



La construcción de imágenes del progreso: Un análisis diacrónico de la pintura y los noticiarios fílmicos

Por Alexis Barbosa Vargas

Resumen

El presente artículo explora las transformaciones del concepto de progreso tomando como base la pintura y los noticiarios fílmicos. En primer lugar, se analizan tres pinturas que hacen alusión al progreso: *American Progress* (1871) de John Gast, *Angelus Novus* (1920) de Paul Klee y *The angel of history* (1987) de Graham Budgett. Posteriormente se analizan tres cápsulas de breve duración pertenecientes al *Noticiero Mexicano EMA* las cuales representan el progreso de la Ciudad de México en dos décadas distintas: la primera es una nota sobre la inauguración del Mercado Jamaica en 1957, la segunda es una nota sobre la apertura de la Ciudad de los deportes en 1958 y por último, un reportaje sobre el caos vehicular en la Ciudad de México en 1976. Finalmente, el contraste con la pintura me permitirá resaltar la especificidad de los noticiarios fílmicos, su relación con el documental y la importancia de éstos a la hora de abordar la crisis de la modernidad temprana.

Palabras clave: Progreso; pintura; noticiarios fílmicos; modernidad; urbanización; desarrollo estabilizador

Abstract

This article explores transformations in the concept as relected in painting and newsreel. In the first part of the essay, three paintings that allude to progress are analyzed: *American Progress* (1871) by John Gast, *Angelus Novus* (1920) by Paul Klee y *The angel of history* (1987) by Graham Budgett. Then, three short-lived capsules belonging to the *EMA Mexican Newsreel* are analyzed, for representations of progress in Mexico City across two different decades: the first piece covers the inauguration of the Jamaica Market in 1957, the second piece depicts the opening of the Sports City in 1958, followed by a report on vehicular chaos in Mexico City in 1976. The contrast between painting and newsreels highlights the specificity of newsreels, their relationship with documentary film, and the importance of newsreels in tackling the crisis of early modernity.

Keywords: Progress; painting; film newsreels; modernity; urbanization; stabilizing development

Resumo

Este artigo explora as transformações do conceito de progresso a partir da pintura e do noticiário cinematográfico. Em primeiro lugar, são analisadas três pinturas que aludem ao progresso: *American Progress* (1871) de John Gast, *Angelus Novus* (1920) de Paul Klee e *The angel of history* (1987) de Graham Budgett. Posteriormente, são analisadas três cápsulas de curta duração pertencentes ao *Boletim Mexicano da EMA*, que representam o progresso da Cidade do México em duas décadas distintas: a primeira é uma nota sobre a inauguração do Mercado Jamaica em 1957, a segunda é uma nota sobre o abertura da Cidade do Esporte em 1958 e, por fim, uma

reportagem sobre o caos veicular na Cidade do México em 1976. Por fim, o contraste com a pintura me permitirá destacar a especificidade da notícia cinematográfica, sua relação com o documentário e a importância da estes no enfrentamento da crise do início da modernidade.

Palavras-chave: Progresso; pintura; noticiários de filmes; modernidade; urbanização; estabilizando o desenvolvimento

Résumé

Cet article explore les transformations du concept de progrès basé sur l'actualité de la peinture et du cinéma. Tout d'abord, trois tableaux évoquant le progrès sont analysés: *American Progress* (1871) de John Gast, *Angelus Novus* (1920) de Paul Klee et *The angel of history* (1987) de Graham Budgett. Par la suite, trois capsules de courte durée appartenant à la lettre d'information mexicaine de l'EMA sont analysées, qui représentent les progrès de Mexico au cours de deux décennies différentes: la première est une note sur l'inauguration du Marché Jamaïcain en 1957, la seconde est une note sur la ouverture de la Cité des Sports en 1958 et enfin, un reportage sur le chaos véhiculaire à Mexico en 1976. Enfin, le contraste avec le tableau me permettra de mettre en évidence la spécificité de l'actualité cinématographique, son rapport avec le documentaire et l'importance de ceux-ci dans la lutte contre la crise de la modernité primitive.

Mots-clés: Progrès; La peinture; bulletins d'information cinématographiques; la modernité; urbanisation; stabiliser le développement

Datos del autor

Alexis Barbosa Vargas es licenciado en Historia por la Universidad Autónoma Metropolitana. Actualmente es maestrante en Historiografía en la misma casa de estudios. Su tesis de maestría se enfoca en la representación del pasado en el noticiario fílmico *Cine Verdad* (1953-1973) producido por Manuel Barbachano Ponce y en donde colaboraron importantes intelectuales y artistas latinoamericanos.

Introducción

Si bien parece ambicioso un análisis diacrónico entre una expresión artística como la pintura y una modalidad cinematográfica tan particular como los noticiarios fílmicos, creo que es viable partir de cómo se ha construido el concepto de progreso desde este tipo de representaciones visuales. Aunque el énfasis de este artículo está puesto en los noticiarios fílmicos, los cuales son el objeto de mi actual investigación de maestría, considero que para identificar las particularidades de estos noticiarios es necesario compararlos y contrastarlos no sólo con otras modalidades fílmicas como el documental, sino también con otros tipos de representaciones visuales como la pintura.

Como ya lo mencione antes, mi corpus de análisis está constituido por tres pinturas pertenecientes a los siglos XIX y XX, además de tres cápsulas audiovisuales relativas a dos décadas de la segunda mitad del siglo XX. El trabajo está dividido en tres bloques: en el primer apartado, voy a analizar la evolución conceptual del progreso a través tres pinturas. En el segundo apartado, voy a hacer este mismo análisis pero con base en tres cápsulas de un noticiario fílmico mexicano. Por último, voy a comparar y contrastar

ambas modalidades con el fin de establecer las identidades de los noticiarios fílmicos.

Precisamente la diacronía nos permitirá vislumbrar en ambas modalidades esta evolución conceptual en donde hay un evidente desencanto y distanciamiento con respecto de la noción positiva del progreso. Por otro lado, la sincronía, que abarcaría los aspectos formales de ambas representaciones, quedará prácticamente omitida en este trabajo.

El ángel del progreso: El caso de la pintura

El concepto positivo de progreso fue hegemónico durante dos siglos, lo que derivó en una amplia difusión de ideas al respecto no sólo mediante libros sino también a través de imágenes. Esta hegemonía está fuertemente vinculada con la modernidad temprana en donde se acrecentó la diferencia y la distancia entre el pasado y el futuro, lo que dotó de un importante sentido a conceptos como revolución, destino, historia universal, progreso y desarrollo.

Desde la historia conceptual, Reinhart Koselleck establece que si bien fue hasta el siglo XVII cuando el concepto de progreso se acuñó, antes partió de un origen religioso¹ que fue mutando hacia una noción de los fines y del perfeccionamiento terrenal y humano. Esto permitió concebir a la historia como un proceso continuo y creciente como lo señalaba la filosofía de la historia: un futuro no sólo distinto del pasado, sino incluso mejor como lo auguraba Immanuel Kant quien probablemente acuñó, según Koselleck, la expresión de "Progreso".

Para Boaventura De Sousa Santos "el significado de la experiencia social, que antes dependía de su nexos con el pasado, hubo que buscarlo en un nuevo nexos entre la experiencia presente y las expectativas sobre el futuro" (De Sousa Santos, 2018: 446). Para el autor portugués, la idea de

progreso no sólo aportó este nexo, sino que también estuvo en el núcleo de la teoría de la historia de la modernidad: la idea de progreso consagró tanto el capitalismo como su superación. Por ejemplo, autores tan diversos como Karl Marx o Herbert Spencer despreciaron el pasado y elogiaron el futuro.

De este modo, durante la segunda mitad del siglo XIX, la concepción teleológica de la historia alcanzó su clímax en América y en Europa. Por ejemplo, en los Estados Unidos destaca la pintura de John Gast (fig. 1) *American Progress*, en donde vemos a Columbia representada como una figura divina que por un lado, simboliza a la nación norteamericana y al Destino manifiesto, y por otro lado, es una alegoría del progreso civilizatorio basado en la técnica y la ciencia que son representadas por medio de vías férreas, puentes de acero y líneas telegráficas. De este modo, este ángel del progreso histórico² avanza firmemente hacia al futuro mientras ilumina el horizonte otrora oscuro y tempestuoso.



Figura 1. Gast, J. (1871). *American Progress*.

Es importante señalar que la descripción de esta pintura, como señala Michael Baxandall, no se debe basar únicamente en el autor o en la propia pintura, sino en los pensamientos,

efectos y reflexiones que evoca en nosotros dicho cuadro. Por lo tanto, estas descripciones no están constituidas por sujetos u objetos, sino por "una relación entre cuadro y conceptos" (Baxandall, 1989: 25). En el caso de la pintura de Gast, lo importante es la construcción positiva del concepto de progreso.

Al respecto, Theodor Adorno considera que ningún concepto parte de una totalidad verdadera o positiva sino falsa debido a su condición histórico-social. Esta condición es negativa porque siempre sospecha de una aparente identidad que oculta una contradicción. Para el filósofo alemán, esta dialéctica negativa es la "conciencia consecuente de la diferencia" (Adorno, 1984: 13) ya que traza una tensión entre el concepto y la cosa que el primero trata de integrar, señalando concretamente las formas en que no son idénticos. En otras palabras, estamos ante un fundamento del pensamiento crítico: la distancia y la negatividad como oposición a la totalidad y al dogmatismo.

De este modo, la importancia de la diacronía radica en que los conceptos no son estáticos ni unívocos, sino que varían según el momento y el lugar. De este modo, el progreso fue un principio dominante práctico³ debido a que se basó en una pretensión que buscaba rebasar las coordenadas del presente y que terminó contrastando con la experiencia histórico-social. En este caso, el estrepitoso siglo XX evidenció las contradicciones y las falsas expectativas del porvenir. Por lo consiguiente, la idea de una historia lineal, universal, perfectible y progresiva contrastó con una historia fragmentada y diferenciada. En este nuevo régimen temporal el futuro carece de certidumbre ya que, como señala Margarita Olvera, el porvenir ya "no se percibe como una promesa sino, en muchos casos, como algo incierto y, en otros, abiertamente como una amenaza" (Olvera, 2009: 84).

En este sentido, Hartog explica la hegemonía del progreso como un régimen moderno de historicidad que se impuso a partir del simbólico año de 1789 cuando el futuro, en tensión con el pasado, alimentó de sentido al presente. Sin embargo, para el historiador francés este futurismo hegemónico se terminó simbólicamente en 1989 con una crisis del tiempo que devino en el surgimiento de un nuevo régimen de historicidad presentista en donde el pasado y el futuro cobran sentido desde el presente.

Por otro lado, para Bolívar Echeverría el sueño de la cultura europea que se inició en el siglo XVIII, "el siglo de las luces", se desvaneció en el siglo XX, "el siglo de las tinieblas" (Echeverría, 1998: 123). Específicamente en 1940 decae el ejercicio político de la modernidad cuyas convicciones se basaron en la historia como progreso, la masa como sujeto de la democracia y el estado como rector de la política. Echeverría coincide con Walter Benjamin en cuanto a que la verdadera revolución es una ruptura con el continuo de la historia, lo que no significa una mera vuelta al pasado sino una afirmación del presente con base en la experiencia pasada. En otras palabras, la tradición, tan denostada por la modernidad temprana, debe enlazarse a la revolución y dirigirse al futuro.

Precisamente, Walter Benjamin en su obra *Tesis sobre la filosofía de la historia*, describe la pintura de Paul Klee (fig. 2) *Angelus Novus*, en donde vemos al ángel de la historia quien en vez de mirar hacia delante como en la pintura de Gast, da la espalda al futuro mientras avanza contra su voluntad y contempla de manera impotente las ruinas y el sufrimiento del pasado. Para Benjamin, esta fuerza que arrastra al ángel hacia el futuro es precisamente el progreso: "Este huracán le empuja irresistiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen

ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso" (Benjamin, 2005: 24).

De este modo, para Benjamin la figura del ángel de la historia revelaba la capacidad mesiánica y utópica del futuro al redimir la maldad y perfeccionar lo imperfecto, por lo que la obra de Klee representa una ruptura con esta continuidad histórica. También para Echeverría, la pintura de Klee es revolucionaria porque aunque el *Angelus novus* vea en el pasado catástrofes y estragos, también recupera y redime el pasado como una reafirmación del presente. Para ambos autores, la noción de un futuro como progreso ajeno al pasado y al presente, y por lo tanto, como un tiempo vacío e indiferente es sumamente criticable.



Figura 2 y 3. Klee, P. (1920). *Angelus Novus*; Budgett, G. (1987). *The Angel of History*.

Finalmente, la pintura de Graham Budgett (fig. 3) *The Angel of History*, que fue inspirada en la obra de Paul Klee y en el texto de Benjamin, representa a un ángel de la historia quien mira horrorizado la catástrofe y la barbarie del pasado. Aunque este ángel parecería inmortal, como señala Benedict Anderson, su fuerza de voluntad termina cediendo frente a la fuerza imparable del progreso.

A pesar de la incertidumbre y de la desilusión, el panorama no debe ser totalmente oscuro. Para De Sousa Santos⁴ las

alternativas y las expectativas todavía son posibles si vemos al pasado no sólo como un relato, sino como un recurso para la acción. Aunque en los últimos veinte años el presente ha sido dominante y el futuro es visto como una mera repetición del pasado, no se debe de caer en el relativismo, la melancolía, la negación, la repetición o en cualquier actitud que derive en la imposibilidad de reinventarnos. El pasado debe ser una fuerza redentora e irruptora que ayude a los vencidos. De este modo, en vez de mirar al pasado con impotencia y horror, el *Angelus Novus* tiene que imponerse ante la fatalidad mediante la inconformidad que, para Sousa Santos, es la utopía de la voluntad.

La ciudad del progreso: El caso de los noticiarios fílmicos

Además de las pinturas, Walter Benjamin también se interesó en el estudio de las ciudades. En su trabajo póstumo *Libro de los pasajes*, Benjamin señala las contradicciones del progreso y de la historia continua pero no con base en una pintura, sino tomando como eje la ciudad de París que el autor denomina "la capital del siglo XIX". De este modo, en este apartado veremos la importancia de la Ciudad de México como eje del progreso.

Como categoría histórica, el espacio generalmente se ha encontrado diferenciado y subordinado frente al tiempo. Para Koselleck, esta diferenciación entre categorías espaciales y temporales es característica de la modernidad temprana. Sin embargo, las ciudades, tanto en sus dimensiones físicas como simbólicas, se han convertido en importantes objetos de investigación debido a que en numerosos casos proyectan experiencias o expectativas de una sociedad o de un grupo dominante.⁵

En el caso de la modernidad y del progreso, estos dos conceptos van a quedar ligados en muchos países a la idea de

urbanización. Por ejemplo, para Silvia Pappe, quien hace un estudio relacionado con literatura y la gráfica, en México la noción de modernidad está bastante vinculada a la urbanización e industrialización del país (Pappe, 2006: 56).

La modernización en México, que se inició estrictamente en el siglo XIX, tuvo como referente obligado del progreso político y económico a la Ciudad de México. Por ejemplo, durante el Porfiriato, gran parte de las inversiones públicas se orientaron hacia la capital del país con el fin de convertirla en una urbe cosmopolita:

La capital nacional cambió su fisonomía conforme se constituyeron numerosas colonias y se actualizó la infraestructura de los servicios públicos, los medios de transporte y las vías de comunicación... había que equipararla con las principales poblaciones del mundo occidental, dotándola de un aspecto moderno con alumbrado y tranvías eléctricos, teléfonos, agua corriente por medio de tuberías, drenaje subterráneo, calles pavimentadas, camellones arbolados, estatuas y monumentos públicos, numerosos edificios gubernamentales y centros comerciales; grandes almacenes, hoteles, cafés, restaurantes de alta cocina, teatros y mercados de armazón de hierro, casetas de ferrocarriles, casinos, hipódromos, plazas de toros, frontones y cinematógrafos. (Inclán, 2009: 203)

Después de la revolución, el régimen posrevolucionario también va a fijar un proyecto de modernización de las urbes como una necesidad estructural. Este proyecto urbano-industrial fue culminante en las etapas del "crecimiento con inflación" (1940-1952) y del "desarrollo estabilizador" (1952-1970), cuando hubo una relativa estabilidad y un crecimiento sostenido de la economía mexicana, además de un importante crecimiento de la población urbana. Por ejemplo, para 1960 el setenta y seis por ciento de la población vivía en ciudades, mientras que la población de la Ciudad de México se cuadruplicó y en consecuencia para los años setenta dos de cada diez mexicanos vivían en esta metrópoli.

Este proyecto modernizador del régimen basado en la industrialización y urbanización como motor de desarrollo

social, tuvo un importante eco en los numerosos medios como la prensa escrita, la televisión, la radio y el caso que nos atañe: los noticiarios fílmicos. También es importante mencionar que durante estos años, la mayor parte de los medios de comunicación, incluyendo a los noticiarios fílmicos, se producían en la Ciudad de México.

Durante las décadas de los años cincuenta y sesenta, los noticieros fílmicos tuvieron un importante auge en México. Destacan las actualidades fílmicas como el *Noticiero mexicano EMA* y las revistas filmadas como *Cine Mundial*, *Tele Revista* o *Cine Verdad*. Como proyecciones previas a cada película, las actualidades se caracterizaron por la función informativa a través de notas nacionales e internacionales, mientras que las revistas enfatizaron la función didáctica y lúdica mediante reportajes culturales y deportivos, además de *sketches* cómicos.

Dentro de esta diversidad temática, la Ciudad de México fue uno de los grandes protagonistas de estos noticiarios a través de notas y reportajes que registraban las inauguraciones de espacios públicos y privados, además de las lujosas casas de las estrellas de cine e incluso las zonas más marginadas. Como señala Ricardo Pérez Montfort: "Las referencias festivas a los actos de modernización de la Ciudad de México eran evidencia del uso propagandístico que dicha élite supo hacer de estos noticieros" (Montfort, 2013: 213-214)

Para Pérez Montfort, los noticiarios fílmicos tuvieron un discurso conservador y nacionalista que reflejaba la condición de la clase media como un sector de la sociedad privilegiado, centralista y urbano que "soñaba con treparse en el carro del progreso, decía sentir en lo más profundo de su ser los signos nacionalistas patrioterros con los que llenaban su discurso, e intentaba vehementemente ser parte del mundo moderno" (Montfort, 2013: 2009) . Aunque casos como *Cine Mundial* o *Tele Revista* se

caracterizaron por un discurso conservador y anticomunista, otras producciones como *Noticiero mexicano EMA* o *Cine Verdad* hacían referencia a los logros de la Unión soviética y de la Revolución cubana.

Para este trabajo, voy a partir del caso particular del *Noticiero mexicano EMA* que comenzó a exhibirse en 1943 y fue adquirido, a finales de los años cincuenta, por Manuel Barbachano Ponce quien fue su director general hasta los años setenta cuando dejó de producirse. Este noticiario, cuyas siglas hacían alusión a España, México y Argentina, se caracterizó, al igual que el noticiario *NO-DO* con el régimen franquista, por su afinidad al régimen posrevolucionario. Por ejemplo, las notas nacionales rara vez se referían a sucesos espontáneos o inesperados, mientras que las noticias casi siempre versaban sobre eventos previamente organizados que mostraban los avances y logros de los gobiernos desarrollistas de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1964) y Adolfo López Mateos (1958-1964).

Un primer ejemplo lo tenemos con la nota informativa del *Noticiero Mexicano* titulada "México Progresa" (fig. 4) sobre la inauguración en 1957 del Mercado Jamaica, considerado por el narrador como "el más grande del mundo" y cuyo costo fue de diez millones de pesos. En esta nota, que dura menos de dos minutos, se nos explica que la obra tuvo dos finalidades: la superación del viejo mercado de la Merced⁶ y de sus "puestos anacrónicos" y la creación de un almacén para "dar de comer a la creciente capital del país". A la concurrida inauguración asistieron el presidente Adolfo Ruíz Cortines, el regente de la ciudad Ernesto P. Uruchurtu y el secretario de hacienda Antonio Carrillo Flores. Al final de la nota, cuando a cuadro el presidente avanza en medio de una multitud que le aplaude, se nos dice: "Unánime reconocimiento del pueblo al gobierno".



Figura 4. *Noticiero Mexicano*.

El segundo caso es la nota titulada "Ciudad deportiva, mayor del mundo" (fig. 5) sobre la inauguración del complejo deportivo "más grande del mundo" en el año de 1958. En el primer minuto se nos explica el problema de la falta de espacios recreativos y verdes en la metrópoli lo que provoca que la juventud mexicana improvise peligrosas canchas en la vía pública. La solución a estos problemas es la Ciudad deportiva: basureros y tierras salitrosas son transformados en dos millones trescientos mil metros cuadrados de áreas verdes y deportivas, además de treinta mil metros cuadrados de lagos y plantas para tratamiento de aguas. El narrador nos dice: "Sesenta y tres millones de pesos invertidos en una de las mayores obras sociales del régimen[...] Se entrega al pueblo lo que el pueblo ha realizado". Por último, vemos diversos planos de las canchas deportivas, el autódromo, los parques con juegos infantiles y la ceremonia de inauguración con la presencia del presidente Ruíz Cortines quien está izando la bandera de México mientras se nos dice con un tono nacionalista y moderno: "Queda consumado el enaltecimiento de los deportes para el pueblo mexicano".



Figura 5. *Noticiero mexicano*.

Resulta evidente en las dos primeras notas, una tensión entre lo tradicional y lo moderno. Tanto el nuevo Mercado Jamaica como la moderna Ciudad deportiva son proyectos que buscaban sustituir el viejo Mercado de la Merced y el tradicional bosque de Chapultepec. También se puede inferir que la pretensión del gobierno era descentralizar la Ciudad de México mediante el desarrollo de las zonas periféricas.

De este modo, ambas inauguraciones se anunciaron como soluciones a problemas del pasado. Para Clara Kriger esta construcción temporal futurista cobró fuerza en el noticiario *Sucesos Argentinos* durante el régimen peronista (Kriger, 2007: 13). Por lo tanto, tanto *Sucesos Argentinos* como *Noticiero mexicano EMA* tuvieron afinidad por el régimen peronista y el régimen priista respectivamente. También en estos dos noticiarios, la idea moderna y positiva del progreso es clara: el pasado es visto como conflicto, el presente como solución y el futuro como promesa.

Otro detalle importante se relaciona con las recurrentes imágenes de la juventud que son una clara referencia del futuro y del progreso: las guarderías del Mercado Jamaica, los niños jugando en compañía de sus padres, los jóvenes practicando diversos deportes o las jóvenes marchando en el desfile de inauguración de la Ciudad deportiva. De este modo, estas dos obras públicas están dirigidas principalmente a la juventud que simboliza el futuro de la nación.

Finalmente, tenemos un reportaje sin título de 1976 (fig. 6) que inicia de la siguiente manera: "El tránsito en la Ciudad de México es caótico, sólo están peor Tokio y Río de Janeiro". En menos de dos minutos se denuncia la irresponsabilidad de los conductores, tanto públicos como privados, quienes hacen lo que quieren y no respetan las "profusas" señales oficiales. Por ejemplo, se nos dice que los semáforos son ignorados, casi nunca funcionan y jamás lo hacen de manera simultánea. Además se nos menciona que la policía no

impone ningún respeto. La Ciudad de México, otrora vitoreada por este noticiario como una de las más bellas del mundo, en ese momento es "un gigantesco y espantoso estacionamiento de vehículos colocados en la forma más anárquica que es posible". También se critica al gobierno capitalino: "En lugar de gastar millones en pintar señales en el piso[...] sería bueno que se ahorraría el presupuesto que tránsito gasta para regularizar la circulación de coches y peatones".



Figura 6. *Noticiario Nueva EMA*.

Este último reportaje evidentemente contrasta con las dos notas anteriores. Para los años setenta, quedan descartados los jóvenes, los símbolos patrios o la tecnología al servicio de la patria. Al igual que en el caso de la pintura, aunque en un contexto más particular, en este reportaje es patente una desilusión a través de imágenes que conceptualizan el caos o la decadencia en lugar del orden, el progreso, la modernización o el desarrollo.

En el caso de los noticiarios fílmicos, es curioso que en menos de veinte años el discurso desarrollista se haya desgastado tanto. Es importante señalar que para los años setenta, la mayor parte de los noticiarios mexicanos habían desaparecido y los que sobrevivían lo hacían de manera modesta. En el caso del *Noticiario Nueva EMA*, la mayor parte de las noticias y reportajes se compraban a noticiarios extranjeros, por lo que los pocos contenidos originales nos mostraban una distancia con el discurso modernizador del régimen posrevolucionario cuya base se encontraba, como vimos

antes, en el desarrollo económico y social en la Ciudad de México.

Este desgaste no fue privativo de la Ciudad de México, sino que como señala Daniel Inclán, estuvo presente en varias ciudades latinoamericanas que vieron decaer durante la segunda mitad del siglo XX su proyecto racionalista lo que derivó en el boom de los espacios rurales y populares. Fue así que para los años setenta, la Ciudad de México "quedó escindida entre los islotes de progreso y los espacios públicos de desmedido crecimiento popular" (Islas, 2009: 283). Esta tensión entre tradición y modernidad, campo y ciudad, opulencia y pobreza contrastó la pretensión de ciudad moderna que las élites políticas y económicas, junto con la clase media, habían ponderado durante las décadas previas.

Para Bolívar Echeverría, a finales de los años sesenta la Ciudad de México, al igual que París o Berlín, albergó un pensamiento libertario y un descontento social por parte de los habitantes de una ciudad al servicio del proyecto capitalista. Este proyecto buscó descentralizar el centro histórico de la ciudad con base en dos proyectos: el paseo de la Reforma que destruyó parte del centro histórico y la construcción de un campus universitario al sur de la ciudad. Precisamente los jóvenes durante el movimiento de 1968 tomaron como espacio de protesta la Plaza del Zócalo ubicada en el centro histórico de la Ciudad de México.

Por lo tanto, el movimiento del 1968 evidenció, entre otros aspectos, la desilusión por parte de las clases populares y medias hacia la modernización de la Ciudad de México. Para Lorenzo Meyer y Héctor Aguilar Camín, el movimiento de 1968 fue la irrupción política y social de los hijos de la clase media:

"La rebelión del 68 fue la primera del México urbano y moderno que el modelo de desarrollo elegido en los años cuarenta quiso

construir y privilegió a costa de todo lo demás; los rebeldes del 68 fueron los hijos de la clase media gestada en las tres últimas décadas". (Aguilar Camín, 1989: 241)

Además de las clase medias, las élites políticas y económicas también fueron abandonando el proyecto desarrollista y el discurso nacionalista revolucionario. La mala situación económica y el asesinato de Eugenio Garza Sada en 1973 a manos de la Liga comunista el 23 de septiembre, derivaron en un relativo distanciamiento entre los empresarios y el gobierno de Luis Echeverría (1970-1976).

También esta desilusión se expresó muy bien desde el cine. Por ejemplo, además de los noticieros fílmicos, en los años setenta, cineastas como Jorge Fons o Felipe Cazals mostraron a una Ciudad de México más alterada y una sociedad ensombrecida por una crisis que cuestionaba los resultados del desarrollismo.

Para los años ochenta, Saúl Jerónimo señala que los monumentos y plazas alusivas al régimen priista como la Plaza de la República y el Monumento a la Revolución, empezaron a decaer junto con el discurso nacionalista revolucionario que fue vaciándose de sentido y significado en pro de una política neoliberal y globalizadora. Aunque desde 1997, con la llegada de los gobiernos de izquierda a la capital, ha habido un proceso de resignificación y reconstrucción del discurso nacionalista y progresista, siguen siendo evidentes las contradicciones y desigualdades del concepto de progreso.

Conclusiones

En términos generales, el cine y la pintura comparten características como la visualidad, el cromatismo o la bidimensionalidad, pero también se diferencian en cuanto al movimiento cinemático y al hecho de que el cine puede excluir

el espacio, lo que contrasta con el espacio inclusivo de la pintura (Casetti, 1990: 139).

Además tanto las pinturas como los filmes se pueden definir como imágenes, representaciones, fuentes históricas u obras artísticas, pero también son complejas construcciones discursivas e históricas que se relacionan generalmente con conceptos. Por ejemplo, para Baxandall "el concepto agudiza la percepción del objeto" (Baxandall, 1989: 50).

De esta manera, los conceptos son signos activos que se producen, se debilitan, se resignifican o se desplazan de acuerdo a la experiencia histórico-social. A lo largo del siglo XX, diversos giros y rupturas significaron el cuestionamiento crítico de las presunciones universales y racionales de numerosos conceptos modernos lo que reveló sus contradicciones y sus condicionantes históricas.

Precisamente en este trabajo hemos visto a través de la diacronía, seis construcciones visuales que, en términos generales, representaron el auge y la decadencia del concepto de progreso. De esta manera, estas imágenes de ángeles o ciudades evidenciaron rupturas con la pretensión modernas del concepto de progreso.

A pesar de sus identidades, hay numerosas diferencias en la manera en que las pinturas y los noticiarios fílmicos construyeron este concepto. Por ejemplo, contrario a las pinturas, los noticiarios fílmicos representaron al progreso en términos nacionales más que universales.

También en las pinturas tenemos autores que funcionan como creadores, mientras que en los noticiarios fílmicos a pesar de haber editores, escritores o fotógrafos, no existe propiamente la figura de autor ya que se trata de un esfuerzo más colaborativo. Por lo consiguiente, la función primordial del noticiario no está enfocada en la creatividad sino en la información y en la documentación de una realidad exterior,

mientras que en las pinturas se crea una situación irreal presentada como real.

Otro aspecto a resaltar es que el cine en general, a diferencia de la pintura, permite conectar, representar y mirar diversos espacios como las ciudades de una manera ágil. Por ejemplo, destacan documentales como *Berlín, sinfonía de una ciudad* (Walter Ruttmann, 1927) o *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929) que representan la dimensión dinámica y móvil de las ciudades. De este modo, la imagen en movimiento y el montaje permitieron que las ciudades se convirtieran en un importante espacio de exploración del cine.⁷

A pesar de que la pintura no logra este dinamismo, también pretende representar el movimiento como lo establecieron los impresionistas a finales del siglo XIX. Por otra parte, aunque contaron con las posibilidades que brinda la imagen en movimiento y el montaje, los noticiarios cinematográficos difícilmente llegaron a tener la expresividad, la profundidad o el dinamismo de las pinturas y los documentales, siendo más rígidos y convencionales.

Para Vertov, su "cine ojo" representaba precisamente una liberación de la imagen fija y fosilizada, así como una superación de las tomas de vistas y los meros registros que eran incapaces de reproducir el movimiento de los cuerpos en el espacio-tiempo. Por lo tanto, la predilección de Vertov estaba en sus largometrajes y no en sus noticiarios.

Igualmente autores y realizadores del cine documental como Bill Nichols, John Grierson, Joris Ivens o Javier Campo coinciden en que los documentales poseen un tratamiento creativo de la realidad, cosa de la que flaquean los noticiarios fílmicos. Por ejemplo, para Nichols los noticiarios carecen de una voz propia y de una perspectiva particular que los documentales sí poseen.

En términos generales, si bien los noticiarios fílmicos y los documentales de la primera mitad del siglo XX,

compartieron el uso recurrente de la voz *over*, además de historias institucionales, oficiales y propagandísticas, también se diferenciaron en el tratamiento de la realidad, siendo el documental más profundo, creativo, expresivo, personal y dinámico que los noticiarios.

Aun con su carácter propagandístico, tradicional y comercial, los noticiarios no fueron totalmente fijos. Como hemos visto en el caso del *Noticiario Mexicano EMA*, tenemos una ruptura con el discurso modernizador y desarrollista del régimen priista. Aunque los noticiarios fílmicos no llegaron a tener la trascendencia que sí tuvieron otras modalidades como la pintura, la fotografía o el documental, no dejan de ser casos ilustrativos. Incluso los noticiarios argentinos también evidenciaron estos cuestionamientos como señala Zulema Marzoratti:

"En ellos, la memoria no ha quedado congelada en un relato oficial monolítico, sino que los discursos e iconografías permiten recuperar los cambios sociohistóricos que se produjeron en esa etapa, registrando las fisuras y haciendo visibles las marcas de distintos proyectos". (Marzoratti, 2007: 16)

En el caso de la historiografía del cine, los noticiarios fílmicos han sido objeto de poco interés por parte de los investigadores. Sin embargo, estos noticiarios deben ser trabajados con miras a complementar, al menos en el caso latinoamericano, las múltiples historias del documental como señalan Paulo Antonio Paranaguá, Irene Marrone y Mercedes Moyano Walker. Para estas dos últimas autoras, tanto los documentales como los noticiarios argentinos compartieron espacios y mecanismos de producción y exhibición (Marrone, 2006: 27).

En el caso mexicano, durante los años cuarenta, cincuenta y sesenta, algo parecido ocurrió ya que los noticiarios y los

documentales compartieron espacios y mecanismos de producción. Por ejemplo, las compañías *EMA* o *Teleproducciones* produjeron noticiarios como *Tele Revista*, *Noticiero mexicano EMA* o *Cine Verdad* al mismo tiempo que documentales como *Nace un Volcán* (Luis Gurza, 1943) o *Tierra de Chicle* (Walter Reuter, 1952). Además estos espacios fueron semilleros de cineastas como Carlos Velo, Rubén Gámez o Jomi García Ascot quienes serían pioneros en la docuficción y el cine independiente. Incluso en relación a la pintura, artistas como Joseph Renau o Vicente Rojo también colaboraron en estos noticiarios.

Por lo tanto, al igual que los medios masivos como el cine o la televisión, además de las expresiones artísticas como la pintura o la fotografía, los noticiarios fílmicos deben ser comparados, contrastados y analizados ya sea como fuentes, pero también como objetos de estudio. Como hemos visto en este trabajo, esta modalidad cinematográfica poco conocida y explorada puede resultar de mucho interés a la hora de reflexionar sobre diversas problemáticas.

Bibliografía

Adorno, Theodor (1984), *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus, primera edición: 1966.

Aguilar Camín, Héctor y Lorenzo Meyer (1989), *A la sombra de la revolución mexicana*, México, Cal y Arena.

Anderson, Benedict (1993), *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, traducción del inglés de Eduardo L. Suárez, México, Fondo de Cultura Económica, primera edición: 1983.

Baxandall, Michael (1989), *Modelos de intención, sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Editorial Blume, primera edición: 1985.

Cine Documental

Benjamin, Walter (2005), *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, traducción del alemán de Bolívar Echeverría, México, Los libros de Contrahistorias, primera edición: 1942.

Benjamin, Walter (2005), *Libro de los pasajes*, traducción del alemán de Isidro Herrera Baquero, Luis Fernández Castañeda y Fernando Guerrero, Madrid, Akal, primera edición: 1982.

Burke, Peter, *Lo visto y lo no visto: El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005, p. 106

Campo, Javier (2015), "Cine documental: tratamiento creativo (y político) de la realidad", en *Cine documental*, 11, 1-22 (en línea).

De Sousa Santos, Boaventura (2018), *Construyendo las Epistemologías del Sur: para un pensamiento alternativo de alternativas*, María Paula Meneses (ed.) Buenos Aires, CLACSO.

Di Chio, Federico y Francesco Casetti (1990), *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós.

Echeverría, Bolívar (1998), *Valor de uso y utopía*, México, Siglo XXI.

Echeverría Bolívar (2010), *Modernidad y blanquitud*, México, Era.

González, Laura (2005), *Fotografía y pintura ¿Dos medios diferentes?*, Barcelona, Gustavo Gili.

Hartog, François (2007), *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*, México, Universidad Iberoamericana, primera edición: 2002.

Inclán, Daniel (2009), "Espacio urbano, modernidad y capitalismo tardío. Análisis histórico de los sujetos urbanos en América Latina" en Martínez Carrizales, Leonardo y Teresita Quiroz Ávila (eds.), *El espacio. Presencia y representación*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.

Jerónimo Romero, Saúl (2004), "La identidad política y su representación arquitectónica en Washington y la Plaza de la República, representación de un régimen" en Flores, Julia Isabel y Saúl Jerónimo (eds.), *Representaciones políticas*,

cuatro análisis historiográficos, México, Universidad Autónoma Metropolitana., 41-46.

Koselleck, Reinhart (1993), *Futuro Pasado*, Barcelona, Paidós, primera edición: 1979.

Kruger, Clara (2007), "Una lectura de Sucesos Argentinos". Ponencia presentada en XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, San Miguel de Tucumán, Universidad de Tucumán.

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

Marzoratti, Zulema (2007), "La política atómica del gobierno peronista. Sus representaciones en el noticiero argentino (1950-1955)". Ponencia presentada en XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, San Miguel de Tucumán, Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán.

Mendoza, Carlos (2015), *La invención de la verdad. Ensayos sobre cine documental*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Nichols, Bill (2013), *Introducción al documental*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, primera edición: 2001.

Olvera Serrano, Margarita (2009), "El concepto de espacio entre la modernidad inicial y la modernidad contemporánea" en Martínez Carrizales, Leonardo y Teresita Quiroz Ávila (eds.), *El espacio. Presencia y representación*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco.

Pappe, Silvia (2006), *Estridentópolis: urbanización y montaje*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.

Pappe, Silvina (2001), *Historiografía crítica. Una reflexión teórica*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.

Paranaguá, Paulo Antonio (2003), *El cine documental en América latina*, Madrid, Catedra.

Pérez Montfort, Ricardo (2013), "La ciudad de México en los cortos. Los noticieros fílmicos y su mirada urbana" en Ochoa Ávila, María Guadalupe (ed.) *La construcción de la Memoria. Historias del cine documental*, México, CONACULTA.

Pérez Vejo, Tomás (2010), "Imaginando a México: la pintura de historia y la invención de la nación de los liberales", en Josefina Mac Gregor (coord.), *Miradas sobre la nación liberal: 1848-1948. Proyectos, debates y desafíos, Libro 1. Discursos Históricos, identidad e imaginarios nacionales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 183-234.

Romaguera I Ramió, Joaquim y Alsina Thevenet, Homero (eds.), *Fuentes y Documentos del Cine*, Barcelona, Gustavo Gili. Primera edición: 1980.

Vertov, Dziga (2018), *Memorias de un cineasta bolchevique*, Buenos Aires, Biblioteca de la mirada, primera edición: 2011.

Notas

¹ Para Koselleck, conceptos como "Profecía Providencia" o "Pronóstico", el primero de base religiosa y el segundo de base racional, fueron los principales antecedentes del concepto "Progreso". El futuro quedó entre dos posibilidades: el fin del mundo en manos de Dios, o el progreso racional a manos del hombre. Al final, la segunda posibilidad en torno al pronóstico se impuso. Véase el capítulo "Futuro pasado del comienzo de la modernidad" en, Reinhart, Koselleck, *Futuro Pasado*. Barcelona, Paidós, 1993.

² A pesar de que esta pintura toma como eje el progreso, en términos particulares se está refiriendo a la nación estadounidense. Por lo tanto, esta obra es cercana a la categoría de la pintura histórica que fue el género por excelencia durante la primera mitad del siglo XIX. Aunque durante la segunda mitad de este siglo, las vanguardias representadas en autores como Édouard Manet o Émile Zola se opusieron a la función didáctica del arte en pro de la emoción y de lo abstracto, la obra de Gast es una muestra de que la nación no dejó de ser importante como género en la pintura durante la segunda mitad del siglo XIX. Véase para mayor información: Tomás Pérez Vejo, "Imaginando a México: la pintura de historia

y la invención de la nación de los liberales”, en Josefina Mac Gregor (coord.), *Miradas sobre la nación liberal: 1848-1948. Proyectos, debates y desafíos, Libro 1. Discursos Históricos, identidad e imaginarios nacionales*, México, UNAM, 2010, pp. 183-234.

³ Para Silvia Pappe, los principios dominantes son un tipo de concepto que “marca culturalmente el discurso histórico como perteneciente a una época y como autocomprensión de una sociedad en coordenadas espacio/temporales determinadas”. Son un tipo porque no es identificable con cualquier concepto, ya que se puede identificar algunos conceptos que son o han sido principios dominantes, y otros que no. Por ejemplo, el concepto de modernidad tiene mayor alcance temporal que el concepto de raza. Silvia Pappe, *Historiografía crítica. Una reflexión teórica*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2001, pp. 47-48.

⁴ Para mayor información, véase el capítulo “La caída del Angelus Novus: más allá de la ecuación moderna entre raíces y opciones” en Boaventura, De Sousa Santos, María Paula Meneses (editora), *Construyendo las Epistemologías del Sur: para un pensamiento alternativo de alternativas*, Buenos Aires, CLACSO, 2018, pp. 443-486

⁵ Por ejemplo, Peter Burke resalta el potencial de las imágenes cuando estudiamos ciudades: “En el caso de los paisajes urbanos, los detalles de determinadas imágenes tienen en ocasiones un valor especial como documento. Los expertos en historia de la arquitectura hacen habitualmente uso de las imágenes para reconstruir la apariencia de algunos edificios antes de ser demolidos, ampliados o restaurados”. Peter Burke, *Lo visto y lo no visto: El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005, p. 106

⁶ En numerosas películas, el mercado de la merced era representado por su condición popular e incluso sórdida. Véanse los largometrajes *Nosotros los pobres* (Ismael Rodríguez, 1948) o *El mil usos* (Roberto G. Rivera, 1980).

⁷ Incluso en años recientes, los documentales siguen tomando de referentes a los espacios urbanos. Véanse los casos *Megacities* (Michael Glawogger, 1998) y *Rush Hour* (Luciana Kaplan, 2017).