto de cierre pertinente para observar los cambios en las representaciones documentales de la pobreza.

Pasaje histórico: se tomó en cuenta el estudio del cine documental, vinculando los antecedentes históricos y su relación con el contexto social, político y económico.

Después de los años cuarenta, el cine mexicano de ficción y no ficción desarrolló tres formas de esquematizar el universo de la pobreza (Obscura Gutiérrez, 2011), clasificación utilizada a lo largo de este artículo para abordar específicamente al cine documental y su tradición de la pobreza:

A) La falsa denuncia que comprendía un cine visualmente impactante, alegórico o amarillista, y que incorporaba recursos del periodismo televisivo como la entrevista o la encuesta. Este tratamiento pretendía ofrecer una visión crítica de la desigualdad social; sin embargo, en su discurso promovía el conformismo y la resignación conteniendo de manera implícita una concepción reduccionista de la realidad nacional, la cual mostraba la degradación humana en contextos de miseria como resultado de las prácticas culturales y la psicología de los actores, se aislaba el problema a unos cuantos y terminaba por legitimar la problemática. En esta tendencia se destacó el tema de la migración rural a la capital con un discurso expreso de que los pobres se resignaban a la pobreza y explotación.

B) La representación neopopulista que idealizaba o naturalizaba la pobreza en torno a historias con moraleja y final feliz situadas en los espacios del barrio y la vecindad. Prevalecía la idea de que la miseria redime y hace aflorar la solidaridad entre los pobres.

C) La visión crítica y reflexiva, donde se contradecía el discurso oficial sobre la pobreza a través de estrategias estético-narrativas. Algunas de las cintas apelaban a la idea de la cultura de la pobreza, lo que se buscaba no era la simple denuncia, sino explorar las determinaciones

culturales y las estructuras de dominación que inciden en la desigualdad social. En este tipo de cine se puede considerar, por ejemplo, a *Los olvidados,* de Buñuel (1950).

Durante el periodo estudiado existen un sinfín de documentales, muchos de los cuales no se mencionan en este documento, por ejemplo, los realizados por el Instituto Nacional Indigenista, el Centro de Producción de Cortometrajes de los Estudios Churubusco, entre otros. La recopilación de documentales aquí mencionados es gracias a las facilidades de la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas de la UNAM (antes CUEC).

El surgimiento de las escuelas de cinematografía en México contribuyó a consolidar espacios de producción desde los cuales se abordaron discursos fuera de los márgenes del poder político en turno. El Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), fundado en 1963, constituyó un referente fundamental para la formación cinematográfica y el desarrollo de una mirada crítica y reflexiva sobre los acontecimientos sociales. Considerada la primera institución de enseñanza cinematográfica de América Latina, el CUEC abrió un espacio para la formación sistemática en cine desde perspectivas críticas, creativas y socialmente comprometidas (Escuela Nacional de Artes Cinematográficas, 2025). Así, el posicionamiento de las primeras generaciones formadas en el CUEC, y posteriormente el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), abre la identificación de posturas contravisuales de la pobreza.

Procedimiento analítico: para distinguir entre la presencia temática de la pobreza y la construcción de una mirada contravisual, el análisis considera no solo aquello que cada documental representa, sino la posición desde la cual construye esa representación. A partir de la relación entre visualidad, contravisualidad y derecho a mirar, planteada por Mirzoeff (2011), se pueden observar los casos seleccionados: el régimen de visualidad sobre la pobreza con el que entra en tensión; el punto de vista desde el cual se construyen las imágenes; las voces que intervienen en el relato —testimonio, voz externa o autorrepresentación—; algunas operaciones formales como el montaje, la duración o la puesta en escena; y, cuando la información disponible lo permite, condiciones y circuitos de exhibición.

Estas dimensiones permiten preguntar no solamente qué muestran los documentales sobre la pobreza, sino qué relaciones se establecen entre quien mira, quien es mirado y quien tiene la posibilidad de hablar. Desde esta perspectiva, el derecho a mirar se entiende como la

posibilidad de construir otro mapa de lo social (Dussel, 2009), capaz de confrontar formas de visualidad que naturalizan, individualizan o vuelven espectáculo la pobreza. La lectura contravisual atenderá, por ello, a la manera en que determinados documentales desplazan la mirada desde la autoridad hacia los sujetos y colectividades representadas, y hacen visibles las condiciones estructurales de su experiencia.

A partir de los criterios temático y temporales señalados, se conformó un corpus de doce documentales mexicanos realizados entre 1970 y 1994, en los cuales la pobreza y sus condiciones sociales constituyen un componente central del discurso. La Tabla 1 organiza las obras por título, dirección, año, duración, productora o institución de formación cinematográfica y sexenio presidencial. El corpus no pretende constituir un registro exhaustivo de la producción documental mexicana durante el periodo seleccionado, sino reunir obras que permiten observar distintas formas de construcción audiovisual de la pobreza y su relación con los contextos políticos, sociales y económicos estudiados.

Tabla 1

Inventario del corpus documental sobre pobreza en México (1970-1994)

Título	Dirección	Año	Duración	Productora / escuela	Sexenio	Consulta de la obra y fuente filmográfica
QRR / Quien resulte responsable	Gustavo Alatriste	1970	100 min	Gustavo Alatriste	Luis Echeverría (1970–1976)	Visionado directo. Acervo de la Filmoteca UNAM.
Jornaleros agrícolas	Eduardo Maldonado	1977	87 min	Cine Difusión SEP / ONF Canadá / Centro de Producción de Cortometraje de Churubusco	José López Portillo (1976–1982)	Visionado directo. Acervo de la Filmoteca UNAM.
Así nomás es la vida	Javier Ortiz y Sergio Román	1978	48 min	CUEC-UNAM	José López Portillo (1976–1982)	Catálogo del Acervo UNAM/ CUEC.
Los desocupados	Jorge Amézquita	1978	35 min	CUEC-UNAM	José López Portillo (1976–1982)	Catálogo. Acervo UNAM/ CUEC
Estás trabajoso	Diego Sandoval	1978	15 min	CUEC-UNAM	José López Portillo (1976–1982)	Catálogo. Acervo UNAM/ CUEC.
Ellos, los tres	Javier González Andujo	1978	No localizada	CUEC-UNAM	José López Portillo (1976–1982)	Catálogo. Acervo UNAM/ CUEC.
Desempleo	María Elena Velasco	1978	75 min	CUEC-UNAM	José López Portillo (1976–1982)	Visionado directo, acervo UNAM/CUEC.

Título	Dirección	Año	Duración	Productora / escuela	Sexenio	Consulta de la obra y fuente filmográfica
Tenochtitlán	Jorge Pérez-Grovas	1980	5 min	CUEC-UNAM	José López Portillo (1976–1982)	Catálogo. Acervo UNAM/ CUEC.
De vez en cuando, no siempre…	Leopoldo Best	1982	25 min	CUEC-UNAM	Año de transición* López Portillo / De la Madrid	Visionado directo, acervo UNAM/CUEC.
De la calle	Nicolás Echevarría	1988	90 min	INBA	Miguel de la Madrid / año de transición*	Visionado directo, Filmoteca UNAM.
Pepenadores	Rogelio Martínez Merling	1992	29 min	CUEC-UNAM	Carlos Salinas (1988–1994)	Visionado directo, acervo UNAM/CUEC.
Los más pequeños: un retrato del Ejército Zapatista	Carmen Ortiz y José Luis Contreras	1994	64 min	Colectivo Perfil Urbano A. C.	Carlos Salinas (1988–1994)	Visionado directo. Acervo Filmoteca UNAM.

Fuente: Elaboración propia.

* La adscripción por sexenio se estableció a partir del año de producción. En los títulos correspondientes a años de cambio presidencial (1982 y 1988) se señala su condición de transición cuando no se dispone de una fecha precisa de terminación o estreno, la cual permita establecer con certeza su correspondencia sexenal. Los datos de duración y producción se consignan únicamente cuando pudieron corroborarse en catálogos institucionales o fuentes filmográficas identificables.

** La indicación *visionado directo* identifica las obras consultadas en los acervos señalados. Los catálogos y registros filmográficos fueron utilizados para cotejar información de producción, autoría, duración y año, y no como sustitutos del

visionado. En los casos sin acceso directo a la obra, la información se limita a los datos documentados por los propios catálogos o fuentes secundarias citadas.

Del milagro mexicano al Tratado de Libre Comercio de América del Norte: cuatro sexenios

Sexenio de Luis Echeverría (1970-1976)

El mandatario electo en este sexenio fue postulado por el Partido Revolucionario Institucional (PRI). En este periodo, el cine documental se vio impulsado por el debut de juventudes realizadoras, formadas en su mayoría por las escuelas de cine. El CUEC se encontraba ya consolidado como un espacio de formación y producción cinematográfica, mientras que en 1975 se creó el CCC, como un espacio de creación, experimentación y excelencia académica, donde el cine se entiende como una forma de arte y un diálogo con la sociedad (CCC, s.f.). A raíz de estos acontecimientos, se intentó crear una flexibilidad discursiva, permitiendo desnudos femeninos y uso de palabras altisonantes, así como una mayor amplitud en el tratamiento de temas políticos, históricos y de crítica social (Obscura Gutiérrez, 2011).

La marginación social adquirió mayor presencia en determinados discursos académicos y culturales del periodo, influida tanto por las expectativas de cambio social como por el interés antropológico en el estudio de la pobreza. En este contexto, tuvo una importante repercusión el bestseller *Los hijos de Sánchez,*[4] de Oscar Lewis, publicado originalmente en 1961 y en español en 1964, obra construida a partir de las historias de vida de los integrantes de una familia de bajos recursos de la Ciudad de México (Lewis, 1964). El interés social se percibía desde un lado científico, únicamente como indicio de explicar o visualizar culturalmente el tema de la pobreza (Obscura Gutiérrez, 2011).

Este interés por las problemáticas sociales coincidió con el desarrollo de distintas experiencias de cine militante que, durante la década de 1970, buscaron establecer una relación más directa entre la práctica cinematográfica, los sectores populares y la

[4] En este se daba forma de relato a varias historias de vida narradas por los integrantes de una familia marginal de la Ciudad de México, buscando sustentar la tesis de que la pobreza es hereditaria, de que sus causas se encuentran en los mismos pobres, en lo que Lewis denominó cultura de la pobreza (Lewis, 1964).

organización política. Vázquez Mantecón (2012) identifica en dicha década la conformación de colectivos dedicados a la realización de un cine, predominantemente documental, comprometido con causas políticas y vinculado con movimientos sociales específicos.

En este contexto, se sitúan experiencias como la Cooperativa de Cine Marginal, el Taller de Cine Octubre y el Grupo Cine Testimonio. La primera, constituida en 1971, estableció vínculos con el sindicalismo independiente y produjo materiales relacionados con las movilizaciones obreras; el Taller de Cine Octubre, formado por estudiantes del CUEC, realizó documentales sobre movimientos populares, explotación y condiciones laborales; mientras que el Grupo Cine Testimonio, fundado por Eduardo Maldonado, abordó luchas campesinas, condiciones de trabajo de jornaleros agrícolas y conflictos sindicales (Vázquez Mantecón, 2012). Aunque estas experiencias no forman parte del corpus específico de este artículo, permiten situar históricamente una práctica cinematográfica en la que la construcción de una mirada alternativa sobre la pobreza y la desigualdad no se produjo únicamente en el plano de la representación, sino también mediante formas colectivas de producción, circulación y exhibición vinculadas con procesos de organización social.

De esta manera, diversos impulsos permitieron el surgimiento de algunos documentales que se acercaron a la temática de la pobreza. Tal es el caso del documental *Quien resulte responsable*, de Gustavo Alatriste (1970), un largometraje documental sobre la miseria urbana de Ciudad Nezahualcóyotl. Este trabajo es resultado del acercamiento a su trabajo anterior, titulado *Los adelantados* (Alatriste, 1969), otro de sus documentales en donde abordó la pobreza rural. Las fechas de los documentales corresponden al registro de la Cineteca Nacional (1995).

En *Quien resulte responsable* (Alatriste, 1970), la pobreza urbana de Ciudad Nezahualcóyotl confronta una visualidad que podía reducir la marginalidad a una condición individual o convertirla en objeto de contemplación. El documental desplaza la mirada hacia las condiciones materiales y sociales del espacio periférico, vinculando la pobreza con un contexto más amplio de desigualdad. Desde la perspectiva de Mirzoeff (2011), su dimensión contravisual no reside solamente en hacer visible la miseria, sino en disputar desde dónde puede ser observada e interpretada. Las dificultades que encontró para su exhibición (Vázquez Mantecón, 2012) amplían esta disputa al terreno de la circulación: el derecho a mirar implica también la posibilidad de que una imagen crítica pueda llegar a sus espectadores.

Sexenio de José López Portillo (1976-1982)

José López Portillo, también postulado por el PRI, entra al mando de México cuando este se encuentra bajo una fuerte devaluación económica originada por las políticas públicas del pasado régimen. El principal intento de este mandato fue el de olvidar el sexenio anterior tratando de desligarse completamente de las decisiones tomadas en el pasado. En 1977 se creó la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), dependiente de la Secretaría de Gobernación, instancia que concentró funciones relacionadas con estos medios y tuvo entre sus atribuciones la coordinación y evaluación de los organismos vinculados con la radio, la televisión y el cine, así como la operación de la Cineteca Nacional (Dirección de Radio Televisión y Cinematografía, s.f.). Durante este periodo, Margarita López Portillo estuvo al frente de RTC.

En materia cinematográfica, la política del sexenio buscó modificar la orientación desarrollada durante el gobierno anterior. Bajo la gestión de Margarita López Portillo se impulsó un retorno hacia un cine popular y familiar, añorando la época de oro. De acuerdo con Obscura Gutiérrez (2011), esta época se caracterizó por un intento de retornar a un cine familiar a través de la producción del monopolio de la televisión mexicana (Televisa), apoyando a la proyección de películas con algunas de sus estrellas cómicas, tales como Chespirito, Cepillín y la India María, por mencionar algunas. En esta época, se propició el regreso de la producción a la iniciativa privada, comenzando a liquidar a las empresas estatales y buscando el prestigio de personas realizadoras extranjeras para la reactivación del cine nacional (Obscura Gutiérrez, 2011) con empresas privadas y el nacimiento de su instancia cinematográfica nombrada Televicine.

Bajo este contexto, el cine reflexivo y de crítica, donde algunos documentales se encontraban inmersos, tuvo mucho en su contra respecto a sus sistemas de distribución, promoción y exhibición. La visualidad del poder político en turno buscó establecer una visión popular y familiar que ayudara a olvidar o distraer la situación del país. En esta década, cineastas apoyados en el sexenio anterior continuaron produciendo documentales, tal es el caso del documental *Jornaleros agrícolas*, de Eduardo Maldonado (1977), una coproducción México-Canadá de 87 minutos realizada por Cine Difusión SEP, Office National du Film du Canada y el Centro de Producción de Cortometraje de Churubusco

(Filmoteca UNAM, 2017). Eduardo Maldonado recorrió varios estados de la República Mexicana para plasmar testimonios sobre la grave situación del campo y de quienes lo trabajaban (Cinegogía, s.f.). Ahí se muestra el difícil camino seguido por los campesinos del sur para acceder a las zonas de mayor desarrollo del noroeste, en busca de mejores posibilidades de subsistencia. Este documental fue un antecedente para la formación de grupos organizados entre jornaleros quienes se fueron dando cuenta que sus condiciones en el norte y sur del país eran similares. En este caso, la función contravisual del documental rebasa la representación de las condiciones de pobreza y explotación: su relación con procesos posteriores de organización entre jornaleros permite observar cómo la producción y circulación de imágenes puede insertarse en dinámicas colectivas de reconocimiento de condiciones compartidas y articulación social.

De esta forma, en *Jornaleros agrícolas* (Maldonado, 1977) la mirada se desplaza hacia las condiciones laborales y de subsistencia de quienes trabajan el campo. Frente al retorno hacia un cine popular y familiar promovido durante el periodo, el documental construye otra visualidad al relacionar pobreza, trabajo y migración. Los testimonios permiten que los jornaleros no aparezcan únicamente como sujetos observados, sino como voces que intervienen en la interpretación de sus propias condiciones. El derecho a mirar planteado por Mirzoeff (2011) se expresa en la construcción de un mapa de lo social que conecta experiencias de explotación y precariedad que trascienden el caso individual.

El Centro Universitario de Estudios Cinematográficos también tuvo algunas producciones que se acercaron a visiones críticas de la pobreza. El documental *Así nomás es la vida* (Ortiz y Román, 1978) muestra una serie de circunstancias a las que se enfrenta un campesino de Oaxaca que recién llega a establecerse en la Ciudad de México, sin perder la esperanza de retornar a sus raíces. Este material fue identificado como cine militante o de compromiso social de la época por retratar sectores populares; además, es parte de la filmoteca física de la UNAM.

Dos años más tarde, en 1980, la nostalgia del campo en la ciudad también se vio reflejado con *Tenochtitlán* (Pérez-Grovas, 1980), un corto documental de 5 minutos dirigido y editado por Jorge Pérez-Grovas, donde se muestra un reportaje sobre la inmigración de los campesinos a la Ciudad de México. Ambas miradas, un tanto nostálgicas, contrariaron la visión ligera y entretenida para la sociedad buscada desde el poder político.

En 1978, el CUEC también produjo *Los desocupados*, de Jorge Amezquita, quien retrata la vida cotidiana de dos familias de la ciudad de Nezahualcóyotl, en un contexto marcado por las carencias de servicios urbanos y con uno de los más altos índices de desocupación laboral. Con una duración de 35 minutos, el documental obtuvo una mención especial del jurado en el VI Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, celebrado en 1980 (El País, 1980).

Otro ejemplo que reflejaba una crítica a la cotidianidad fue el documental *Estás trabajoso*, escrito, dirigido y fotografiado por Diego Sandoval (1978), el cual, con una duración de 15 minutos, conducía a la reflexión sobre la vejez de un pastor que ahora vivía en una zona marginada de la Ciudad de México. En este, se encontró la crítica a la condición social a través del desempleo y las políticas públicas represivas a ciertos sectores sociales. Por su parte, con el documental *Ellos, los tres* (González Andujo, 1978), otra producción del CUEC, se evidenció la vida cotidiana de los lanzafuegos, víctimas del desempleo y la constante represión policiaca. Otra crítica a la falta de trabajo se encuentra en el documental *Desempleo*[5] (Velasco, 1978), el cual aborda esta problemática tanto en el campo como en la ciudad, y muestra las dificultades de personas desempleadas y subempleadas para organizarse y mejorar sus condiciones laborales. En su discurso, la pobreza aparece vinculada con problemáticas estructurales como el desempleo y el subempleo, ampliando su representación más allá de explicaciones centradas únicamente en las decisiones individuales.

Sexenio de Miguel de la Madrid Hurtado (1982-1988)

Al inicio del sexenio de Miguel de la Madrid, México enfrentó una profunda crisis económica y una serie de políticas de ajuste estructural. Dicha crisis económica provocó políticas apresuradas como la aceleración de la liberación comercial de importación, lo que estabilizó temporalmente el crecimiento de la producción pero que trajo consigo consecuencias fuertes. Esta medida se desvaneció con la caída del precio del petróleo a nivel mundial (Casais Padilla, 2009) y México, muy lejos de salir de esta crisis, pues incrementó

[5] La autoría y fecha de *Desempleo* se corroboraron en registros elaborados con base en los Catálogos de Producción del CUEC y del CCC, donde se consigna como *Desempleo*, de María Elena Velasco (1978). La misma atribución aparece en estudios historiográficos posteriores sobre el cine mexicano y el cine político independiente (Vázquez Mantecón, 2012).

su deuda externa. Situaciones como esta provocaron una fuerte caída en el nivel de vida de las personas de clase media e incrementó la pobreza de quienes ya la sufrían (Casais Padilla, 2009), marcando un panorama de bienestar social extremadamente preocupante.

Bajo este contexto, el cine documental, en casos particulares, funcionó como escaparate social necesario por la recesión económica sufrida, donde el tema de la pobreza era claro y alarmante. Los documentales relacionados con la contravisualidad aportaron discursos alternativos que el poder en turno no abordó. El discurso documental se originó como producto de la gran incomodidad social del momento y de la necesidad de evidenciar lo que estaba sucediendo con la economía mexicana.

La industria cinematográfica se resintió fuertemente con las decisiones del gobierno anterior. En consecuencia, hubo algunos intentos del Estado por reactivar la producción de cine y se creó el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), cuyo objetivo, según la propia institución, fue el de producir cine de calidad. Sin embargo, la lucha por la contravisualidad continuó por parte de algunos documentales. La Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), creada en 1977, continuó operando dentro de la Secretaría de Gobernación, por lo que no se trató de la desaparición o falta de funcionamiento de esta instancia, sino de una reconfiguración de la política cinematográfica del Estado.

En este contexto, el documental expresó el afán de denuncia del universo de los adolescentes urbanos marginales con un registro más respetuoso: se ponían en juego estrategias formales del cine testimonial de manera creativa y se abordaba el tono melodramático o la complacencia de la falsa denuncia cayendo en el placer visual de la miseria (Obscura Gutiérrez, 2011). Visualmente, se propuso una distancia casi íntima, que acercaba al espectador a la realidad de los pobres.

Con estas características se encuentra, por ejemplo, el documental *De vez en cuando, no siempre…*, escrito y dirigido por Leopoldo Best (1982), una producción del CUEC. Con duración de 25 minutos, retrataba imágenes sobre la vida cotidiana en el comedor y dormitorio número 1 de la calle Vértiz, donde la mayor parte de los concurrentes a este lugar son alcohólicos e indigentes que transitan en La Merced y el centro de la Ciudad de México. Los personajes hablan sobre sus preocupaciones, la familia, el trabajo, el alcohol, el país, la mujer, etcétera. La propuesta del documental era la de acercar al espectador a las

vidas de los personajes creando una reflexión de la condición de vida. Por su parte, en *De vez en cuando, no siempre…* (Best, 1982), la representación de la pobreza se distancia de lo que Obscura Gutiérrez (2011) denomina la falsa denuncia, caracterizada por convertir la miseria en espectáculo. La cercanía con las personas que frecuentan el comedor y dormitorio de la calle Vértiz y, sobre todo, la presencia de sus propias voces sobre el trabajo, la familia, el alcohol y sus preocupaciones cotidianas, modifican la relación entre quien mira y quien es mirado. Los personajes dejan de funcionar únicamente como evidencia visual de la pobreza y participan en la construcción del sentido del documental. Desde Mirzoeff (2011), esta operación puede leerse como contravisual porque el derecho a mirar se relaciona también con la posibilidad de hablar e intervenir en la interpretación de la propia experiencia.

Otro documental es el largometraje reficcionalizado[6] o documento escénico *De la calle*, de Nicolás Echevarría (1988; como se citó en Obscura Gutiérrez, 2011, p. 174). Un documento fílmico que retrata, con uso de planos y encuadres muy bien planeados, la escenificación de una obra de teatro de la calle y que vale la pena mencionar, pues a pesar de tratarse de un documental que registra una realidad ficcionalizada sobre un escenario, por su gran acercamiento a la representación de adolescentes urbanos en la pobreza, casi a manera testimonial y con un alto tono melodramático en sus actuaciones, logra plantear una fuerte crítica a la realidad.

Sexenio de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994)

Este sexenio es parteaguas en la inserción de políticas públicas dentro del sistema neoliberal que desfavorece a México desde lo global ante otros países con mayor poder adquisitivo. Tal efecto disminuye el crecimiento económico local en el país y, por lo tanto, la desigualdad social aumenta. Con esta situación, el cine documental con temática de pobreza tenía mucho qué decir y de dónde decir, puesto que la desigualdad en México estaba en su apogeo sobre todo en aspectos como el empleo, educación y salud, factores básicos del buen vivir.

Mientras la situación del país empeoró, la apertura de la autoridad a discursos críticos y reflexivos se redujo. De acuerdo con el recuento histórico presentado por el Instituto

[6] Término extraído de Ayala (2001) respecto al documento escénico *De la calle*.

Mexicano de Cinematografía (IMCINE, 2011), durante el periodo 1990-1999 se registraron cinco largometrajes documentales, frente a los 23 correspondientes a 1970-1979 y los 24 registrados entre 1980 y 1989. Estas cifras deben entenderse dentro de los criterios de registro utilizados por el *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2011* y no como un recuento de la totalidad de la producción documental realizada durante esos años, pues una parte de estas obras circuló por espacios alternativos, universitarios y no comerciales; sin embargo, son un indicador del reconocimiento institucionalizado a este tipo de filmes. Por otro lado, varias producciones documentales contravisuales tomaron un camino independiente que les permitió una clara oposición a la información y a las modas narrativas que la autoridad se ocupó en imponer.

Entre 1988 y 1994, el tipo de expresiones populares marginales se diluyeron y aumentaron todas aquellas historias de narrativas ligeras (Obscura Gutiérrez, 2011). El cine documental tomó muy poca posesión de las salas de cine, además, a consecuencia de la profundización de las políticas neoliberales, durante este sexenio se desmoronó la base industrial del cine mexicano desarticulando la estructura de la producción, distribución y exhibición que controlaba el Estado. En esta estructura, el Estado dejó de destinar cierta contribución económica a producir de forma directa la cinematografía nacional, para cambiar su estrategia a la de aportar solo una parte de los recursos y gestionar financiamientos adicionales. A finales de este sexenio, el 1 de enero de 1994, entra en vigor el TLCAN, como parte de un proceso de apertura comercial y transformación de la política económica mexicana. Al cierre de 1994, México enfrentó una profunda crisis económica y financiera vinculada con diversos factores y vulnerabilidades macroeconómicas acumuladas durante el periodo.

Frente a estas medidas emitidas desde el poder, surgieron diversos documentales de índole contestataria, como el documental *Los más pequeños* (Contreras y Ortiz, 1994), que intentó emitir una contravisualidad al informar a la población lo que sucedía en el país, ejemplificándolo desde el sureste de la República Mexicana. Este documental, producido por el Colectivo Perfil Urbano y dirigido por José Luis Contreras y Carmen Ortiz, retrata al Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), que se levantó en armas el 1 de enero de 1994, el mismo día en que entró en vigor el TLCAN, bajo una perspectiva de cuestionamiento del sistema político mexicano, a partir de una reflexión de los propios

zapatistas sobre su movimiento en 1994, año del levantamiento armado. El documental muestra también la vida cotidiana de las infancias de las comunidades zapatistas y sitúa las condiciones de pobreza y desigualdad como parte del contexto social, desde el cual el movimiento articula su crítica a las políticas económicas y sociales del Estado mexicano, el primer año de la declaración de guerra al Estado mexicano y del encuentro con el resto de la sociedad mexicana (Enlace Zapatista, 2011).

En dicho filme, la contravisualidad se vincula particularmente con la posibilidad de autorrepresentación y la del vínculo con un movimiento social partícipe en la construcción del discurso audiovisual sobre sus propias condiciones de vida. La pobreza deja así de aparecer únicamente como una realidad observada desde el exterior y se integra en un discurso político producido desde las experiencias, demandas y formas de organización de quienes aparecen en la imagen. Desde el derecho a mirar de Mirzoeff (2011), la operación resulta significativa porque desplaza la autoridad de la mirada: quienes habitualmente podían ser representados como objetos de un discurso sobre la marginalidad participan aquí como sujetos que producen una interpretación de su propia realidad.

Del lado de la pobreza urbana, el cortometraje documental *Pepenadores,* de Rogelio Martínez Merling (1992), muestra la cotidianidad de una comunidad de pepenadores en el tiradero del Bordo Xochiaca. Este discurso dio a conocer el día a día de los pepenadores dentro del tiradero, la llegada de los camiones, la pepena diurna y nocturna, la venta de los materiales y las duras jornadas de trabajo de estas personas.

Discusión

La tradición fílmica de la pobreza en el cine ha dependido, en su mayoría, de esquemas de representación sobre el tema, influenciados por la cultura, la economía, pero sobre todo por el poder político; el cine documental, en cambio, desde su producción hasta su distribución es un reflejo de este fenómeno social y una realidad vivida incluso por sus propios creadores.

Los casos analizados muestran que la contravisualidad no depende únicamente de representar la pobreza, sino de las relaciones de mirada que cada documental construye. El desplazamiento de la explicación hacia condiciones estructurales en *Quien resulte responsable (QRR)* (Alatriste, 1970), el testimonio de trabajadores en *Jornaleros agrícolas*

(Maldonado, 1977), la participación de los personajes en la construcción del sentido en *De vez en cuando, no siempre…* (Best, 1982) y la autorrepresentación vinculada con la organización colectiva en *Los más pequeños* (Contreras y Ortiz, 1994), permite reconocer distintas formas de disputar quién mira, quién habla y desde qué posición se interpreta la realidad social. El derecho a mirar funciona, así, como una categoría para distinguir entre la simple visibilización de la pobreza y aquellas operaciones documentales que cuestionan la autoridad desde la cual esa pobreza es representada (Mirzoeff, 2011).

Los discursos cinematográficos sobre la pobreza dependen en gran medida del imaginario de la pobreza vigente en la sociedad, construido desde las políticas públicas y de la economía. El cine es arte e industria, y se mueve entre dos factores que se tensan entre sí: la expresión y los intereses económicos y políticos. En esta tensión, la visualidad y la contravisualidad se vuelven parte de una disputa por la mirada que impacta con la realidad social. Lo visual está en las prácticas cotidianas y reconfiguran las relaciones sociales. En este sentido, Mirzoeff (2011) afirma que la visualidad es parte de un imaginario que se renueva día a día y se crea a partir de la autoridad; contiene información, imágenes e ideas con el fin de alcanzar un consenso en la mayoría de la sociedad.

La contravisualidad construida en el cine documental durante el periodo comprendido entre 1970 y 1994 estuvo vinculada no solo con la emergencia de otras formas de representar la pobreza, sino también con la consolidación de espacios colectivos de producción y circulación audiovisual. El surgimiento de escuelas de cinematografía, las experiencias del cine militante y la organización de colectivos y productoras independientes hicieron posible la construcción de discursos que cuestionaron las representaciones dominantes y, en determinados casos, se relacionaron directamente con movimientos y procesos de organización social.

Experiencias como el Canal 6 de Julio (Mendoza, 2008) muestran que la contravisualidad puede comprenderse también como una práctica organizada de producción y circulación de información, sostenida mediante circuitos alternativos frente a los medios de comunicación masiva. De esta manera, el documental sobre la pobreza no solo disputa las formas de mirar una realidad social, sino también las condiciones desde las cuales esa realidad puede ser narrada, compartida y puesta en circulación.

Conclusiones

El recorrido histórico realizado en el periodo de 1970 a 1994 demuestra que el cine documental mexicano sobre la pobreza operó como un espacio privilegiado de tensión entre la visualidad hegemónica y la contravisualidad. Más allá de limitarse a una cuestión de elección temática, la representación documental de la pobreza se consolidó como un instrumento político capaz de cuestionar las narrativas que, desde el mismo poder político y la industria mediática comercial, buscaron estetizar y reducir la miseria tangible de la población mexicana a un espectáculo asistencialista y/o moralizante.

Frente a esquemas tradicionales como la "falsa denuncia", la tradición documental analizada activó el derecho a mirar (Mirzoeff, 2011), lo que implica desplazar la mirada paternalista del Estado hacia una construcción discursivo-reflexiva, más informada, pero sobre todo crítica. Esto expone las causas de raíz de la desigualdad social como el desempleo, la explotación del campo, la represión y los problemas del modelo de desarrollo. De esta manera, durante el sexenio de 1970 a 1976 se observa que el impulso a la formación cinematográfica, a través de las universidades especializadas y las experiencias del cine militante, mostró críticas incómodas sobre la marginalidad urbana y campesina, lo cual obstaculizó su exposición en los canales oficiales.

En el sexenio siguiente (1976-1982), la política cinematográfica oficial promovió retomar un cine masivo y popular en conjunto con la televisión privada; sin embargo, el documental independiente mostró, mediante relatos urgentes, la precarización laboral, la migración rural-urbana y la organización de los sectores desfavorecidos. De 1982 a 1988, por su parte, fue un periodo marcado por las devaluaciones y, con ello, con apretados ajustes económicos, ante tal situación, el cine documental optó por registrar de manera íntima y testimonial la cotidianidad del sector marginado, presentando una denuncia a la degradación social a consecuencia de la crisis económica.

Finalmente, durante el periodo de 1988 a 1994 se llevó a cabo la implantación del modelo neoliberal y la firma del TLCAN, por lo que el cine crítico encontró espacios de contravisualidad para su exhibición en circuitos alternativos e independientes; gracias al contexto, el documental mostró a la mirada externa los temas de pobreza y cómo se estaba

promoviendo la autorrepresentación comunitaria y los movimientos sociales, como lo fue el movimiento zapatista.

Se concluye que la contravisualidad en el documental mexicano se apoyó en las condiciones políticas y comunitarias para su producción, circulación y apropiación social, más allá de solo considerar su tradicional montaje y uso formal de la imagen. El documental planteó lazos con los colectivos populares y movimientos indígenas, mostrando más allá de los temas que los discursos oficiales suprimieron; además, el documental sirvió como una herramienta crítica de articulación ciudadana.

El análisis del periodo comprendido entre 1970 a 1994 evidencia que el cine documental mexicano ha sido una praxis de resistencia, que cuestiona el monopolio del discurso político, lo cual plantea un claro debate entre visualidad y contravisualidad ante la representación de la narrativa de la realidad social.

Declaraciones éticas

Declaración de uso de inteligencia artificial generativa: Durante la etapa de correcciones se utilizó ChatGPT (OpenAI) como apoyo para la organización textual, revisión de estilo y cotejo editorial de citas y referencias. Las autoras verificaron la información y asumieron la responsabilidad del análisis, la interpretación y el contenido final del artículo.

Declaración de financiamiento: La investigación no recibió financiamiento específico.

Declaración de conflicto de intereses: Las autoras declaran no tener conflictos de intereses relacionados con la investigación y publicación del artículo.

Declaración ética en investigación con personas: No aplica.

Contribuciones de autoría (CRediT)

Ambas autoras revisaron y aprobaron la versión final del artículo.

Adriana Durán Guerrero: Metodología, investigación, curación de datos (selección y conformación del corpus cinematográfico), análisis formal (visionado e interpretación de las películas), escritura, revisión y edición.

María Karina Flores Tapia: Investigación (contraste con el marco teórico), escritura, revisión y edición (estructura, estilo y coherencia académica del manuscrito).

Referencias

Alatriste, G. (Director). (1969). *Los adelantados* [Película]. Gustavo Alatriste.

Alatriste, G. (Director). (1970). *Quien resulte responsable QRR* [Película]. Gustavo Alatriste.

Amézquita, J. (Director). (1978). *Los desocupados* [Película]. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Universidad Nacional Autónoma de México.

Aviña, R. (2004). *Una mirada insólita: Temas y géneros del cine mexicano*. Océano.

Ayala Blanco, J. (2001). *La fugacidad del cine mexicano*. Océano.

Best, L. (Director). (1982*). De vez en cuando, no siempre...* [Película]. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Universidad Nacional Autónoma de México.

Buñuel, L. (Director). (1950). *Los olvidados* [Película]. Ultramar Films.

Casais Padilla, E. (2009). *Políticas económicas y pobreza: México 1982-2007* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. https://docta.ucm.es/rest/api/core/bitstreams/54e0e681-5e0a-4516-96ab-d2793068167d/content

Catálogo FIC UNAM (2016). *FIC UNAM, 6 Festival Internacional de Cine*. Universidad Nacional Autónoma de México. https://www.filmoteca.unam.mx/wp-content/uploads/2020/02/CatalogoFICUNAM2016-_c.pdf

Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC). (s.f.). *¿Qué es el CCC?* https://elccc.com.mx/

Cinegogía (s.f.). *Jornaleros*. Cinegogía. https://cinegogia.omeka.net/items/show/630

Cineteca Nacional (1995). *Memoria 1995*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Contreras, J. L. y Ortiz, C. (Directores). (1994). *Los más pequeños: un retrato del Ejército Zapatista* [Película]. Colectivo Perfil Urbano.

Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (s.f.). *Historia*. Secretaría de Gobernación, Gobierno de México. https://dgrtc.segob.gob.mx/

Dussel, I. (2009). Entrevista con Nicholas Mirzoeff. La cultura visual contemporánea: política y pedagogía para este tiempo. *Propuesta Educativa*, (31), 69-79. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=403041703007

Echevarría, N. (Director). (1988). *De la calle* [Película]. Instituto Nacional de Bellas Artes.

El País. (1980, 16 de diciembre). Películas de Portugal, México y Ecuador, premios Colón de Oro del Festival de Huelva. https://elpais.com/diario/1980/12/16/cultura/345769217_850215.html

Enlace Zapatista (2011, 28 de marzo). Rincón Zapatista DF presenta "Los más pequeños, un retrato del EZLN". *Enlace Zapatista*. http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2011/03/28/rincon-zapatista-df-presenta-los-mas-pequenos-un-retrato-del-ezln-miercoles-30-de-marzo/

Escuela Nacional de Artes Cinematográficas (2025). *Historia de la ENAC*. Universidad Nacional Autónoma de México. https://www.enac.unam.mx/wordpress/historia/

Filmoteca UNAM. (2017). *Catálogo FICUNAM 2017*. Universidad Nacional Autónoma de México. https://www.filmoteca.unam.mx/wp-content/uploads/2020/02/CatalogoFICUNAM-2017_c.pdf

Gaceta UNAM (2018, 1 de octubre). *El grito, el testimonio fílmico más importante del 68*. Universidad Nacional Autónoma de México. https://www.gaceta.unam.mx/el-grito-el-testimonio-filmico-mas-importante-del-68/

González Andujo, J. (Director). (1978). *Ellos, los tres* [Película]. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Universidad Nacional Autónoma de México.

Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE). (2011). *Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2011*. https://imcine.gob.mx/pdf/anuarios/c12aa62e05c790af.pdf

Lewis, O. (1964). *Los hijos de Sánchez: Autobiografía de una familia mexicana*. Fondo de Cultura Económica.

López Aretche, L. (Director). (1968). *El grito* [Película]. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Universidad Nacional Autónoma de México.

Maldonado, E. (Director). (1977). *Jornaleros agrícolas* [Película]. Cine Difusión SEP; Office National du Film du Canada; Centro de Producción de Cortometraje de Churubusco.

Martínez Luna, S. (2012). La visualidad en cuestión y el derecho a mirar. *Revista Chilena de Antropología Visual*, (19), 20-36.

Martínez Merling R. (Director). (1992). *Pepenadores* [Película]. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Universidad Nacional Autónoma de México.

Mendoza, C. (2008). *Canal 6 de Julio: la guerrilla fílmica*. Comunicación alternativa documental y autogestión. Heródoto.

Mendoza, C. (2011). *El guion para cine documental* (1.ª ed.). Universidad Nacional Autónoma de México.

Mirzoeff, N. (2011). *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. Duke University Press. https://doi.org/10.2307/j.ctv11vc8rg

Mirzoeff, N. (2016). *Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual*. Paidós.

Mirzoeff, N. (2023). *White Sight: Visual Politics and Practices of Whiteness*. The MIT Press.

Niney, F. (2009). *La prueba de lo real en la pantalla* (2.ª ed.). Universidad Nacional Autónoma de México.

Obscura Gutiérrez, S. (2011). La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano. *Cultura y representaciones sociales: un espacio para diálogo transdisciplinario, 6*(11), 159-184. https://www.culturayrs.unam.mx/index.php/CRS/article/view/432

Ortiz, J. y Román, S. (Directores). (1978). *Así nomás es la vida* [Película]. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Universidad Nacional Autónoma de México.

Pérez-Grovas, J. (Director). (1980). *Tenochtitlán* [Película]. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Universidad Nacional Autónoma de México.

Plantinga, C. R. (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Sandoval, D. (Director). (1978). *Estás trabajoso* [Película]. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Universidad Nacional Autónoma de México.

Vázquez Mantecón, Á. (2012). *Cine militante en México (1968-2006). En Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América*. Sociedad General de Autores y Editores.

Velasco, M. E. (Director). (1978). *Desempleo* [Película]. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Universidad Nacional Autónoma de México.