

Josefina Morales, pionera del documental social en México. Una mirada al capitalismo dependiente en el film *Horizonte Chiapas* (1972)

Por Ana Daniela Nahmad Rodríguez*

Resumen: Como parte de la ola de producción cinematográfica de corte militante en el México de principios de la década de los años 70, este artículo realiza un análisis del corto documental *Horizonte Chiapas* (1972) y de su antecedente directo, *Junio 10. Testimonios y reflexiones a un año después* (1972), procurando mostrar que las imágenes en movimiento eran un recurso de análisis y comprensión de la realidad mexicana fuertemente entrelazada con la producción de teoría crítica de la dependencia en México. A la par, se recupera la figura de Josefina Morales, impulsora de ambos proyectos, para situarla, junto con otras realizadoras, como pionera del documental social en México. A través de las imágenes en movimiento se encontró un peritaje de enorme relevancia para mostrar las condiciones de capitalismo subdesarrollado que prevalecían soterradas por el oficialismo del milagro mexicano, ideas centrales en la mirada que Morales, colectivamente, dejó plasmada en su incursión en el documentalismo.

Palabras Clave: cine militante, cine político, cine de mujeres, cine en México, teoría de la dependencia, cine y subdesarrollo.

Josefina Morales, pioneira do documentário social no México. Uma visão do capitalismo dependente no filme *Horizonte Chiapas* (1972)

Resumo: Como parte da onda de produção cinematográfica militante no México no início da década de 1970, este artigo analisa o curta-metragem documental *Horizonte Chiapas* (1972) e seu antecessor direto, *Junio 10. Testimonios y reflexiones un año después* (1972), buscando mostrar que as imagens em movimento foram um recurso para analisar e compreender a realidade mexicana, intimamente entrelaçada com a produção da teoria crítica da dependência no México. Ao mesmo tempo, a figura de Josefina Morales, a força motriz por trás de ambos os projetos, é recuperada, situando-a, junto com outras cineastas, como uma pioneira do documentário social no México. Através das imagens em movimento, foi encontrada uma ferramenta altamente relevante para mostrar as condições do capitalismo subdesenvolvido que prevaleciam, ocultas pela oficialidade do milagre mexicano, ideias centrais na visão que Morales, coletivamente, capturou em sua incursão no cinema documentário.

Palavras-chave: cinema militante, cinema político, cinema de mulheres, cinema no México, teoria da dependência, cinema e subdesenvolvimento.

Josefina Morales, pioneer of the social documentary in Mexico. A look at dependent capitalism in the film *Horizonte Chiapas* (1972)

Abstract: As part of a wave of militant-style filmmaking in early 1970s Mexico, this article analyzes the short documentary *Horizonte Chiapas* (1972) and its direct predecessor *Junio 10. Testimonios y reflexiones a un año después* (1972), aiming to show that moving images served as a tool for analyzing and understanding Mexican reality, closely tied to the production of dependency theory in Mexico. At the same time, the article recovers the figure of Josefina Morales, the driving force behind both projects, positioning her—along with other female filmmakers—as a pioneer of social documentary in Mexico. Through moving images, filmmakers found a powerful means to expose the conditions of underdeveloped capitalism hidden beneath the official narrative of the Mexican Miracle. These ideas were central to the collective perspective that Josefina Morales brought to her work in documentary filmmaking.

Key words: militant cinema, political cinema, women's cinema, cinema in Mexico, dependency theory, cinema and underdevelopment.

Fecha de recepción: 24/06/2025

Fecha de aceptación: 29/9/2025

Introducción

Este artículo tendrá como punto de partida el análisis del documental titulado *Horizonte Chiapas* (1972), realizado por un colectivo de jóvenes al calor de las discusiones suscitadas por la crisis política en México después del movimiento estudiantil de 1968, la masacre del 2 de octubre, así como sus repercusiones de movilización y represión en junio de 1971. Esta película también es un correlato del film colectivo *Junio 10. Testimonios y reflexiones un año después* (1972), ya que ambas producciones fueron realizadas casi al mismo tiempo por integrantes que firmaron como *Contrainformación* la cinta que denunciaba la represión de El Halconazo. Mientras *Junio 10* se configuró como un esfuerzo de testimonio y comprensión de los hechos ocurridos en el jueves de Corpus de 1971, *Horizonte Chiapas* trazó una línea de interpretación más profunda

sobre las condiciones estructurales del capitalismo dependiente mexicano y latinoamericano.¹

Al igual que sus contemporáneas, en ambas producciones Josefina Morales fue una integrante determinante de los grupos que impulsaron estas realizaciones: fue promotora de los proyectos, juntó fondos y gestionó su producción y culminación. Además, compartió época con una serie de mujeres que por los mismos años se lanzaron a tomar las cámaras desde su participación en colectivos cinematográficos, en el cine independiente o con su ingreso a las escuelas de cine como el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM. Junto con Guadalupe Ferrer, Paloma Saiz, Rosa Martha Fernández, integrantes de la Cooperativa de Cine Marginal; con Bertha Navarro, integrante del Colectivo Cine 70 y posteriormente productora independiente; Rosa Martha Fernández, Beatriz Mira, Guadalupe Sánchez, Ángeles Necoechea, Sonia Fritz, Eugenia Tamés Mejía, María Novaro y Maricarmen de Lara, integrantes del Colectivo Cine Mujer; Trinidad Langarica y Lourdes Gómez del Taller de Cine Octubre; o Alejandra Islas, documentalista egresada del CUEC, se conformaría una generación de mujeres que se convertirían en las precursoras del documental social en México, entre otras que aún se nos escapa nombrar. Es importante destacar que este artículo debe muchos de sus hallazgos al trabajo impulsado por el Laboratorio Audiovisual de Investigación Social del Instituto Mora donde se desarrolló el proyecto “Mujeres documentalistas en México (1970-1985)”, coordinado por Lilia García, en el que se han rescatado los aportes de las mujeres a la creación de cine documental, recuperando trayectorias e historias de vida de muchas cineastas, entre las que se encuentra Morales.

¹ Este artículo tiene como base la ponencia “Cine y dependencia: miradas al subdesarrollo en el film Horizonte Chiapas (1972)”, realizada por Ana Nahmad y Mateo Crossa, en el marco del Coloquio Descongelar la Revolución, realizado en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, en 2021, para conmemorar los 50 años de El Halconazo. Agradezco infinitamente a Mateo Crossa todo lo que me ha enseñado sobre la teoría marxista de la dependencia en clave mexicana y por haberme presentado a Josefina Morales. Sin su apoyo incondicional, sin sus ideas sobre el subdesarrollo y sin su lectura atenta este texto no hubiera sido publicado.

A través del análisis de *Junio 10* y *Horizonte Chiapas*, podemos encontrar vasos comunicantes entre el cine político latinoamericano y la producción de cine militante mexicano. Analizando la participación femenina en ambos films y sus mensajes, se logran poner en tensión las particularidades nacionales y regionales de los nuevos cines. Siguiendo las propuestas de Marina Cavalcanti Tedesco, intentaremos *descentrar* el canon del Nuevo Cine Latinoamericano, tendencia subcontinental de producción que ha sido muy estudiada en la historia del cine en la región (Tedesco, 2020). Como lo ha propuesto Tedesco, si tomamos en cuenta las trayectorias de las mujeres que participaron en la toma de las cámaras en este periodo podemos encontrar formas inéditas de apropiación de los formatos cinematográficos en clave política y releer a contraluz la historiografía cinematográfica latinoamericana y problematizar el lugar femenino del Nuevo Cine Latinoamericano, así como sus ecos y tensiones.

En América Latina, las décadas de los años '60 y '70 fueron prolíficas en la producción de un cine comprometido de corte militante, que tenían en su centro la crítica al subdesarrollo y al imperialismo. Entre los films emblemáticos podríamos encontrar *Tire dié* (1958), de Fernando Birri, *La tierra quema* (1964), de Raymundo Gleyzer, *La hora de los hornos* (1968), del Grupo Cine Liberación o *Yawar Mallku* (1969), del Grupo Ukamau, entre otros. Esta tradición ha sido ampliamente documentada para los casos sudamericanos y cubanos, aunque aún falta trazar detenidamente los vínculos del contexto mexicano y subrayar sus especificidades. En este sentido, la labor del Colectivo Contrainformación y de los jóvenes realizadores del cortometraje documental *Horizonte Chiapas* se inscribe en la tradición abierta por experiencias como la Cooperativa de Cine Marginal y el Taller de Cine Octubre, al mostrar una línea de trabajo vinculada al estudio de la realidad social y su transformación mediante una cinematografía independiente y militante. A la par, podemos vincular las miradas sobre la opresión y sus respuestas de interpretación social y cinematográfica, entre otras muchas características, a la

participación de las mujeres en dichos medios y producciones. Es importante destacar que el giro independiente y político de la cinematografía mexicana en los años setenta se desarrolló a la par de la irrupción femenina de forma contundente en las escuelas y prácticas independientes de cine.

En este trabajo interesa destacar las perspectivas e imágenes que el cine realizó en torno a las categorías de subdesarrollo y dependencia, mediante el análisis de *Horizonte Chiapas*, identificando las imbricaciones del pensamiento crítico latinoamericano con la producción del conocimiento local y regional, donde podríamos colocar a Josefina Morales como un puente entre dichas tradiciones, como precursora del documental social en México y también como una pensadora que enfocó la teoría de la dependencia desde México, en los primeros momentos como realizadora y más adelante como académica.

Javier Campo (2024) elaboró uno de los textos que ha trabajado las relaciones entre teoría social y cine titulado “Filmando teorías políticas: dependencia y liberación en *La hora de los hornos*”, quien siguiendo la trayectoria de las ideas sobre dependencia y subdesarrollo en el emblemático film *La hora de los hornos*, reconstruye la genealogía de la teoría de la dependencia en “dos hechos fundamentales para el pensamiento político latinoamericano: el agotamiento del desarrollismo y la crisis de la teoría del imperialismo” (2014: 71). En dicho texto, Campo recupera algunas aportaciones de la diversa y amplia gama de líneas de pensamiento que conforman la teoría de la dependencia, entre las que destacan figuras como André Gunter Frank, Theotonio Dos Santos, Fernando Henrique Cardoso y Enzo Faletto, entre otros.²

Sin embargo, sin negar estos aportes emblemáticos del pensamiento social latinoamericano, estas genealogías dependentistas han excluido de la tradición a autores clave como Fernando Carmona, Jorge Carrión y Alonso Aguilar,

² El pensamiento dependentista es múltiple y complejo. Para consultar más sobre los debates constituyentes, ver Marini (1994).

autores que conforman la veta mexicana del pensamiento dependentista que se condensó en los films que se analizarán en este artículo. Josefina Morales, junto con su colectivo cinematográfico, alumnos y compañeros de estos economistas marxistas y militantes políticos, sintetizaron en sus imágenes las discusiones que se venían formulando desde México sobre la teoría marxista de la dependencia.

Tal y como sostenían sus análisis, la crisis económica y política, así como las insuperables desigualdades sociales en México y América Latina dieron pauta para que, lejos de abocarse al llamado por la modernización, evidenciaron que la inserción dependiente de esta región a la economía mundial se daba en condiciones que sólo podían profundizar la fractura social y productiva, conduciendo a un escenario cada vez más agudo de empobrecimiento de las poblaciones trabajadoras (Aguilar Monteverde, 1971). Este hilo argumentativo tuvo arraigo en las perspectivas críticas que desde este grupo de intelectuales se formularon al llamado “milagro mexicano” y “desarrollo estabilizador”, etapas de la historia económica de México impulsadas por el Partido Revolucionario Institucional desde los años cuarenta y hasta finales de los años sesenta, en el contexto de la economía global configurada en torno a la Segunda Guerra Mundial y a la posguerra. En ese sentido, no se puede dejar de mencionar el texto pionero de Fernando Carmona, Guillermo Montaña, Jorge Carrión y Alonso Aguilar sobre *El milagro mexicano* (1970), donde apuntaban que “a partir de 1941 la economía mexicana ha vuelto al derrotero “clásico” del secular capitalismo del subdesarrollo”, donde en lugar de beneficiar a las clases populares se permitió la pauperización de ellas en beneficio del capital internacional (Carmona, Montaña, Carrión y Aguilar, 1970: 95).

Horizonte Chiapas documentó las condiciones de dependencia en el campo mexicano, siguiendo las líneas explicativas de Carmona, Carrión y Aguilar, expresadas en la vida precaria y explotación del trabajo de los jornaleros indígenas, migrantes de Guatemala a las fincas cafetaleras del sur de México,

controladas por empresarios alemanes. Este documental, en su análisis del enclave cafetalero del sureste mexicano, nos ofrece una propuesta estética militante, así como un análisis minucioso de las condiciones de desenvolvimiento económico y político que predominaban en el país en la década de los '70, marcado por una fuerte dependencia económica a capitales extranjeros.

Cine y dependencia en América Latina, el canon del Nuevo Cine Latinoamericano

En el conocido ensayo fílmico titulado *La hora de los hornos*, realizado por los argentinos Fernando "Pino" Solanas y Octavio Getino, aparece una secuencia tomada del film-encuesta de Fernando Birri titulado *Tire Dié*. Frente a la cámara, vemos a los niños de las barriadas de Santa Fe, en Argentina, correr junto a las vías del tren pidiéndole a los pasajeros una moneda. Los niños están descalzos, frágiles, junto a la poderosa imagen del progreso encarnada en la locomotora que marcha a toda velocidad. Los niños gritan "¡tire dié!" a los pasajeros del tren que los ven absortos por las ventanillas, es decir, piden que les arrojen una moneda de diez.

Estas imágenes fueron realizadas en 1958 y re-empleadas años después como una suerte de homenaje a Birri. Ambas películas tuvieron en el centro de su reflexión, la crítica a la imagen del subdesarrollo. Desde los primeros textos a su regreso a la Argentina Birri se planteaba la firme intención de desenmascarar las condiciones de subdesarrollo por medio de las cámaras. En el interesante texto de 1962, titulado "Cine y subdesarrollo", Birri escribía lo siguiente:

El subdesarrollo es un dato de hecho para Latinoamérica, Argentina incluida. Es un dato económico, estadístico [...] Sus causas son también conocidas: colonialismo, de afuera y de adentro. El cine de estos países participa de las características generales de esa superestructura, de esa sociedad, y nos da una imagen falsa de esa sociedad, de ese pueblo, escamotea al pueblo: no da

una imagen de ese pueblo. De ahí que darla sea un primer paso positivo: función del documental (Birri, 1987: 22).

Para concluir afirmaba de forma contundente: “el cine que se haga cómplice de ese subdesarrollo es subcine” (Birri, 1987: 22). Dicha intención de denuncia al atraso de los países latinoamericanos sería retomada por el grupo argentino Cine Liberación, quienes como militantes peronistas hicieron uso del acervo intelectual de sus contemporáneos para construir un retrato de la dependencia de Argentina y por ende de América Latina, develando las condiciones de colonialismo interno bajo las cuales se reproduce el capitalismo dependiente. Es por ello que, en la primera parte de la monumental obra de *La hora de los hornos* titulada ‘Neocolonialismo y violencia’, se planteó la tensión fundamental entre las burguesías dependientes y el pueblo argentino por medio de un montaje de contrastes.

Esta lectura de la realidad fue acompañada y reinterpretada a través de las imágenes de muchos cineastas en América Latina, quienes a través de sus cámaras trataron de comprender el atraso y la desigualdad que pervivía en el continente. Como parte de la larga lista se pueden destacar los trabajos pioneros del Cinema Novo como *Vida secas* (1963), los ejercicios de Raymundo Gleyzer en el sertón brasileño en la película *La tierra quema*, los primeros ejercicios de Jorge Sanjinés en el corto *Revolución* (1964), entre otros.

Las imágenes y secuencias reseñadas previamente se corresponden con imágenes canónicas del Nuevo Cine Latinoamericano, encabezadas específicamente por varones. Sin embargo también hubo imágenes femeninas sobre el subdesarrollo, que dialogaron y enriquecieron estos nuevos cines en América Latina, aunque oscurecidas por la propia tradición.³ En específico se

³ En los últimos diez años ha existido un incansable esfuerzo por recuperar la mirada de las mujeres al interior del llamado Nuevo Cine Latinoamericano entre los que se encuentran las investigaciones de Marina Cavalcanti Tedesco (2014, 2019, 2020 y 2022), Israel Rodríguez

encuentran las realizaciones de Margot Benacerraf en la salinera de Arya (1959) y de Martha Rodríguez, junto con su compañero Jorge Silva, quien recuperó las imágenes de los niños y familias en las ladrilleras, en su importante corto documental *Chircales* (1966) y en toda su producción posterior; más adelante podríamos sumar los trabajos de la cubana Sara Gómez.

En todos estos films, las formas del trabajo, la explotación y el lugar central de las infancias y/o adolescencias en estos procesos, ocupó la mirada de las cineastas. Encontramos que estas imágenes fueron fundamentales para pensar desde otro lugar el espacio nombrado como Latinoamérica y explicar las condiciones de pobreza y marginación. Este revelar imágenes negadas se compartió en todas las latitudes del continente, confrontando las imágenes hegemónicas de los cines industriales. Sería interesante poder analizar con detenimiento estas imágenes, pero es destacable que los films en los que encontramos participación o dirección femenina, existió un tinte poético que superó la mera denuncia. La participación de las mujeres en la producción y percepción social y cinematográfica de la opresión reflejó una relación estrecha con el desarrollo del cine independiente y político de América Latina. Este proceso no sólo enriqueció la mirada crítica hacia dichas temáticas, sino que también simbolizó una irrupción femenina significativa en las prácticas cinematográficas modificando las formas de hacer cine.

A pesar de sus fuertes diferencias regionales e incluso estéticas, estos cines compartieron una mirada crítica sobre la realidad social latinoamericana y utilizaron el potencial explicativo de las imágenes al subdesarrollo y la dependencia económica como ejes explicativos de la marginalidad, pobreza y explotación en la región.

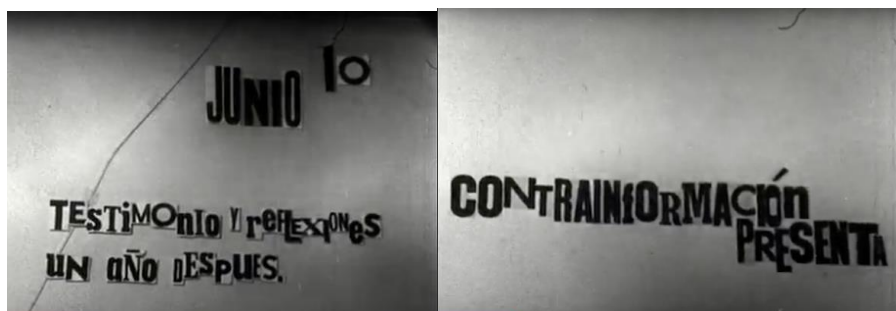
Del Halconazo al subdesarrollo: dos caras de una misma moneda

(2017), Isabel Seguí (2018, 2020), Miguel Errazu (2019, 2023) y Elizabeth Ramírez-Soto, Isabel Seguí y Marina Cavalcanti Tedesco (2023).

Es un consenso afirmar que el '68 posibilitó una nueva relación de los jóvenes mexicanos con el cine. Desde los ejercicios fílmicos del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), que capturaron toda la efervescencia del movimiento estudiantil, se detonó una actitud frente al cine que lo hacía cada vez más alcanzable para grupos de jóvenes que querían retratar la turbulenta imagen de un país que se estaba transformando y que tenía múltiples contradicciones.

A raíz del '68 surgieron diversas perspectivas cinematográficas, y muchos jóvenes dentro y fuera del CUEC decidieron tomar las cámaras. Esta efervescencia se sumaba a una serie de organizaciones políticas y perspectivas históricas creadas dentro de lo que Fredric Jameson ha llamado la larga década de los años '60 (Jameson, 1997). Los espacios de encuentro juvenil fueron un importante epicentro de producción de pensamiento crítico y al tiempo, de producción y acercamiento a la producción de imágenes cinematográficas.

El cineclubismo y la cinefilia marcaban el día a día de jóvenes que compartían experiencias políticas y debates en torno al cine dentro de la UNAM. Un grupo integrado por Josefina Morales, Rafael Úbeda, Óscar Alzaga, Arturo Garmendia, Rafael Santos, entre otros, vivían en torno al cine-debate en la Facultad de Filosofía y Letras y los cineclubes de diversas facultades, en particular el de la Facultad de Ciencias. Este grupo ensayó primero la crítica cinematográfica con una pequeña revista llamada *35 milímetros* y después se aventuraría a la realización amateur de películas.



Imágenes tomadas de documental *Junio 10* (1971)

Estos jóvenes también fueron marcados por la violencia del 10 de junio de 1971, desplegada contra una manifestación estudiantil brutalmente acallada en la Ciudad de México. Este hecho los llevó a presenciar y registrar el uso de la fuerza y la crueldad de los Halcones (grupo con entrenamiento militar que fue utilizado como fuerza de choque por el Estado para desatar la represión) con una cámara de 16 mm que llevaba Humberto Madrid. A la marcha también habían asistido Morales, Oscar Alzaga, Fernando Velázquez, Rafael Santos, que presenciaron y sufrieron la represión con diverso alcance. El material audiovisual que levantaron ese día despertó el interés por explicar a través de las imágenes, con un sentido profundo y sociológico, lo que habían presenciado en carne propia. Los negativos se llevaron a un laboratorio comercial donde fueron velados premeditadamente debido al silenciamiento oficial de los hechos. Sin embargo, el ímpetu de transmitir a través de las imágenes la memoria de este hecho marcó su deseo de realizar un documental que explicara la violencia en México. De ahí surgió la idea de realizar una película.

Lo que nos interesa resaltar aquí es que estos jóvenes no tenían una formación profesional en la producción del cine. Aunque algunos de ellos habían estudiado en el CUEC, como Josefina Morales, y tenían una formación en la crítica cinematográfica, veían en el lenguaje cinematográfico una manera directa y penetrante de ofrecer una interpretación sobre la realidad nacional en aquel momento, para lo cual decidieron hacer un estudio profundo y sistemático de la historia de México y explicar lo que habían visto y vivido. En palabras de Josefina Morales:

Después de la manifestación, en la que nos vimos obligados a dispersarnos y cada uno de nosotros salió como pudo, nos reunimos y empezamos a plantearnos un ¿qué hacer? Iniciamos un estudio intenso sobre el país para hacer una película y del 10 de junio nos fuimos hacia atrás: al 68, 58-59, 56... etcétera. Y en esas estábamos cuando hubo un encuentro de cine latinoamericano en el CUEC al que yo asistí y pude encontrarme con el gran

director de cine y periodista cinematográfico cubano, Santiago Álvarez, quien señaló que no aspiráramos a hacer *La Hora de los Hornos* (película argentina de más de tres horas) y que hiciéramos un documental con el material que ya teníamos. Y, de inmediato nos dimos a la tarea.⁴

De hecho, fue tal su ímpetu por ofrecer una explicación articulada sobre El Halconazo que comenzaron un proceso de formación política. Santiago Álvarez, en su visita a México en 1972, les exhortó, como recuerda Morales, a que “no hicieran otra *Hora de los Hornos* porque lo que se requería era un documental de urgencia donde se denunciaran los hechos de violencia”.⁵ Y así fue, la película reconstruyó los testimonios de los estudiantes que habían luchado en la Huelga de la UNAM, perseguidos y reprimidos en Tlatelolco el 2 de octubre. La primera parte es una explicación de la política de ese momento en voz de los protagonistas de las luchas estudiantiles, lamentablemente no podemos acceder a dicho testimonio porque el audio del documental se encuentra desaparecido. Más adelante se reconstruye la marcha y la represión del 10 de junio con material fotográfico. Sin embargo, la intención profunda de los realizadores, en su origen, era explicar la historia de México a través de la violencia y el subdesarrollo, para lo cual los integrantes del Colectivo Contrainformación se contactaron con los redactores de la *Revista Estrategia*, publicación de análisis político que dirigirán Jorge Carrión y Alonso Aguilar, con quienes iniciaron un arduo proceso de formación, que más adelante los llevaría a participar de esa revista y a militar políticamente junto a ellos.

Sin embargo, el tiempo apremiaba. Frente a la imposibilidad de contar la historia del capitalismo dependiente y la violencia en México, apresuraron la realización de un corto urgente. *Junio 10* no llevó el nombre de sus realizadores ya que temían la represión, así que decidieron firmar como Colectivo Contrainformación. Es decir, se trató de un colectivo de cinéfilos y

⁴ Texto leído por Josefina Morales en la presentación del documental *Junio 10* en el Coloquio Descongelar la Revolución (México, 2021).

⁵ Entrevista a Josefina Morales, Ciudad de México, octubre de 2021.

cine clubistas de la UNAM que se formó al calor de la militancia política y en medio del deseo revolucionario de estudiar y entender la realidad para transformarla. Pero aún más, entre sus integrantes Morales daba una presencia femenina al proceso, como en otras experiencias de cine militante donde la acción de gestión, organización y producción impulsó el trabajo político y de realización. Algo similar ocurría con la Cooperativa de Cine Marginal donde las mujeres sostenían el trabajo de militancia, de realización y hasta de exhibición (Errazu, 2023). Al igual que las películas militantes de la época la exhibición fue realizada básicamente en los cineclubes universitarios y con organizaciones populares y de trabajadores. Las condiciones de exhibición hicieron que el material original perdiera el sonido, de pura casualidad se conserve una copia en la Filmoteca de la UNAM.

Las mujeres siempre han estado presentes desde los orígenes del cine. Sin embargo, al calor de la militancia y de la realización independiente, así como en las escuelas de cine, por primera vez en la historia del cine en México y América Latina las mujeres comenzaron a cobrar una presencia decidida y copiosa en la realización. Su acción y presencia marcó los temas e imágenes y, aún más, les dio la posibilidad de ser a los films.

Como sostienen Ana Nahmad y Mágara Millán (2025), la creación audiovisual durante este periodo de intensas movilizaciones sociales se impregnó de la mirada y hacer en femenino, no sólo documentó, sino que también “coprodujo regímenes de visualidad” alternativos. Es decir, estas realizaciones fueron agentes activos en la configuración de nuevas formas de ver y comprender lo social desde una perspectiva marcada por el género. Además, Nahmad y Millán destacan la existencia de un feminismo práctico o intuitivo —no siempre nombrado como tal— que emergía marginalmente desde las militancias de izquierda, donde muchas mujeres, aunque no se identificaran explícitamente como feministas, intervenían en el espacio audiovisual con una mirada crítica. Esta praxis audiovisual en femenino cuestionaba las formas tradicionales de

representación, e incluso de realización, y ampliaba el campo político de la imagen, denunciando y nombrando violencias y sujetos subalternizados. Esto solo pudo llevarse a cabo por la apropiación del medio cinematográfico realizado en esas décadas por las mujeres cineastas (Nahmad y Millán: 2025).

Chiapas como imagen del subdesarrollo

Casi al mismo tiempo que se realizó la interpretación de la violenta realidad de represión en México a través del film *Junio 10*, Morales, en aquel momento trabajando como ayudante de investigación en el Instituto de Geografía de la UNAM, conoció la investigación que estaban realizando Ana García Silverman y Eurosia Carrascal Galindo, becarias y posteriormente académicas que habían realizado trabajo de campo en la zona cafetalera de Chiapas. Es interesante notar que la presencia de estas investigadoras muestra cómo en las ciencias sociales también comenzó a ocurrir lo mismo que en la cinematografía, las mujeres empezaron a tener una presencia más contundente, a ser más y a marcar las agendas de investigación con miradas novedosas sobre la realidad social.



Imágenes tomadas de *Horizonte Chiapas*, 1972

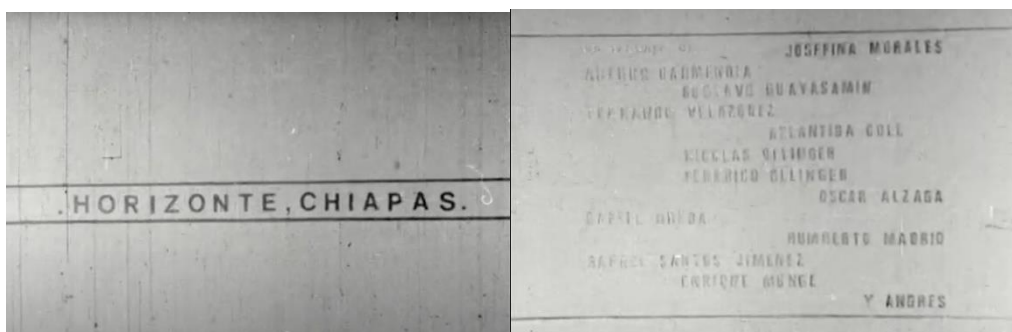
De esa investigación le surgió a Morales la idea de realizar un documental sobre los mames, grupo étnico de origen guatemalteco que trabajaban como jornaleros agrícolas en las fincas cafetaleras del Soconusco en el estado de Chiapas. Con la formación que habían adquirido a través de la militancia política y el estudio de la realidad nacional, Morales hizo una suerte de guion que sirvió para orientar la filmación y junto con Fernando Velázquez y Arturo

Garmendia, ambos integrantes del Colectivo Contrainformación, se aventuraron al sureste mexicano para capturar imágenes negadas u olvidadas de la realidad nacional. Los acompañó el estudiante del CUEC Gustavo Guayasamín que tenía una cámara de cine y contaron con los viáticos de trabajo de campo del Instituto de Geografía. Registraron imágenes que mostraban las condiciones paupérrimas de trabajo y concentración de capital en el sector cafetalero, uno de los ejes de acumulación para la exportación más importantes de la economía de aquella región del país. De esta travesía surgió el documental *Horizonte Chiapas* en el año 1972.

El poblado se llama Horizonte: *Horizonte Chiapas*

Una cámara dentro de un automóvil nos lleva por una autopista amplia y moderna. En los primeros planos salimos junto a los jóvenes del colectivo Contrainformación de la ciudad de México rumbo a Chiapas. La secuencia culmina en los caminos de terracería del sureste, mostrando las profundas desigualdades y asimetrías de la infraestructura de transporte que se extendía en el territorio mexicano de los años setenta.

Se escucha la voz over de Morales explicando que, a 1300 kilómetros de la Ciudad de México, casi en la frontera con Guatemala, se encuentra Huixtla. Ahí acaba la carretera, acaba la imagen del progreso y comienza el relato de la marginación. Las imágenes nos revelan que estamos llegando a los rincones más lejanos y olvidados del país. A través de este contraste se expresa la dialéctica entre la exclusión y la inclusión del territorio, un tópico fundamental expresado en imágenes que sintetizan el subdesarrollo. Aunque una vereda de terracería podría parecer algo excluido, la realidad es que este lugar es de plena integración a la economía mundial. Una espacialidad despótica en la cual las mercancías libres de circular por el mundo eran producidas por manos de familias jornaleras que estaban orilladas a las condiciones de explotación más sórdidas.



Imágenes tomadas de *Horizonte Chiapas*, 1972

El texto en *off* fue escrito por Morales, a partir de la investigación mencionada, con la revisión y colaboración de Atlántida Coll-Hurtado, investigadora del Instituto de Geografía. Dicha voz nos habla del paraje donde habitan los Mames, que es el grupo sobre el cual gira el documental, quienes según la explicación se han trasladado de Guatemala a México, como jornaleros, desde finales del siglo XIX. Estos migrantes mayas guatemaltecos, trabajadores en las fincas cafetaleras del Soconusco, estaban sometidos al analfabetismo, la tuberculosis, desnutrición y baja tolerancia a las enfermedades. Eufemísticamente, el poblado se llama "Horizonte", de ahí el nombre del documental.



Imágenes tomadas de *Horizonte Chiapas*, 1972

Los sujetos retratados miran de frente a la cámara, reconociendo la presencia de estos jóvenes urbanos. Los mames viven en la zona alta de la sierra, pero las tierras fértiles no son de ellos. Las tierras fértiles se encuentran en tierras bajas donde se cultiva el café. Ellos son jornaleros agrícolas que no cuentan

con tierra propia y que reciben ingresos paupérrimos por la venta de su fuerza de trabajo.

Las imágenes de los trabajadores contrastan con el testimonio del finquero, mediante un montaje que muestra confrontación. El finquero alemán, con un marcado acento, narra la historia de la finca, mientras la cámara recorre los espacios que habitan laboralmente los jornaleros, la maquinaria, etc. Estas imágenes retratan modernos equipamiento de infraestructura con el que cuenta la finca, disonando con el precario mundo de vida y reproducción de los trabajadores mayas en sus pueblos.



Imágenes tomadas de *Horizonte Chiapas*, 1972

La cámara cambia de escenario, la vivienda de un jornalero mexicano que da su testimonio, poniendo en el centro nuevamente el contraste. Las imágenes no tienen sonido sincrónico, los testimonios están desfasados de la imagen. El jornalero narra que los finqueros comúnmente contratan a familias trabajadoras de migrantes guatemaltecos para reducir salarios, lo cual afecta directamente a trabajadores mexicanos. Frente a cámara demandan que les paguen de acuerdo con la ley agraria (emanada de la revolución mexicana), afirmando que

“es dura la vida en las fincas [...] teníamos que dormir en las galleras, galerones con tablones de madera. A veces trabajamos por dos meses o a veces por 5 o 6 semanas.” La voz *off* aclara: “el indio está ligado a la vida finquera por el mecanismo de la recolección del café. Es la mano de obra indispensable. Debe estar cerca de la finca, mas no en ella”, es decir, el jornalero trabaja en la finca deja su vida en ella y sin embargo siempre es expulsado.

Vemos a los hijos de los jornaleros en la escuela, al tiempo que la narración, con un tono sumamente crítico, nos recuerda: “La asimilación se hace por la escuela donde el indio aprende cosas que son totalmente ajenas a él”. Así, en el documental se denuncia el mito de la identidad nacional, forzada a través de un espíritu indigenista que se cimentó sobre prácticas coloniales de racismo y desindianización.

Este corto insiste, por medio de imágenes que se refuerzan por la narración, que la coexistencia entre asimilación y marginalidad, entre fuentes de trabajo y subsistencia precaria están dadas por la dependencia, fenómeno que no sólo afecta a Chiapas sino a todas las comunidades del país, y que, como se afirma en el texto de *El milagro mexicano*,

tiene un elevado costo, entre otras cosas, por la salida de divisas a que da lugar. Pero el precio más alto que se paga es de índole estructural: profundas deformaciones por el carácter monopolístico de las empresas extranjeras, reducción de posibilidades internas de desarrollo, incorporación de normas técnicas que no corresponden a nuestras necesidades reales y asimilación creciente de la economía nacional por el imperialismo (Carmona, Montaña, Carrión y Aguilar, 1970: 54).

Haciendo resonancia de esta cita, el documental muestra cómo el producto del trabajo sobreexplotado de los jornaleros indígenas se manda a Estados Unidos, por tren o por buques. Su forma de salida aparece como una gran alegoría del subdesarrollo nuevamente encarnado en la imagen ferroviaria. Por

medio de una toma aérea vemos los trenes, ya no son los del *Tire dié*, pero siguen representado la violenta imposición de un desarrollo dependiente que enmarca la vida de toda América Latina.



Imágenes tomadas de *Horizonte Chiapas*, 1972

La conclusión del documental es contundente; el ejercicio creativo del colectivo Contrainformación nos enfatiza que: “En el sistema económico dependiente, el mame es el último eslabón de la cadena. Depende del finquero, depende del comerciante de Motozintla, depende en última instancia del mercado internacional”. Las fincas existen porque así lo obliga el mercado capitalista. Son el lugar donde conviven el indio miserable y los grandes organismos que controlan el mercado del café.

Conclusiones

La voz de una niña interpretando una antigua canción mexicana del siglo XIX titulada *El payo*, irrumpe casi al final del recorrido de *Horizonte Chiapas* en una secuencia enmarcada con la pobreza del lugar. La triste canción habla de un campesino empobrecido. Mientras tanto se sucede la imagen de la marginación

rural. La articulación de los rostros con la música genera una gran elipsis que conecta diversas temporalidades arraigadas en la vida campesina desde el siglo XIX, incluyendo las condiciones de explotación dentro de las fincas y haciendas.

Las miradas del cine político de la región compartieron época y preguntas con un grupo de intelectuales que en América Latina comenzó a cuestionar la idea hegemónica del desarrollo que se había puesto sobre la mesa tras la posguerra. Tal y como sucedió en el resto de América Latina, en México también hubo correspondencias entre lecturas críticas e innovadoras de la teoría social de veta marxista con algunas expresiones de la producción cinematográfica donde el subdesarrollo estuvo en el centro de la propuesta estética. Fue en este contexto en el que se filmó la película *Horizonte Chiapas*, donde se mostró a través de imágenes cinematográficas las bases del capitalismo dependiente y subdesarrollado en este país.





Imágenes tomadas de *Horizonte Chiapas*, 1972

Así como se denunciaban las condiciones imperantes de subdesarrollo desde el cine, también se produjo una articulación teórica y de pensamiento social crítico que, desde una perspectiva latinoamericana y dependientista, develó y cuestionó las profundas contradicciones sobre las cuales estaba cimentado el modelo de desarrollo capitalista de aquellos años. Morales, en su faceta académica, se dedicó a investigar con insistencia este fenómeno, afirmando que

la ubicación histórica del desenvolvimiento de la contradicción principal, de la acumulación capitalista, de la dialéctica del imperialismo/subdesarrollo, del papel del Estado burgués y, fundamentalmente de la crisis, nos permitirá comprender correctamente la inestabilidad y la fragilidad de ese crecimiento, los objetivos de la estrategia verdaderamente revolucionaria es que a través de la lucha antiimperialista de nuestros pueblos por su liberación y el socialismo, lleven a los trabajadores a ser dueños de su propio destino y forjadores de su propia historia (Morales, 25: 1981).



Imágenes tomadas de Horizonte Chiapas, 1972

Desde la década de los años sesenta, se venía percibiendo una crisis del sistema político mexicano que revelaba los contrastes y contradicciones en los preceptos nacionalistas del bienestar social emanados de la revolución mexicana. Como se mencionó en este texto, el llamado Milagro mexicano mostraba señales de agotamiento y dejaba ver con mayor claridad la profunda desigualdad que había ocultado la bonanza económica del desarrollo estabilizador. A pesar de las altas tasas de crecimiento económico, las condiciones de profunda desigualdad en las urbes y en el campo eran cada vez menos ocultas.

En este contexto emergieron con mayor fuerza las voces de descontento que cuestionaron el modelo de desarrollo económico y político imperante. Entre ellas destacó el lugar de los ferrocarrileros, la emergencia de movimientos campesinos armados, el asesinato de Rubén Jaramillo, un líder campesino brutalmente asesinado en el Estado de Morelos. El movimiento estudiantil del '68, la masacre en Tlatelolco y el encarcelamiento de dirigentes, la liberación de los presos y la reanudación del movimiento que enfrentó la represión de El Halconazo fueron expresiones de esta crisis social y política que estaba emergiendo en México.

Lo que este escenario de acelerado ascenso de la movilización social y represión estatal evidenciaba era que el milagro mexicano, lejos de procurar un bienestar de largo plazo y una democratización de las estructuras políticas, terminó por profundizar las bases de la dependencia en el país y endureciendo

las estructuras antidemocráticas del régimen político mexicano corporativo (Carmona, Montaña, Carrión y Aguilar, 1970).

Mencionamos este punto porque representa uno de los fundamentos teóricos clave que se plasmaron visualmente en el cortometraje documental *Horizonte Chiapas*, y que Morales colocó en el centro del guion. Tal como muestra la obra, a comienzos de los años '70, la economía mexicana, pese a su proceso de industrialización, seguía dependiendo en gran medida de los mercados internacionales y de la pauperización de la población trabajadora del campo y la ciudad. Algunas regiones del país operaban como enclaves exportadores de materias primas, lo que se traducía en condiciones de vida sumamente precarias para la clase trabajadora, especialmente para las comunidades indígenas campesinas.

Las narrativas de abundancia y modernización económicas que saturaba el triunfalismo oficialista del gobierno de Echeverría silenciaron las profundas disparidades, asimetrías y desigualdades sobre las cuales estaba cimentado el desarrollo nacional. Grandes concentraciones de capital en algunos grupos empresariales, presencia extensa y dominante de empresas extranjeras, desigualdades profundas entre el campo y la ciudad, pobreza extendida en las periferias de las ciudades y regiones económicamente dinámicas sostenidas bajo condiciones laborales de servidumbre y esclavitud (Carmona, Montaña, Carrión y Aguilar, 1970).

Esta combinación de contradicciones llevó a la construcción de una crítica profunda al modelo de reproducción del capitalismo mexicano signado por lo que el influyente intelectual marxista mexicano, Alonso Aguilar Monteverde (1971), llamó el “capitalismo del subdesarrollo”. Este concepto, tomado como eje explicativo de la realidad nacional por un grupo de jóvenes realizadores del documental *Horizonte Chiapas*, no sólo coincide con las visiones teóricas de la teoría marxista de la dependencia que se construían en toda la región latinoamericana, sino que sería de enorme relevancia crítica para desarticular

las narrativas hegemónicas de la abundancia y la prosperidad en México. La carga explicativa del capitalismo del subdesarrollo mexicano exhibía que el modelo económico y político de México operaba bajo lógicas asignadas por el control imperial norteamericano, la concentración monopólica, la pauperización social y el autoritarismo.

Horizonte Chiapas es una obra pionera con la que se condensaba la inquietud de los jóvenes de México y América Latina por comprender la realidad y transformarla por medio de imágenes en movimiento. A pesar de que los integrantes del Colectivo Contrainformación no conocían la totalidad de las diversas expresiones de producción cinematográfica latinoamericana que se estaban produciendo en aquel momento, coincidieron con ellas en la necesidad de utilizar las cámaras para retratar y explicar las condiciones de subdesarrollo imperantes.

Estas imágenes también coincidieron con la producción de un pensamiento latinoamericano que desde esos años teorizó sobre la dialéctica de la dependencia latinoamericana. Es en ese lugar de articulación entre pensamiento académico e imágenes en movimiento, donde encontramos a Morales. Gracias a esta pionera del documental social en México, palabras, imágenes y teoría social confluyeron en una explicación profunda y original sobre la condición dependiente en la región. Ambas producciones colectivas también compartieron época con la irrupción y disputa de las mujeres por el manejo de las técnicas cinematográficas. La participación femenina cambió las perspectivas de realización y las enriqueció. El cine político de estas décadas no podría explicarse sin la participación femenina a su interior, para el caso que estudiamos en este texto, es la práctica de gestión y la mirada sintetizadora del subdesarrollo promovida por Morales.

Los films *Junio 10. Testimonios y reflexiones un año después* y *Horizonte Chiapas*, junto con las revueltas populares de los años sesenta y la teoría crítica latinoamericana también de esos años, se conforman como acervo y

herencia de un pensamiento crítico y transformador, donde la participación femenina es determinante e imprescindible.

Bibliografía

- Aguilar Monteverde, Alonso (1971). *Problemas estructurales del subdesarrollo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Económicas.
- Bartra, Armando. (1995). "Origen y claves del sistema finquero del Soconusco" en *Revista Chiapas*, número 1, pp. 1–22.
- Birri, Fernando (1988). "Cine y subdesarrollo" en *Hojas de cine: Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, número 1, pp. 17–22. Trabajo publicado originalmente en el año de 1962.
- Campo, Javier (2014). "Filmando teorías políticas: dependencia y liberación en *La hora de los hornos*" en *Política y cultura*, número 41, pp. 65–88. Disponible en <https://www.scielo.org.mx/pdf/polcul/n41/n41a4.pdf>
- Carmona de la Peña, Fernando, Montaña, Guillermo, Carrión, Jorge y Aguilar Monteverde, Alonso (1970). *El milagro mexicano*. México: UNAM-Editorial Nuestro Tiempo.
- Errazu, Miguel. (2019). "De fusiles y máquinas de coser. Sobre la naturaleza menor del tercer cine en México," en *Artilugio*, número 5. Disponible en : <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/download/25325/24618/74665?inline=1>
- _____(2023). "Producción, reproducción y memoria de los trabajos de la Cooperativa de Cine Marginal: el archivo de Guadalupe Ferrer" en *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, volumen 20, número 3, pp. 231–242.
- Jameson, Fredric. (1997). *Periodizar los sesenta*. Córdoba: Alción.
- Marini, Ruy Mauro (1994). "Las raíces del pensamiento latinoamericano" en Ruy Mauro Marini y Mágara Millán (coords.), *La teoría social latinoamericana. Tomo 1: Los orígenes* (pp. 15–40). México: Ediciones El Caballito.
- Morales Ramírez, Josefina (1981). "La crisis y la estrategia burguesa de desarrollo en México" en *Problemas del desarrollo*, volumen 12, número 45, pp. 115–126. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/43906713>
- Nahmad, Ana y Millán, Mágara (2025). "Las compañeras de la cámara. Las mujeres en el cine político mexicano en los años setenta y ochenta" en Ana Daniela Nahmad e Israel Rodríguez (coords.), *Formas de lo político y política de las imágenes. El cine mexicano entre los años setenta y ochenta* (pp. 97–122). México: FCPyS/UNAM (En galeras)
- Ramírez-Soto, Elizabeth, Seguí, Isabel, y Tedesco, Marina Cavalcanti. (2023). "Guerrilla archiving: Documents for a feminist history of Latin American cinemas" en *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, volumen 20, número 3, pp. 139–144.

Rodríguez, Israel (2017). "Cine militante y feminismo en México (1975–1982): El Taller de Cine Octubre y el Colectivo Cine Mujer" en Deborah Dorotinski Alperstein, et al. (comps.), *Variaciones sobre cine etnográfico: Entre la documentación antropológica y la experimentación estética* (pp. 203–219). México: Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Autónoma Metropolitana.

Seguí, Isabel (2018). "Auteurism, Machismo-Leninismo, and other issues: Women's labor in Andean oppositional film production" en *Feminist Media Histories*, volumen 4, número 1, pp. 11–36.

____ (2020). "Las mujeres del Grupo Ukamau: dentro y fuera de la pantalla" en *Secuencias. Revista de historia del cine*, volumen 49-50, pp. 33–56. Disponible en: https://www.pure.ed.ac.uk/ws/portalfiles/portal/194623223/Mujeres_Grupo_Ukamau.pdf

Tedesco, Marina Cavalcanti (2019). "A contribuição de Sara Gómez para a linguagem do documentário cubano pós-Revolução de 1959: uma análise de *Historia de la piratería*" en *DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, pp. 104–117.

____ (2020). "Nuevo Cine Latinoamericano: uma análise do cânone a partir do gênero" en *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, volumen 30, número 3, pp. 39–62.

____ (2022). *Cinema feminista pioneiro na América Latina entre as décadas de 1960 e 1980* en *Revista Estudos Feministas*, volumen 30, número 2).

Tedesco, Marina Cavalcanti y Fabián Núñez (2014). "Pensar el documental en Latinoamérica: el singular método fílmico de Marta Rodríguez y Jorge Silva" en *Cine Documental*, número 10, pp. 27–44.

*Ana Daniela Nahmad Rodríguez es Profesora de tiempo completo, adscrita al Centro de Estudios Teóricos y Multidisciplinarios en Ciencias Sociales (CETMECS) de la Facultad de Ciencias Políticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Licenciada en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL). Maestra y Doctora por el Posgrado en Estudios Latinoamericanos (UNAM). Realizó una estancia posdoctoral en el Posgrado en Historiografía de la UAM-Azcapotzalco, donde también fue Profesora Visitante. Sus líneas de investigación se encuentran en los cruces interdisciplinarios de la historiografía, el cine y los medios de comunicación en América Latina. Ha estudiado las representaciones indígenas en el cine, así como los medios colaborativos y el cine de mujeres en México. Ha escrito artículos científicos sobre estas temáticas y ha dictado cursos a nivel licenciatura y posgrado en la UAM-Azcapotzalco, en la FFyL y la FCPyS de la UNAM. E-mail: anahmad@politicass.unam.mx