



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

"CINE DOCUMENTAL PERIODISTICO: EL CASO DE CARLOS
VELO Y SU LABOR EN LOS NOTICIEROS
CINEMATOGRAFICOS EL NOTICIERO MEXICANO EMA,
CINE - VERDAD Y TELE - REVISTA"

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION

P R E S E N T A :

FABIOLA GARCIA LOPEZ



ASESOR: PROFESOR FEDERICO DAVALOS OROZCO

MEXICO, D.F.

JUNIO 2004



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

A Dios por su presencia diaria.

*A Bertha, Simón, Nestor y Diego (mi gran familia), por su apoyo y esperar
pacientemente. Los amo*

*A Pepe, Alejandro, José, Reina, Jeannette, Mariana y Claudia por la confianza
y el soporte moral.*

*A la profesora María Luisa López-Vallejo por mostrarme la mejor cara del
cine, que me impulso a hacer esta investigación.*

AGRADECIMIENTOS

A mi asesor Federico Dávalos por su valiosa orientación.

A Teresa Carbajal y Martha Villaloz por su apoyo en la investigación y por compartir su amistad.

A aquellas personas que me brindaron su tiempo y su conocimiento:

Lic. Gerardo Ortiz, Lic. Angel Martínez, Prof. Pati Luke, Sra. Teresa Velo, Prof. José Manuel Osorio.

Autorizo a la Dirección de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo excepcional.

NOMBRE: Fabiola García López

FECHA: 28 Junio 2004

FIRMA: 

CONTENIDO.

INTRODUCCIÓN.	1
Capítulo. 1. Cine documental periodístico. Origen y definición.	8
1.1. Antes del documental periodístico, el periodismo escrito.	9
1.2. Narrativa del cine documental periodístico.	15
1.3. Del cine científico al cine estilo Lumière.	19
1.4. Albores del cine documental periodístico en Francia.	24
1.5. Georges Méliès, las actualidades reconstruidas.	26
1.6. Léon Gaumont y Charles Pathé: De actualidades a noticieros.	28
1.7. Los inicios del documental periodístico en los Estados Unidos.	31
1.8. Consolidación del cine documental periodístico en los Estados Unidos a través de sus noticieros.	32
1.9. Rusia y España, cine documental periodístico: noticieros educativos y de propaganda.	34
Capítulo. 2. Cine documental periodístico en México.	38
2.1. Las actualidades: La llegada de los inventos y el porfiriato. (1895 -1910).	39
2.2. El documental de la Revolución y los albores de los noticieros y revistas fílmicas mexicanas (1911 - 1915).	46
2.2.1. Salvador Toscano.	48
2.2.2. Enrique Rosas.	51
2.2.3. Hermanos Alva.	52
2.2.4. Los primeros noticieros.	53
2.3. Siguiéron los noticieros mexicanos. (1916 - 1931).	56
2.4. Epoca de oro de los noticieros mexicanos. (1932 - 1960).	65
2.5. El movimiento estudiantil y el Centro de Producción de Cortometraje: Un chispazo de cine periodístico. (1960-1976).	76
2.6. Epígrafe.	80

Capítulo. 3. Una semblanza: Carlos Velo.	82
3.1. Los primeros años (1909 - 1932).	83
3.2. La Biología y el cine se encuentran (1933 –1937).	84
3.3. La Guerra Civil Española. (1936 –1939).	87
3.4. “La vibración mestiza”. Velo llega a México (1939 –1950).	89
3.5. La mancuerna Velo – Barbachano (1952 - 1966).	91
3.6. Fallas en la ficción, de vuelta al documental (1967 –1974).	94
3.7. Fundación del Centro de Capacitación Cinematográfica. (1975).	98
3.8. Velo entre rejas, educación, preservación, fomento y televisión (1976 –1985).	99
3.9. Velo, sus últimas actividades. (1979 -1988).	100
3.10. Velo y otras pasiones: política, fotografía, pintura, radio y literatura.	102
Capítulo. 4. Carlos Velo y su labor en el documental periodístico.	107
4.1. El documental y Velo.	108
4.2. El documental periodístico y Velo.	110
4.3. Las técnicas cinematográficas y Velo.	111
4.4. Los noticieros, cine y educación.	113
4.5. <i>El Noticiero Mexicano EMA, Tele - Revista y Cine - Verdad.</i>	
antecedentes y elementos.	114
4.5.1 <i>El Noticiero Mexicano EMA</i> , antecedentes.	117
4.5.2 <i>El Noticiero Mexicano EMA</i> , elementos.	119
4.5.3. <i>Cine - Verdad</i> , antecedentes.	122
4.5.4. <i>Cine - Verdad</i> , elementos.	124
4.5.5. <i>Tele-Revista</i> , antecedentes.	125
4.5.6. <i>Tele-Revista</i> , elementos.	127
4.6. <i>Torero</i> (1956): El documental - ficción y Velo.	129
CONCLUSIONES.	132
BIBLIOGRAFÍA.	138

HEMEROGRAFÍA.	144
ENTREVISTAS.	146
SITIOS DE INTERNET.	146
Apéndice. I	
Participación de Carlos Velo en noticieros como director.	147
Apéndice. II	
Participación de Carlos Velo en noticieros como director técnico y supervisor.	154
Apéndice. III.	
Noticieros complementarios revisados por la autora.	161
Apéndice. IV.	
Filmografía de Carlos Velo (No incluye noticieros).	168
Apéndice. V.	
Documental sobre Carlos Velo y los noticieros.	174

INTRODUCCION.

A lo largo de mi vida académica, el cine ha constituido un lugar fundamental en mi formación profesional, pero también ha sido determinante en un nivel personal y como miembro de una sociedad. El cine es para mí uno de los reveladores de la historia y del pensamiento humano.

Mi interés por el cine como materia de estudio surge a partir de cursar la materia Desarrollo, Régimen y Estructura de los Medios de Comunicación Colectiva I; sin embargo, llegar al séptimo y octavo semestres y tener la oportunidad de elegir materias como Sociología del Cine Universal, Sociología del Cine Mexicano I, Sociología del Cine Mexicano II y Evolución del Lenguaje Fílmico, me motivaron a realizar esta investigación.

Desde su nacimiento, el cine ha mostrado diversos contenidos, géneros, formas, materiales, técnicas y personajes, para un público que hace más de un siglo quedó atrapado por las imágenes en movimiento proyectadas en una enorme pantalla que asemejan una ilusión. Pero el cine también muestra una realidad. Ésa es otra de las razones que me obligan a buscar una visión más informada del cine, particularmente el realizado en México, pues, como ya lo mencioné, el cine es una ventana reveladora por la que se puede observar el interior de una sociedad.

En México, al igual que en otros países del mundo, el cine ha sido objeto de diversas investigaciones y análisis que tratan desde su llegada en 1896, pasando por su contenido, hasta llegar a su público. Sin embargo, el tema es tan amplio que aún queda mucho por informar acerca de este medio de difusión.

El cine en un principio es clasificado en dos géneros fundamentales, el documental y el de ficción. El primero no ha tenido una difusión tan amplia como ocurre con el cine de ficción. Del mismo modo es ignorada la profunda relación que existe entre el periodismo y el cine documental.

Ésta situación, es otra de las razones por las que esta investigación aborda un tema poco explorado, el cine documental periodístico mexicano. Nos interesa el caso de Carlos Velo y su participación en la producción y realización de los noticieros cinematográficos *El Noticiero Mexicano EMA*; *Cine - Verdad* y *Tele - Revista* entre 1942 y 1974.

La participación de Carlos Velo en la realización de noticieros cinematográficos, permite la conjunción de temas poco estudiados. En esta investigación profundizaré en el desarrollo histórico de los noticieros y resaltaremos las aportaciones del realizador gallego al cine documental mexicano.

Existen pocas obras que abarquen la trayectoria de Carlos Velo de manera sustancial y precisa. La mayor parte de los estudiosos del cine, se han interesado por su participación en el cine de ficción relegando su trayectoria en el documental. Sobre los noticieros la situación es aún más grave, ya que el tiempo y el descuido han provocado la pérdida o desaparición de la mayoría de los materiales que se produjeron durante los primeros cuarenta años del siglo XX, dificultando su estudio.

Es importante mencionar que los noticieros cinematográficos reúnen dos temas importantes en el estudio de la comunicación: el cine y los géneros periodísticos. Uno más de los propósitos de esta investigación es localizar el punto en el que ambos asuntos se mezclan a través de los noticieros.

Entre 1941 y 1956 se lleva a cabo en este país, la mayor producción de películas de ficción, Este auge también se nota en el cine documental, a través de los noticieros que forman parte del espectáculo que llena las carteleras de la época.

Los noticieros de ese entonces, son imágenes del México del siglo XX. En ellos se reconoce a su sociedad, personajes, provincias, costumbres, entretenimientos y hasta los defectos. Carlos Velo, al realizarlos jamás lo olvida, por lo que procura siempre dejar constancia de la profunda admiración que siente por el país que lo recibe en el exilio, en el que lo obliga a vivir la Guerra Civil de España.

Carlos Velo, logra la trascendencia del cine documental periodístico, así como su éxito comercial. Con los noticieros, el cineasta gallego perfecciona la técnica cinematográfica de documental, que aprende en Madrid, y la culmina en *Torero* (1956) que según, los expertos, es reconocida como su más grande obra.

Ganador de diversos premios nacionales e internacionales, no olvida la función social y educativa del documental, siempre las busca en sus realizaciones. La educación era una de sus pasiones, cree necesario compartir el conocimiento general con las nuevas generaciones para mejorar sus condiciones de vida. Del mismo modo lo hace en el cine, con los noticieros y en el Centro de Producción de Cortometraje, que pueden reconocerse como dos de las grandes escuelas de cine donde Velo permite la incursión de jóvenes realizadores.

Cada etapa en la vida de Velo, lo lleva a explorar diferentes subgéneros del documental pero, sin duda, es en los noticieros donde consolida su técnica. Es por esa razón que me interesa conocer la manera en que el cineasta realiza los noticieros, su preparación y su proceso de producción.

Así, esta investigación se apoya en las técnicas de investigación documental bibliográfica y hemerográfica, así como en el análisis filmico de algunos noticieros de la época, específicamente *El Noticiero Mexicano EMA*, *Cine - Verdad y Tele - Revista*, así como otras cintas complementarias. Otra técnica empleada en esta investigación es la entrevista, que me permitió acercarme a diversas personalidades del ambiente cinematográfico que tuvieron la oportunidad de conocer y trabajar con Carlos Velo.

Es importante mencionar que las partes más difíciles de la investigación fueron la revisión de la vida de Carlos Velo y la localización y visionado de los noticieros pues, como ya mencioné, existe poca información. En el caso del cineasta español es poca la información que permanece en México debido a que su hija, Teresa Velo, donó prácticamente todo el material que su padre había guardado y clasificado rigurosamente, al pueblo de Galicia en donde, según cuenta la propia Teresa Velo, el cineasta es considerado casi como un héroe nacional.

Otro problema al que me enfrenté mientras revisaba documentos que me hablaban de Velo, fue el idioma ya que la única biografía autorizada e incluso revisada por el propio Velo, está escrita en gallego. A esto hay que agregar que sólo se publicó en Galicia, así que sólo encontré un ejemplar que también me proporcionó su hija.

Con respecto a los noticieros, puedo decir que resultó un tanto complicado encontrarlos. Mis fuentes principales fueron, T. V. Azteca y Fílmoteca de la UNAM. En la televisora, por ejemplo, se guarda, lo que ahí llaman, *La colección Barbachano* que va desde imágenes sueltas, hasta noticieros completos. Ahí tuve la oportunidad de revisar veinticinco noticieros entre los que se encontraban *Cámara*, *Cine - Verdad*, *El Noticiero Mexicano EMA*, y *Tele - Revista*. Desdichadamente el material tiene algunos problemas,

como la falta de sonido y de créditos, lo que hace difícil identificar, año de producción, número de noticiero y director. Aunado a estos detalles, me encontré con diversos noticieros incompletos, otros que mezclaban imágenes de diferentes noticieros con fragmentos de cintas de ficción. Por último debo mencionar que en esta fuente me fue imposible revisar el material por segunda ocasión, ya que tienen un control estricto y es imposible solicitar copia o una segunda visita.

En la Filmoteca de la UNAM la situación fue diferente, en esta institución sí pude revisar el material en diversas visitas. Incluso se me proporcionó material documental que ha sido fundamental para el desarrollo de esta investigación. Sin embargo, el material filmico no fue suficiente. La Filmoteca sólo cuenta con cinco números de *El Noticiero Mexicano EMA* realizados por Carlos Velo, su mayor acervo de noticieros lo conforma *Cine mundial*, con 405 números que van desde 1955 hasta 1967.

Otra institución que me proporcionó información fundamental para esta investigación, fue el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) a través de su Departamento de Acervo Cinematográfico. En él me permitieron revisar algunas cintas que Carlos Velo realizó en el Centro de Producción de Cortometraje (CPC) y que me ayudaron a reconocer el estilo cinematográfico del realizador.

El trabajo quedó dividido en cuatro capítulos. En el primero brindo información conceptual e histórica del cine documental periodístico. El área conceptual consiste en su delimitación como género filmico y la relación que existe entre el cine documental y los géneros periodísticos con el fin de establecer su aplicación a los noticieros cinematográficos.

El aspecto histórico va desde desarrollo del cine como descubrimiento científico, pasando por los inicios del cine documental periodístico con los hermanos Lumière, George Méliès, Charles Pathé y Léon Gaumont en Francia. Así como la explotación del género, en sus inicios, en los Estados Unidos. Por último menciono algunos de los noticieros de Rusia y España, para observar las aplicaciones educativas y de propaganda del género.

El segundo capítulo es un breve recorrido histórico por el cine documental periodístico mexicano, desde la llegada de los inventos cinematográficos, las vistas de la era porfiriana y el documental de la Revolución Mexicana. Sobre éste último revisaré brevemente, la trayectoria de Salvador Toscano, Enrique Rosas y los hermanos Alva. También en este periodo reviso la aparición de los primeros noticieros mexicanos y su posterior adaptación al sonido. El siguiente punto muestra las condiciones en las que el noticiero mexicano se consolida.

El tercer capítulo es una biografía del español Carlos Velo, desde su infancia en su tierra natal, Orense, el acercamiento al cine justo antes del inicio de la Guerra Civil Española (1936 - 1939), su llegada a México en 1939, así como su participación en diversas áreas de la industria cinematográfica y la ciencia.

El último capítulo es una explicación de lo que es el cine documental, cine documental periodístico y su aprovechamiento para Carlos Velo. Del mismo modo presento las técnicas cinematográficas que el realizador aplica al género que explora esta investigación. Enseguida paso a los precedentes y elementos de los noticieros *El Noticiero Mexicano EMA*, *Cine - Verdad* y *Tele - Revista* durante la participación de Velo y, por último, inserto un apartado anecdótico sobre su más grande obra: *Torero* (1956).

Con esto, la presente investigación recupera testimonios y documentos que muestran a una gran personalidad de la industria cinematográfica mexicana y resalta su participación en un género olvidado y marginado por los estudiosos del cine, me refiero a los noticieros cinematográficos.

Capítulo 1. Cine documental periodístico. Origen y definición

Inicialmente este capítulo intenta la definición y delimitación del cine documental periodístico, así como la exploración de sus inicios históricos. En esta ocasión el cine hace mancuerna con el periodismo escrito que lo precede, y retoma algunos de sus géneros por lo que es importante revisar las definiciones. Los trabajos que ayudaron a definir los géneros periodísticos son de Charnley Michell (1971), Horacio Guajardo (1982), Federico Campbell (1994) y Guillermina Baena (1990).

El siguiente punto de este capítulo entonces, es la definición del híbrido que se crea por la mezcla entre cine y periodismo, al que he llamado cine documental periodístico. Dichas definiciones se basan en los trabajos de Adela Medrano (1982), José Enrique Monterde (1986), Siegfried Kracauer (1989), Erik Barnouw (1998), José Clemente (1990), José Luis Martínez Albertos (1992), Andre Bazin (1996), Carlos Mendoza (1999) y Rick Altman (2000).

En lo que respecta a la información histórica, esta es básicamente bibliográfica, y se remonta a los inicios del cine, desde su origen como instrumento científico, antes de los hermanos Lumière, el nacimiento y transformación del cine documental periodístico, en Francia con los hermanos Lumière, Méliès, Pathé y Gaumont; y la industrialización del género en los Estados Unidos.

Finalmente hago breve mención, de los noticieros realizados en Rusia y España, como muestra del documental periodístico y sus aplicaciones educativas y de propaganda. La información que da configuración a este inciso está basado en los trabajos de Virgilio Tosi (1993), Roman Gubern (1982, 1986), Georges Sadoul (1998), Saturnino Rodríguez

(1999), Rafael Tranche (2000), Raymond Fielding (1978) y Peter Baechlin y Strauss Muller (1952).

1.1. Antes del documental periodístico, el periodismo escrito.

El cine es una representación de distintas apreciaciones de la realidad. Incluso en una misma película se pueden mostrar dos formas distintas de representación, lo que hace difícil una definición del género al que pertenece una obra cinematográfica.

Cuando se habla de cine generalmente se trata al cine de ficción y se relega al cine documental. Menos aún se habla de los subgéneros que derivan de éste, como el documental que se apoya en el periodismo.

Con el nacimiento del cine se abre un nuevo sistema de comunicación e información, que le permite al periodismo encontrar un nuevo vehículo para cumplir con la misión de llevar la información a la sociedad. El cine permite una asimilación inmediata y mayor de la información al llegar a un mayor número de miembros de una comunidad con altos índices de analfabetismo. Es decir, "el cinematógrafo fue vehículo idóneo y avanzado para la transmisión de noticias"¹, conocimiento e ideas.

El periodismo escrito a finales del siglo XIX y principios del XX trata de definir un estilo y la convención de la objetividad y la verdad de los hechos, pero sólo se encarga de hacer la relación más justa entre lo hecho o dicho y lo escrito. El carácter incuestionable que se otorga en sus inicios a las imágenes cinematográficas como, documentos "históricos" o como "testigos insobornables" de la realidad, es lo que liga el periodismo

¹ Federico Campbell. *Periodismo escrito*. México: Ariel comunicación, 1994. p 80.

con el cine primitivo. Al mismo tiempo es una de las raíces del documental periodístico, como se verá en los siguientes apartados. También se podrá apreciar como ese periodismo filmado retoma, reelabora y adapta a sus necesidades y cualidades expresivas los géneros periodísticos tradicionales.

Para entender el funcionamiento del periodismo y categorizar los géneros de este oficio que han intervenido en la cinematografía, es necesario hacer una exploración de los géneros del periodismo escrito. Espero que con esto se determine la narrativa del género documental periodístico.

El periodismo es un oficio, una disciplina, que cumple con la necesidad social e individual, periódica y oportuna de informar, analizar y criticar. Su materia prima es extraída de la realidad. "La realidad periodística es la que se refiere a la realidad social".² Contribuye a la difusión de los conocimientos, es educación.

Para entender que son los géneros periodísticos hay que explicar a que se le considera información periodística. Ésta se origina en los acontecimientos de la realidad social de interés público. Es todo lo que ocurre en el mundo y todos los pensamientos, ideas y actos que esos acontecimientos provocan. Es reflejo, registro, reproducción e interpretación de la realidad.

Así, los géneros periodísticos son creados a partir de la interpretación y asimilación de los hechos y al mismo tiempo se convierten en mensajes que informan, explican u opinan, de tal forma que sus géneros se clasifican de acuerdo a esas labores.

En el género informativo están la noticia, la entrevista y la reseña su función es sólo la de describir hechos o declaraciones sin hacer juicios. Mientras que en el género de

² Lorenzo Gomis. *Teoría del periodismo. Como se forma el presente*. México: Paidós. 1992. p.36.

opinión están el editorial y el artículo de opinión, su función es la del análisis y la reflexión que dan origen a la opinión. Finalmente la mezcla de estos dos géneros provoca la aparición de híbridos como el reportaje y la crónica.

Es importante mencionar que estos géneros han sido la base del periodismo escrito. Según, Federico Campbell (1994) y José Luis Martínez Albertos (1992), los géneros periodísticos son los siguientes.

Nota informativa: Es la materia prima del periodismo. Un texto breve que explica al lector qué, quién, cómo, cuándo, dónde, y por qué, de manera precisa, objetiva y evita todo comentario y opinión del periodista. Relata un hecho actual, verdadero e inédito, de interés para un grupo de personas.

Entrevista: Una fuente de noticias que puede ayudar a determinar un hecho, puede tratar un asunto actual o de interés permanente, su valor no sólo radica en el tema, también se apoya en el personaje.

Reseña: Trata los hechos o actividades bibliográficas, artísticas, eventos de tipo cultural, los describe en un comentario breve y sin emitir opinión o sacar conclusiones.

Editorial: Es la opinión del periódico respecto a las noticias que en él se publican. Dicha opinión es confiada a personas identificadas con la línea política de la dirección o propietarios de la empresa.³

Artículo de opinión: Es un texto firmado por el autor en el que se intenta analizar, orientar o enjuiciar respecto a la noticia del momento⁴.

³ José L. Martínez Albertos. *Curso general de redacción periodística. Lenguaje, estilos y géneros periodísticos en prensa, radio, televisión y cine*. Madrid: Paraninfo, 1992. p.367.

⁴ José L. Martínez Albertos. *Curso general de redacción periodística. Lenguaje, estilos y géneros periodísticos en prensa, radio, televisión y cine*. Madrid: Paraninfo, 1992. p.372.

Crónica: Al igual que la nota informativa explica el qué, quién, cómo, cuándo dónde, y por qué, de un hecho, pero pone especial atención al explicar el cómo y puede o no tener la opinión de quien la construye. Es un género muy cercano a la literatura por la forma que se le da al contenido.

“Se trata de una relación de hechos, detalles, ambientes, escrita en un orden no necesariamente cronológico. Es la narración de un acontecimiento de interés colectivo en la que el cronista se puede permitir comentarios y acotaciones y ejercer su estilo personal”.⁵

Reportaje: Aporta datos inmediatos y fehacientes, el texto no es escueto puede y debe añadir los puntos de vista, requiere de conclusiones. Relata el desarrollo de un hecho y profundiza en la información, puede explicar la causa de los hechos sin distorsionar la información que ha sido extraída solamente de la realidad. Necesita de una investigación para su creación, puede ser documental, de campo o testimonial. En este se combinan los dos rubros del género periodístico, el informativo y de opinión.

Una vez establecida la relación que existe entre cine y periodismo escrito, este apartado se dedicará al análisis de diversas concepciones del cine documental para insertar, aclarar y delimitar como género cinematográfico, al cine documental periodístico, tomando en cuenta que existen tantas clasificaciones como autores que han tratado el tema.

Identificar un género implica la revisión tanto de la forma como del fondo de una película, mismos que arrojan ciertas características que hacen más sencilla, pero no definitiva, la determinación de un género. Sin embargo, desde los primeros años del cine, los géneros se dividen en dos bloques básicos: el género documental y el de ficción.

⁵ Federico Campbell. *Periodismo escrito*. México: Ariel comunicación, 1994. p 43.

Hablemos del cine documental. Con las primeras vistas de los Lumière nace el documental un género basado en la realidad que, como su nombre indica, aspira a convertirse en documento o testimonio de su tiempo. Luego los agentes de Lumière, encargados de difundir el cinematógrafo por todo el mundo, comienzan a crear los subgéneros narrativos y expositivos del documental, como la actualidad y el reportaje⁶. Hasta ese momento el cine sólo tiene como finalidad la de ser documento y testimonio del acontecer cotidiano.

Con el desarrollo del cine, también surgieron nuevas técnicas que hacen aun más compleja la conceptualización del cine documental, pues este desarrolla nuevas características y funciones. Por ejemplo en los años 30, John Grierson organiza un grupo documental en donde determina una de las teorías fundamentales del documental, en la que sostiene que, el documental tiene como materia prima la realidad esta debe tener un tratamiento creativo para convertirse en instrumento de información, educación y propaganda. Así, Grierson elige a *Moana (1926)* de Robert Flaherty para clarificar el concepto, pues según el británico, esta película reúne las características del documental.

A su vez Flaherty crea sus propios postulados del documental. Para él, este género debe surgir de un ambiente natural, donde la cámara es imperceptible, de tal manera que no influya en el entorno a filmar.

Paul Rotha sugiere al documental como un arte que habla del pasado, explica el presente y enriquece el futuro todo para transformar al espectador y lo que lo rodea. Con

⁶ Moisés Vilfas. *Clasificación genérica del cine mexicano*. En 100 años de cine mexicano 1896-1996. México: CONACULTA. 1996. C.D. Rom.

este argumento Rotha, desacredita a las actualidades pues las considera como simples registros de hechos sin un tratamiento creativo y sin un propósito definido.

Sin embargo, hay alguien que escapa a esta regla. Se trata de Dziga Vertov. Él desarrolla la teoría de *cine-ojo* que sugiere una metodología para realizar cine documental que consiste en captar un hecho a través de la lente de una cámara, fijar la imagen en material filmico y por último organizar el material fijado en la película. Este método lo aplica a la realización del semanario de actualidades *Kino Nedelia (Cine Semana)* en 1918. Es importante mencionar que estos autores no olvidaron las funciones educativas y propagandísticas del cine documental.

Con los datos anteriores podemos decir que el documental tiene los siguientes aspectos, el del arte (tratamiento creativo de la realidad), el de informar (presentar hechos), el educativo (instruir) y el de propaganda (influir). Pero el que interesa a esta investigación, es el aspecto informativo sin desacreditar la importancia que los demás puedan tener para el cine documental.

Moisés Viñas⁷ describe así el desarrollo del cine documental periodístico: primero aparece la actualidad que permite la creación del reportaje, (a través de la técnica del montaje), de éstos se derivan la revista, el noticiero y el ensayo cinematográfico, a los que se agrega la entrevista.

Este tipo de cine tiene como materia prima los hechos, carece de un mensaje específico, pero tiene como finalidad informar. Los hechos son mostrados al público tal

⁷ Moisés Viñas *Clasificación genérica del cine mexicano. En 100 años de cine mexicano. 1896 - 1996.* México: CONACULTA, 1996, I C.D Rom.

cual ocurrieron absteniéndose de dar una opinión o solución al problema. Tal como lo hacen los géneros periodísticos informativos.

En su categoría de noticiero o revista funciona en el espectáculo cinematográfico como prólogo al film de ficción, es decir, el noticiero precedía la película de ficción, que era la atracción principal.

El medio cinematográfico permite la información visual de cualquier parte del mundo. Ahora el ojo electrónico llega a donde no puede llegar el ojo humano. En el espectador se crea la sensación de participación de los hechos. Además de estas características, el cinematógrafo le permite al informador- reportero- comprobar con imágenes lo que esta diciendo.

1.2. Narrativa del cine documental periodístico.

El cine documental periodístico tiene como materia prima los hechos y como finalidad informar. Retoma, de los géneros tradicionales informativos a la nota informativa y le da el nombre de actualidad, de los géneros de opinión retoma, al reportaje y a la crónica. Finalmente crea su propio género informativo al que se conoce como noticiero y del que se deriva la revista.

Enseguida presento una tipología de los géneros periodísticos cinematográficos, que he elaborado a partir los trabajos de José Enrique Monterde (1986) y José L. Martínez Albertos (1992):

Actualidades: Ocurren durante la primera etapa del cine, consiste en el registro de imágenes, de un evento de breve duración, su importancia radica en el reconocimiento que

hacen de la realidad parcial. Es un film de breve duración que presenta un hecho específico y significativo de la realidad de principio a fin. La noticia es presentada con una imagen que se refuerza con intertítulos.

Reportaje: Consiste en la ordenación de imágenes con un fin determinado. Se caracteriza por mostrar diversas imágenes que desarrollan o amplían el panorama sobre un mismo tema. Su éxito se ubica en México desde 1906 y, en los años 20, del siglo pasado, a partir de *Nanouk el esquimal* (1922), del británico R. Flaherty, donde el público se maravilla con los paisajes polares.

Crónica: Funciona como una sección, casi autónoma, del noticiero. Es un relato en el que se narra el desarrollo de un acontecimiento. Habitualmente en la imagen resalta la presencia de los protagonistas mientras la narración en *off* describe la fiesta o evento. En algunos casos, como en *El Noticiero Mexicano EMA*, se asemeja a la columna periodística por la continuidad del tema tratado y por la permanencia del mismo cronista quien le da un estilo. En los noticieros aparece como una sección fija si trata el tema deportivo o taurino.

Noticieros: Ofrece una variedad y una selección de noticias cortas filmadas, regularmente semanal, compuesto por el montaje de diversos acontecimientos de actualidad de diferentes lugares del mundo, tomados directamente de la realidad. Esta relacionado con el periódico por la forma y variedad de noticias. Trascienden por ser, durante años, la visualización de las noticias y la única fuente de información masiva.

En el noticiero, las notas no tienen una continuidad y estas suelen capturar cosas sencillas y curiosas, aunque existen noticieros interesados en la ciencia, el arte y la

educación. Su continua exhibición en las salas logra hacer del cine documental de tipo periodístico un espectáculo.

En los países totalitarios como, Alemania, Italia y España eran un sistema de control informativo, el Estado los monopolizaba y obligaba su exhibición. En otros países, como Estados Unidos, sirven para mostrar su gran poder en tiempos de guerra, como ocurre en la Primera y en la Segunda Guerra Mundial.

El noticiero permite la convivencia de diversos géneros periodísticos y cinematográficos. En él se opta por seguir el modelo de la prensa escrita, tanto en la estructura como en su temática. En ocasiones, como sucede en las revistas impresas de interés general, se alterna la información con relatos ficticios y otros recursos que aligeran la carga informativa.⁸

Revistas: Su especialidad son las notas ligeras frívolas o espectaculares con algunas excepciones en los periodos de guerra. Presentan el material noticioso en un mínimo de tiempo, con frecuente posición humorística y de enfoque ingenuo casi inocente. Desarrolla menos temas, de duración semejante a los noticieros, presentan de dos a cuatro temas entre 18 y 22 minutos por número. Su exhibición es de un número quincenal o mensual. Hay más dedicación a un tema e incluso puede ser tratado con algunos elementos dramáticos. Su auge ocurre durante los años treinta y cuarenta del siglo XX.

En este tipo de cine se pueden incluir a las *películas de viajes* o *travelogue*. En un principio son filmes de viajes cuyo atractivo esencial es mostrar diferentes formas de vida,

⁸ José. L. Martínez Albertos. *Curso general de redacción periodística: Lenguaje, estilos y géneros periodísticos en prensa, radio, televisión y cine*. Madrid: Paraninfo, 1992. p. 79 -80.

con descripciones visuales de diversos lugares y pueblos. Su propósito principal es promover el turismo con fines mercantiles. Hace muy pocos esfuerzos para acercarse al sujeto desde un punto de vista creativo o dramático, se enfoca en las costumbres más ordinarias en un intento por registrar el estilo de vida de un determinado pueblo.

Según Bill Nichols⁹, el documental periodístico o expositivo, como él lo llama, tiene siete características constantes en la narrativa:

1. Se dirige al espectador directamente, con intertítulos o voces que exponen una argumentación acerca del mundo.
2. Las imágenes sirven como ilustración o contrapunto. Prevalece el sonido no sincrónico.
3. El montaje suele servir para establecer y mantener la continuidad retórica, más que la continuidad espacial o temporal.
4. Hace hincapié en la impresión de objetividad y de juicio bien establecido.
5. Explora y utiliza conceptos y categorías que al espectador resulten familiares.
6. Puede dar cabida a elementos de entrevista, pero estos podrían quedar subordinados a una argumentación ofrecida por la propia película, a menudo a través de una voz invisible, <<voz omnisciente>>
7. La voz representa un campo discursivo, que proporciona a la imagen, encarnación antropomórfica.

⁹ Bill Nichols. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. España: Paidós comunicación, 1997. p. 68-71.

1.3. Del cine científico al cine estilo Lumière.

“El cine nació como resultado y símbolo de su época. Surgió a finales del siglo XIX, en plena era industrial, como el resultado del progresivo perfeccionamiento de las técnicas de reproducción mecánica de la realidad, participa de lo industrial en su espíritu positivista, en su vinculación al afán investigador capaz de transformar el descubrimiento científico en tecnología aplicada . . .”¹⁰

Para hablar del cine documental y sus derivados, es preciso hacer un breve recorrido sobre los orígenes del cine científico. Su historia antecede a la historia del cine espectáculo con los hermanos Lumière en Francia o Thomas Alva Edison en los Estados Unidos. El hombre en busca de un apoyo científico y didáctico desarrolla tecnologías que desembocan en la creación del cine, de ahí que se le denomine cine científico.

De 1870 a 1890 se desarrolla el cine científico, en este proceso contribuyen diversas personas en distintos lugares: Peter Mark Roget en Inglaterra, Joseph Antoine Ferdinand Plateau en Bruselas y Simón R. von Stampfer en Viena, todos interesados en la percepción y retención en la retina de las imágenes en movimiento. Sus investigaciones llevan a la creación y exploración de juguetes ópticos como el taumátropo, fenaquitoscopio y el estroboscopio que han permanecido, por su importancia científica, en los estudios del movimiento.

El desarrollo de la sociedad industrial de la época también permite el desarrollo de las técnicas fotográficas. En sus inicios la fotografía tiene poca relación con el estudio del movimiento debido al tiempo de exposición de los objetos al ser fotografiados.

¹⁰ José Enrique Monterde. *Cine, historia y Enseñanza*. Barcelona: Laila. 1986. p.14.

Tecnologías como la estereoscopia y la reproducción cromática permitieron la creación de fotografías instantáneas; así, en 1850 se dan los primeros intentos por fotografiar el movimiento humano en fases sucesivas, sin embargo aun no se le relaciona con lo que sería el cine.

Pierre Jules Cesar Janssen, astrónomo francés, incorpora la fotografía al cine científico en 1870, cuando aplica al análisis del movimiento en sus investigaciones astronómicas una serie de imágenes fotográficas que muestran el paso del planeta Venus frente al Sol. Para documentar este fenómeno, Janssen concibe, experimenta y construye un revólver fotográfico, que se asemeja a un cañón. El motor funciona con un mecanismo de relojería, que activa un sistema óptico y un obturador de velocidad variable para capturar las imágenes en placas daguerrotípicas circulares (un material sensible a la luz).

Otro personaje importante en la historia del cine científico es el inglés Eadweard J. Muybridge. En 1878, se interesa por documentar con fotografías la teoría de la posición de las patas de caballo al correr, y lo hace a través de cámaras fotográficas independientes, colocadas a lo largo de una pista y accionadas por un hilo muy fino colocado al paso del caballo. El material que obtiene Muybridge se puede reproducir en un zoótropo, un juguete óptico en el que se ve al caballo galopar.

En busca del perfeccionamiento de la reproducción del material, Muybridge inventa el zoopraxiscopio, una mezcla de juguete óptico y linterna mágica, que proyecta las imágenes impresas en dos discos concéntricos colocados entre la salida luminosa y el objetivo. Así, Muybridge es el padre del proyector cinematográfico.

Aunque los personajes hasta aquí mencionados forman parte fundamental en el desarrollo del cine científico, el verdadero protagonista es el fisiólogo francés E.- J.

Marey. En 1881 Marey se interesa por los intentos que el hombre hace para volar y se dedica al estudio del vuelo de las aves y del movimiento animal y humano. Marey al conocer el trabajo realizado por Muybridge, solicita su ayuda para fotografiar aves en vuelo, cuando Marey revisa el material, observa que en cada placa hay una fase diferente del vuelo de un pichón.

Con los resultados de este trabajo y siguiendo su método de investigación experimental, el método gráfico, Marey decide construir el fusil fotográfico, un mecanismo que logra imprimir imágenes con las emulsiones de la época en un tiempo de exposición rápido.

Sus posteriores investigaciones, lo llevan a pensar en la creación de un aparato de toma de una sola unidad y el uso de un solo objetivo, que además capture una serie de imágenes comparables entre sí, para saber con exactitud la distancia y tiempo entre cada imagen. El resultado es el aparato cronofotográfico de placa fija que obtiene un mayor número de imágenes, más grandes, de mejor definición, de tiempo y exposición más rápidos.

En 1889 se lleva a cabo la Exposición Universal en París donde se muestran los adelantos de la sociedad industrial. Es en este lugar donde Thomas Alva Edison se encuentra con el fisiólogo Marey. También, durante la exposición, la empresa Eastman lanza un nuevo producto, una película de nitrocelulosa transparente que simplifica el uso de material fotográfico y el proceso de revelado e impresión, así nace el *film*.

Edison muestra en la exposición al fonógrafo y las aplicaciones eléctricas con las que había experimentado, mientras que Marey el aparato cronofotográfico de placa fija. Al parecer, Marey le propone a Edison estudiar el acoplamiento del fonógrafo y el aparato de

proyección. El norteamericano no se interesa por la proposición, pero si le atrae el aparato cronofotográfico y ve en él la posibilidad de crear un pequeño espectáculo con tiras de imágenes divertidas y curiosas.

Cuando Edison regresa a Estados Unidos, empieza a trabajar en la idea que concibe en París que desemboca en la creación del kinetoscopio en 1894. Mientras Edison trabaja en el Kinetoscopio en Estados Unidos, los hermanos Lumière trabajan en el cinematógrafo en Lyon, Francia.

Los hermanos Lumière hombres de ciencia, utilizan al cinematógrafo como instrumento de investigación “para documentar algún fenómeno o acción”¹¹, nunca abandonan, los terrenos de la ciencia.

Louis Lumière por ejemplo, nunca se aleja de la investigación de los procesos químicos fotográficos, trabaja como codirector de una fabrica que se dedica al mercado de la fotografía de aficionados donde explota por años la placa “Etiquette Bleu” en Europa, siendo uno de sus grandes logros la autocromía (fotografía en colores). Él es precisamente quien da nombre al cinematógrafo que quiere decir, “escritura del movimiento”.

Con la idea de promover a la industria francesa Louis Lumière exhibe por primera vez al cinematógrafo con *La salida de los obreros de la fabrica (La Sortie des Usines Lumière, a Lyon)* en marzo de 1895. Antoine Lumière (padre de los hermanos Lumière y administrador del negocio), y su amigo el fotógrafo Clément Maurice se encargan de buscar el lugar donde se exhibe por primera vez al cinematógrafo, el 28 de diciembre de 1895. Así, el pequeño Salón Indien del Grand Café localizado en el número 14 del

¹¹ Erik Barnouw. *El documental historia y estilo*. Barcelona: Gedisa, 1998. p.11

Boulevard des Capucines de la ciudad de París, es el lugar elegido para mostrar al público la maravilla que hasta hoy se conoce como cine.

En el programa se incluyen las siguientes películas: *La salida de los obreros de la fabrica (Sortie des usines Lumière, a Lyon)*, *Riña de niños(Querelle de bebés)*, *Los fosos de la Tullerías (Bassin des Tulleries)*, *La llegada del tren (L'arrivée d' un train en gare de la ciotat)*, *El regimiento (Le régimient)*, *El herrero (Le marechal ferrant)*, *Partida de Naipes (Parte d' écarte)* *Destrucción de las malas hierbas (Mauvaises herbes)*, *La demolición de un muro(La démolition d' un mur)*, *El mar (La mer)* las cuales no exceden de los 65 pies de longitud y el minuto de duración, rodadas de un tirón y en un solo plano.

La Sortie des usines Lumière dura aproximadamente un minuto, con una longitud de 17 metros a 16 cuadros por segundo. En ésta y varias películas Lumière hay una clara observación de lo real. Algunas de estas vistas fueron realizadas por el hermano de Auguste Lumière, el fotógrafo Louis Lumière quien toma las escenas de su fábrica, de su vida familiar y actos públicos y oficiales. Así, los hermanos Lumière no sólo dan origen al invento científico del cine, también determinan uno de sus dos géneros básicos, el documental.

Los Lumière muestran al público la capacidad de su invento mecánico, el cinematógrafo, para capturar y reproducir la realidad en movimiento.

“El inocente repertorio de películtitas que presentaron los Lumière al estupefacto público parisino, tenía un inestimable valor intrínseco como documento de una época, de sus gentes, de sus gustos, de sus modas, de sus trajes, de sus trabajos, y de sus máquinas. En adelante serían crónica y reflejo de la

sociedad y de la época en que nacen con sus costumbres, sus aspiraciones, sus mitos y sus problemas..."¹²

1.4. Albores del cine documental periodístico en Francia.

Los Lumière sólo se dedican a filmar eventos de la cotidianidad francesa. Entre los que destacan las visitas oficiales, las catástrofes, los congresos, y los viajes. Estos tópicos se convierten en un tipo especial de película o subgénero del cine documental profundamente relacionado con el periodismo, que en francés toma el nombre de *actualités*, en inglés son llamados *newsreels*, en alemán *wochenschau* y en español se identifican como *actualidades*.

Este subgénero documental de tipo periodístico sobresale en Francia a finales del siglo XIX, como una extensión de las revistas ilustradas y en Estados Unidos permite una novedosa aplicación del periodismo gráfico, pues la fotografía aún no aparece en los diarios.

Louis Lumière crea la primera nota periodística filmada en junio de 1895, cuando registra a los asistentes al Congreso de Fotografía al bajar del barco en Neuville-sur-Saône (*Le débarquement des congressistes*) y una conversación entre el astrónomo Janssen y Lagrange. Para enero de 1896 los hermanos Lumière contratan a Félix Mesguich, quien se convierte en el primer reportero cinematográfico del mundo, que se dedica por años a recorrer el mundo, principalmente a Europa, aunque llega a Nueva York en 1897.

¹² Roman Gubern. *Historia del cine*. España: Lumen, 1982. p.33. V.I

En el año de 1897 se incorpora a las actualidades uno de los temas más concurrenciosos del subgénero, se trata de la aparición de las grandes personalidades de la sociedad y la vida política. *Le couronnement du tsar Nicolas II*, rodada por Francisque Dublier aprendiz de la casa Lumière, que además de incorporar este tópico es una de las primeras películas bajo el proceso técnico de edición, lo que la convierte en el primer reportaje filmico,¹³ por el gran número de imágenes con las que narra el evento en diferentes episodios. Con esta película los Lumière agregan al cine un valor más, el de propaganda.

Para el mismo año los hermanos Lumière, cuentan con un catálogo de 358 títulos con imágenes de diversas partes del mundo, entre actualidades y películas de viajes. Estas últimas son denominadas así, por que se asocian con las imágenes que operadores viajeros recogen de diversos lugares del mundo, semejantes a una postal.

También en 1897 Saumur, un operador de los Lumière, crea un documental armado por treinta películas de imágenes del Carrusel de la Escuela de Caballería que en total tiene una duración de casi media hora. Además, por primera vez, los Lumière filman escenas cómicas dramáticas y militares representadas por actores con vestuario y maquillaje teatrales.

En 1898, el catálogo Lumière, enriquecido con las habituales actualidades y viajes, se vuelve monótono. Del mismo modo, la técnica cinematográfica de los Lumière se estanca en Francia. Poco a poco, los hermanos Lumière pierden el interés en el cinematógrafo y despiden a casi todos sus operadores; hacia el año 1900 abandonan el invento para dejarlo en manos de otras empresas.

¹³ Marcel Huret. *Cine actualités: Histoire de la presse filmée*. 1895 -1980. Paris: H. Vuyrier, 1984. p.17.

A pesar de la poca visión comercial de los hermanos Lumière, desde 1896, logran abrir otras salas de exhibición del cinematógrafo no sólo en todas las provincias francesas, sino también en capitales del extranjero como Londres, Bruselas, Berlín y Nueva York. Otras productoras hacen lo propio en el terreno del naciente periodismo cinematográfico, como Pathé Frères y Gaumont en Francia, Oskar Messter en Alemania, Edison Company, Biograph y Vitagraph en los Estados Unidos.

1. 5. Georges Méliès, las actualidades reconstruidas.

Las primeras ochenta películas que Georges Méliès¹⁴ realiza siguen la temática y estilo establecidos por Lumière: la toma de escenas naturales, llegadas del tren, bebés comiendo y demás. Su primera aportación al cine es la construcción de un estudio de 17 por seis metros con un escenario de teatro donde recrea a *La Cenicienta (Cendrillon)*, *El castillo embrujado (Château hanté)*, *Sueño de Navidad (Rêve de Noël)*, *Albergue*

¹⁴ Georges Méliès mago, ilusionista y director de escena creador del espectáculo cinematográfico, fue el tercer hijo de un fabricante de zapatos. En su juventud se dedica a dirigir al Teatro Robert Houdini de París. A la edad de treinta y cinco años tiene la oportunidad de ver el nacimiento del cine, con la primera exhibición pública del cinematógrafo de los Lumière en el Gran Café de París. Sus intentos por adquirir un cinematógrafo fueron en vano, sin embargo, adquiere un bioscopio un aparato similar desarrollado por el inglés William Paul. En 1903 Méliès, inaugura una sucursal de la Star Film en Nueva York para combatir la copia ilegal de sus películas en Estados Unidos de América. Para 1906, Méliès logra convertir el invento de los Lumière en un espectáculo popular. Durante un par de años goza de solvencia económica. En 1908 preside el Primer Congreso de Fabricantes de Películas en donde la Star Film entra al trust fundado por Edison en Nueva York. La anterior medida daña a Méliès por su condición de productor independiente, le provoca una baja económica que lo lleva a dar en garantía su teatro y su estudio a Charles Pathé. Al siguiente año también preside el Congreso de Fabricantes, esta vez sin obtener buenos resultados. En el Congreso se llegan a dos acuerdos principales, la perforación de todas las películas de 35 mm y, la que afecta a Méliès, la eliminación del sistema de ventas a exhibidores, para dar paso al alquiler de la película. La sucursal neoyorquina agrava la situación hasta que la guerra se encarga de acabar con el negocio y él deja de producir. El 21 de enero de 1938 muere en París de un cáncer de estómago, después de vivir en la pobreza y olvido absoluto.

embruado (Aubergue ensorcelée) y, después, *20,000 leguas bajo el mar (Ving mille lieues sous les mers)*, y *Viaje a la Luna (Le voyage dans la lune)*.

Méliès descubre los primeros trucajes que han acompañado al cine por más de un siglo como, paso de manivela, maquetas, sobreimpresiones, encadenados, fundidos, fotogramas coloreados a mano. Estos son para Méliès los fines del cine y estos le dan el prestigio en el medio cinematográfico. Méliès logra mezclar o combinar de forma original los recursos teatrales, los medios y trucos fotográficos; la utilización de escenas naturales y escenas creadas en estudio que permiten identificar al realismo y la fantasía que siempre han sido asociados al cine.

“El estilo que había adoptado le permite crear un mundo fantástico, poético y encantador, imaginario y sencillo. Sus films, sobre todo si están coloreados a mano, son, en la infancia del cine el mundo visto por un niño maravillado y maravilloso, dotado con todos los poderes por la magia de la ciencia”¹⁵

Con esa visión del cine y con las técnicas desarrolladas, Méliès incursiona en el campo del cine documental periodístico con las actualidades reconstruidas “se reconstruyen las batallas navales en un barreño y se presentaba el resultado como filmado *in situ*”¹⁶.

En la primera película reconstruye los combates entre Grecia y Turquía apoyado en maquetas. A ésta le siguen otras, como *Le cuirassé Maine* (1898), una serie de documentales sobre la explosión y hundimiento del acorazado Maine en el puerto de La Habana. Dicho documento visual es importante porque muestra el inicio de la guerra hispano-americana y la caída definitiva del poder colonial español. Los siguientes son *El*

¹⁵ Roman Gubern. *Historia del cine*. España: Lumen 1982. p 40. V. I

¹⁶ Andre Bazin. *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp. 1996 p 72.

proceso Dreyfus (*L' affaire Dreyfus, 1899*) y el más célebre, *La coronación de Eduardo VII (Le Sacré d' Edouard VII à Westminster, 1902)* filmado antes del acontecimiento.

1.6. Léon Gaumont y Charles Pathé: De actualidades a noticieros.

Lo que empieza como un instrumento científico con Lumière, se transforma en espectáculo con Méliès y se consolida como industria con Charles Pathé¹⁷ y Léon Gaumont¹⁸. Estos últimos también logran la extensión y variación de los géneros: *film esthétique*, las películas bíblicas, los dramas mundanos, los dramas realistas, sociales y las escenas reservadas para caballeros, como lo menciona Román Gubern (1982).

Charles Pathé, a lado de sus hermanos crea la compañía Pathé Frères, con la que alcanza la prosperidad económica en 1894. Entonces, decide construir un estudio mayor al de Méliès. Con la colaboración de Henri Joly, fabrica una cámara tomavistas y contrata a Ferdinand Zecca como escenógrafo, realizador, guionista. Así, inicia su producción con la película *La llegada del tren de Vincennes (L' arrivée du train de Vincennes, 1897)*.

Zecca, pronto se convierte en el brazo derecho de Pathé. En el inicio de sus primeras producciones copia a Méliès al abordar al cine de fantasía (en estudio) y a la escuela de Brighton (al aire libre) con su tendencia realista, sin olvidar la reconstrucción de

¹⁷ En 1894, en Vincennes, asiste a una demostración del fonógrafo de Edison. Con un préstamo de setecientos francos compra uno de esos aparatos y se inicia en el negocio del espectáculo como un feriante ambulante. Crea, al lado de sus hermanos, una fábrica de aparatos y registro de cilindros fonográficos a la que llama Pathé Frères. De 1904 a 1907 Pathé abre agencias por toda Europa y el suministro de películas a los Estados Unidos. Durante este periodo se dedica a ampliar sus dominios en la industria, participando desde la fabricación de la película y de los cinematógrafos hasta las salas de exhibición. Además explora y crea otros géneros como el erotismo cinematográfico y las cine novelas (películas que muestran historias sentimentales). Con la Primera Guerra Mundial, llega la primera crisis de la industria cinematográfica y muchas productoras desaparecen. Pathé Frères comienza su decadencia.

¹⁸ Léon Gaumont comerciante, fabricante de aparatos fonográficos y aparatos de precisión, ve al cinematógrafo por primera vez el 22 de marzo de 1895, en una sesión de la Sociedad de Fomento de la Industria Nacional en Francia.

documentales. Entre sus películas están, *Historia de un crimen (Histoire d'un crime, 1901)*, *Las víctimas del alcohol (Les victimes de l'alcoolisme, 1902)*, *La huelga (La grève, 1903)*.

La visión industrial de Pathé no olvida al cine documental periodístico y crea su primer periódico filmico en 1908 con el nombre de *Pathé Journal*, elaborado a partir de la captura de imágenes reales y reconstruidas, que se exhibe y distribuye primordialmente en Francia. Este *Pathé Journal* logra el lanzamiento de las primeras estrellas y antes de la Primera Guerra Mundial alcanza la distribución mundial, con la apertura de otras sucursales en Europa y América. El nuevo noticiero es dirigido por M. Bonvilain y cuenta con Armand Verhyllle como primer redactor. Históricamente es el primer periódico de actualidades filmado del mundo.¹⁹

“Los noticiarios de Pathé y Gaumont fueron seguidos por muchos otros en todo el mundo. Estaban orientados a transformar el habitual documental en una composición ritual: vista real, una maniobra militar un suceso deportivo, un suceso gracioso, un desastre, un festival nativo”²⁰

Léon Gaumont desde 1885 se dedica a construir aparatos tomavistas y de proyección, hasta que en 1898 se inclina por la realización de películas, con la ayuda de su asistente Alice Guy. Entre las películas que realiza esta última están, *La fée aux choux*, *La esmeralda* y *La pasión*, con las que logra tal éxito que Gaumont aprovecha para construir grandes estudios y continuar con sus investigaciones de imagen, sonido y cine en colores. En 1906 contrata a Louis Feuillade, periodista aficionado al torero, que se inicia como guionista de Gaumont.

¹⁹ Marcel Huret, *Cine actualités: Histoire de la presse flme. 1895 - 1980*. París: H. Veyrier, 1984. p. 28

²⁰ Erik Barnouw. *El documental historia y estilo*. Barcelona: Gedisa, 1986. p. 30

En la realización de noticieros, Gaumont incursiona en 1910 con *Gaumont Actualités* un periódico en imágenes realizado y distribuido de 1910 a 1914.²¹ Dos son las características que lo destacan, su periodicidad y la variedad de temas, el catalogo creado por *Gaumont Actualités* es rico en escenas que relatan fielmente la vida social de la época.

En 1911 sigue los pasos de la Vitagraph (productora en Estados Unidos) con las "escenas de la vida real" y les agrega un vistazo a las debilidades humanas. *Las víboras (Les vipères, 1911)*, *La tara (La tare, 1911)* *La media lana (Le bas de laine, 1911)*, son algunas películas.

Para 1914 ya cuenta, con cincuenta y dos sucursales de los Estudios Gaumont, en toda Europa que realizan películas de todos los géneros. Gaumont deja en manos de Feuillade la producción de películas tras la salida de Alice Guy.

Pathé y Gaumont controlan durante mucho tiempo el mercado europeo, sin embargo, cuando el género es adoptado por los Estados Unidos, surgen otros noticieros importantes en Francia como *Fox Movieton* y *Metro Journal*. El primero es producido por Fox Europa con el subsidio de 20th Century Fox de los Estados Unidos, *Metro Journal* no tiene una fecha exacta de aparición; probablemente sea antes de la Segunda Guerra Mundial. Es una producción de Metro Golden Mayer que desaparece en 1948 por falta de financiamiento.

²¹ Marcel Huret. *Cine actualités: Histoire de la presse filme: 1985 -1980*. París: H. Veyrier. 1984. p.29

1.7. Los inicios del documental periodístico en los Estados Unidos.

En los Estados Unidos, el nuevo espectáculo visual pronto se convierte en una industria que se asienta en empresas como Edison Co. de Thomas Alva Edison²², Biograph Co. y Vitagraph, las tres compañías hacen lo propio en el cine documental periodístico.

La primera aparece en 1897, su especialidad es la propaganda política y asuntos documentales de actualidad. Vitagraph es creada al año siguiente por Pop Rock (feriante), James Stuart Blackton (caricaturista) y E. Smith. El éxito de esta productora aparece con *Tearing down the Spanish flag* (1898), una recreación de un episodio de las hostilidades entre España y los Estados Unidos.

Al igual que Edison, Vitagraph y Biograph plagian películas francesas. Sin embargo, en 1908 Vitagraph se convierte en la productora más activa y creativa de los Estados Unidos, al aplicar innovadoras técnicas cinematográficas: entrada y salida de escenas, el rostro de los actores siempre frente a cámara, el movimiento lento y exagerado en acciones de último término.

Biograph, por su parte, envía a W. K. L. Dickson a cubrir la guerra boer en sudafrica. Otra actividad tanto de estas productoras como de Edison son las reconstrucciones combinadas con escenas reales, que generalmente representan desastres naturales (*La erupción del monte Vesubio, 1905*, de Biograph) o combates de guerra (*La batalla de Yalu, 1904*, de Biograph). La inteligencia de Edison lo lleva a pactar con la American Biograph, para que ambos se dediquen a la producción de viajes o de actualidades, que muestran imágenes de las maravillas de la revolución industrial.

²² En 1891 Thomas Alva Edison patenta el Kinetoscopio que empieza a exhibirse en 1894, en Nueva York, Chicago, Los Angeles y en otras ciudades importantes de los Estados Unidos. Dos años más tarde patenta el Vitiscopio Edison un aparato construido por Francis C. Jenkins que no tardo en exhibirse en Estados Unidos.

1.8. Consolidación del cine documental periodístico en los Estados Unidos a través de sus noticieros.

Aunque la época de Edison fue importante para la industria cinematográfica en los Estados Unidos, la verdadera consolidación de ésta comienza en la década de los 20, cuando sale el cine extranjero de las salas norteamericanas y se consolidan algunas compañías productoras norteamericanas como Paramount, Loew, Fox, Metro y Universal, las cuales se apoderan rápidamente del concepto de los noticieros cinematográficos. Aunque de origen francés, es en Estados Unidos donde los noticieros adquieren importancia como medio de comunicación y negocio.

El gobierno de los Estados Unidos da gran apoyo a la naciente industria cinematográfica y los noticieros no son la excepción. Son creados con capital de los Estados Unidos, lo que les permite tratar todo tipo de temas, tanto nacionales como internacionales. El material obtenido, que regularmente tiene dos semanas para editarse, proviene de todas partes del mundo. Los temas van desde los eventos políticos, militares, geográficos, innovaciones tecnológicas y la vida de otras culturas.

Con la introducción comercial de las películas habladas entre 1926 y 1927, los noticieros adquieren una voz que en un principio parece extraña al público, por lo que se pone más atención al sonido ambiente. El atractivo de la sonorización en los noticieros lo encuentran los editores al sincronizar el sonido ambiente (motor de la cámara o sonidos de guerra) con la imagen.

Desde los inicios de los noticieros, tanto en los Estados Unidos de América como en Europa, son relacionados con el entretenimiento, el espectáculo y la propaganda, lo que afecta profundamente su labor como documental periodístico, sobre todo durante los

primeros años, ya que los noticieros son en un 80% noticias reconstruidas. Además ignora eventos que puedan provocar en el espectador problemas de conciencia.

Los noticieros, tanto en los Estados Unidos como en Francia e incluso en México, se ajustan a un formato de cuya duración va de los 9 a los 12 minutos, por lo que funcionan sólo como un predecesor para la proyección de la película principal.

Seis son los grandes noticieros norteamericanos, aunque se llegan a producir hasta treinta diferentes. El primero es *Pathé Weekly* traído a Estados Unidos en agosto de 1911 bajo el mismo concepto de *Pathé Journal*. Tiempo después, pasa a manos de la naciente Warner y se transforma en *Warner Pathé News* hasta su desaparición en 1956.

De cuatro noticieros no hay testimonio de una fecha de aparición, pero sí de una fecha de desaparición. *Paramount News*, por ejemplo, desaparece en 1957, *Fox Movietone News* en 1963, *Hearst International Newsreel* (después *Hearst's News of the day*) en 1967 y *Universal News* en 1967 coincidentemente fecha en que desaparecen totalmente los noticieros en los Estados Unidos.

A mediados de la década de los 30 surge *The March of Time* un noticiero destacado por representar al cine documental periodístico en los Estados Unidos. Así como los noticieros Pathé y Gaumont hacen su aportación al cine periodístico con la estructura del contenido, *The March of Time* aporta al género la voz con un estilo deliberado del narrador, la dramatización de las noticias a través de los planos (acercamientos al rostro o planos generales en los que se aprecie el contexto del suceso), tomas largas, música y efectos de sonido todo para crear mayor impacto en el público.

The March of Time es un nuevo tipo de noticiero, el interpretativo, que se interesa por los nuevos eventos, pero además, por establecer su magnitud y la urgencia por entenderlos desde sus antecedentes hasta una posible solución en el futuro. Finalmente, para

competir con la televisión, este noticiero agrega reportajes sobre historias de la cultura popular norteamericana.

También durante este periodo, aparece *All American News* un noticiero semanal dirigido a la gente de color. Otro es *Tele News Digest*, que aparece en los inicios de la televisión y se dedica a dar servicios a las estaciones de televisión con notas de espectáculos, producido dos veces por semana y con proyección internacional a Londres, España y Puerto Rico.

Una característica muy particular de los noticieros iniciales, tanto en Europa como en Estados Unidos, es que los reportajes son de temas relacionados con el entretenimiento, la propaganda y el espectáculo. Sin embargo, esta situación cambia a mediados de la década de los 30, cuando surgen noticieros interpretativos, es decir, los noticieros ya no sólo dan la nota informativa, ahora escogen selectivamente un tema que tenga un significado social y político en el contexto de la vida social de esos años. El tema ahora es analizado desde sus antecedentes y se exploran las posibles consecuencias.

1.9. Rusia y España, cine documental periodístico: noticieros educativos y de propaganda

Después de la Revolución Rusa, en 1917, el nuevo gobierno comunista, a través del Departamento de Educación del Estado,²³ impulsa la creación de un cine educativo con la finalidad de propagar el conocimiento a las capas analfabetas de la sociedad y para que defiendan las nuevas instituciones. Dicho de otra forma, el cine ahora es apoyo educativo e instrumento adoctrinador.

²³ Al frente de dicho departamento esta Nadezhda Krupskaya esposa de Vladimir Ilich Lenin

Lenin instruye a los realizadores para crear documentales, noticieros y otras películas cortas que comuniquen la experiencia y el espíritu de la Revolución al público ruso. Así, se crean durante la década de los 20, una serie de noticieros aleccionadores, compilaciones de imágenes de la historia reciente, películas épicas de celebraciones.

Dentro de la línea de los noticieros, que es lo que a esta investigación interesa y durante este periodo histórico de Rusia aparece Denis Arkadievich Kaufman conocido como Dziga Vertov²⁴. Este realizador lleva a cabo de 1918 a 1919 el noticiero semanal *Kino nedelia (Cine Semana)*, el primer noticiero realizado en la Rusia soviética que cuenta con 40 números. Su labor en el noticiero es la de secretario de redacción, además de encargarse del montaje. Él escoge los fragmentos cinematográficos, los monta y redacta los subtítulos.

En 1922 Dziga Vertov inicia *Kino Pravda (Cine Verdad)*, un noticiero de propaganda. Su primer número esta dedicado al aniversario de la Revolución de octubre. La duración en pantalla es de 20 minutos, compuesto por tres o más reportajes de diferentes temas que muestren el progreso que la Revolución ha traído.

Vertov, crea *Kino Pravda* con el propósito de informar a los rusos lo que ocurre en su país, es decir, hay que mostrar las nuevas y diversas actividades a un mayor número de público y despertar el interés en los ciudadanos para aprovechar las nuevas instituciones del gobierno.

²⁴ Dziga Vertov, quiere decir: movimiento perpetuo. Poeta desde los diez años, músico en el bachillerato Estudiante de medicina interesado en el registro del sonido Dedicado al documental que él llama film de montaje.

El realizador sugiere que la información puede estar acompañada por la persuasión, por esa razón, Vertov hace de sus noticieros un comparativo entre lo viejo y lo nuevo a través del contraste entre imágenes y subtítulos. Con *Kino Pravda*, Vertov logra una comunicación inmediata y dinámica con la gente y, eventualmente, trasciende el problema del analfabetismo al hacer énfasis en lo visual.

Kino Pravda es un noticiero que no cae en el vacío y la frivolidad de los noticieros de otros países. Las notas y reportajes que muestra son expuestos honesta y hasta crudamente, pero siempre en un tono inspiracional.

Diez años después, en España, durante el periodo de la Guerra civil española, el cine documental desarrolla su mayor actividad periodística y propagandística. Como una de las primeras medidas del gobierno falangista, para combatir a las fuerzas republicanas durante 1938, se crea al Departamento Nacional de Cinematografía que tiene como principales objetivos reestructurar y activar la producción documental franquista. Dicho departamento es quien da vida y dirige al *Noticiero Español* en sus primeros 19 números.

Dicho noticiero o noticario, como es conocido en España, esta a cargo de Manuel Augusto García Vinolas y tiene entre sus colaboradores a Antonio de Obregón, Carlos Martínez Barbeito, José Manuel Goyanes, Joaquín Reig, José Luis Sáenz de Heredia, Enrique Gaertner y Alfredo Fraile, entre otros.²⁵

Afortunadamente no es el único órgano audiovisuales informativo y surgen otros. Tal vez el más importante por contrapuntear al fascismo es *Espanya al dia, noticiari*

²⁵ Saturnino Rodríguez. *El NO -DO. Catecismo social de una época*. Madrid: Complutense 1999. p.74.

nacional, producido por Laya Films²⁶. Se exhibe de enero de 1937 a 1939 contando con más de cien números, siempre en lengua catalana.

El equipo que logra este noticiero los conforman según Román Gubern²⁷ los editores Antonio Granciani, Joan Serra y Conchita Martínez; el redactor Joan Castanyer, el sonidista René Renault y como operadores Manuel Berenguer, Ramón Biadiu, Josep Maria Maristany y Sebastià Parera.

El *Noticario Español*, es uno de los dos instrumentos más fuertes para la propagación de la ideología franquista, durante casi cuarenta años. Su misión es, además de la propagación de la idea nacionalista, la de mostrar la imagen de Francisco Franco en cada actividad social y política en la que se hace presente. En cada encuadre Franco debe aparecer lo mejor posible, incluso hasta en los días en que enferma, el generalísimo (1974) es fotografiado cuidadosamente.

El otro instrumento del régimen de Franco, que involucra al cine documental periodístico, es la creación de la entidad oficial, NO - DO (Noticiarios y documentales cinematográficos) en 1942. Dicha entidad le permite controlar la producción y exhibición de noticieros y convierte al *Noticario Español* en el *Noticario No - Do*.²⁸

²⁶ Laya Films, empresa productora creada por el órgano socialista, comunista y anarquista Comissariat de propaganda

²⁷ Roman Gubern. *1936 - 1939. La guerra en la pantalla*. España: Filmoteca española, 1986. p.28

²⁸ Rafael R. Tranche, et. al. *NO - DO: El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra, Filmoteca Española, 2000. p.15.

Capítulo 2. Cine documental periodístico en México.

Para la elaboración de los puntos que conforman este capítulo me he basado en los trabajos de Aurelio de los Reyes (1983), Luis Reyes de la Maza (1973) Federico Dávalos Orozco (1988), Gustavo García (1986) y Moisés Viñas(1987).

Los puntos de esta investigación que hablan de los primeros treinta y cinco años del cine mexicano, se presentan de acuerdo con Aurelio de los Reyes, quien divide al cine nacional en dos etapas. La primera va de 1896 a 1915, donde predomina el documental corto, que en esta investigación se explora como la llegada de los inventos y el porfiriato (1895 -1910) y el documental de la Revolución, así como la aparición de los primeros noticieros mexicanos (1911 - 1915). Por su relevancia para esta investigación destaco a Enrique Rosas, Salvador Toscano y los Hermanos Alva, que considero como los primeros reporteros cinematográficos mexicanos.

En la segunda etapa, de 1916 a 1931 la producción nacional sufre de altibajos constantes. Además el documental se ve afectado por el aumento de la producción del cine de argumento. Sin embargo, el género documental periodístico, ya representado por los noticieros, refuerza los elementos que lo caracterizan a lo largo de sus apariciones en pantalla. Este periodo considera desde los primeros noticieros al estilo Pathé hasta la incorporación del sonido al género.

Finalmente, menciono las condiciones en las que surgen algunas las de las revistas o noticieros más populares de la era sonora, después de 1931 y hasta 1960. Este punto procura mostrar al lector el contexto de *El Noticiero Mexicano EMA (España, México y*

Argentina), *Cine - Verdad y Tele - Revista* aparecen y así entender su trascendencia en la producción nacional dedicada al género cinematográfico periodístico.

Para concluir hago una breve mención de lo que considero un último chispazo de cine periodístico en 1968.

2.1. Las actualidades: La llegada de los inventos y el porfiriato. (1895 – 1910).

En 1895 llega a México el primer invento que muestra imágenes animadas, se trata del Kinetoscopio, creado por el norteamericano Thomas Alva Edison quien ofrece algunas funciones en las que se podían admirar historias con temas mexicanos de dos a tres minutos de duración, todas fabricadas en el estudio de Edison llamado la “Negra María”. Situaciones como su estructura, que sólo permitía la visión individual, la distancia entre el lente y la pantalla, el tamaño de las imágenes, las historias y sobre todo la llegada del cinematógrafo Lumière impiden su expansión en el país.

Un año más tarde Gabriel Veyre y Ferdinand Bon Bernard, representantes de los hermanos Lumière, llegan a México en julio de 1896 con uno de los inventos más extraordinarios del siglo XX, el cinematógrafo. El presidente Porfirio Díaz, su familia y un grupo de amigos le dan la bienvenida la noche del 6 de agosto en el Castillo de Chapultepec de la ciudad de México.

El domingo 16 de agosto de 1896 el cinematógrafo recibe a público en general para ver las películas, *Disgusto de niños*, *Las Tullerías de París*, *Carga de coraceros*,

*Demolición de una pared, El regador y el muchacho, Jugadores de Ecarté, Llegada del tren y Comida del niño.*²⁹

Algunos meses después, llega a Guadalajara el Vitascopio. Con este invento llegan las primeras producciones filmicas norteamericanas y se inicia la competencia con el cinematógrafo por atraer al público mexicano.

“Pronto, el centro de la ciudad de México, punto de reunión de la sociedad ociosa, se llenó de locales dedicados a la exhibición de cinematógrafos, kinetoscopios y otros inventos accesorios y parecidos como el Pasioscope, el Ciclocosmorama y el Aristógrafo, intento nacional del cine en tercera dimensión, por medio de unos anteojos inventados por Adrián Lavie”³⁰

El vitascopio no logra distraer al público para restarle atención al cinematógrafo, que además de representar mayor comodidad para el espectador, ofrece imágenes que lo divierten, lo actualizan, lo informan e instruyen sobre lo que ocurre en su país y en otras partes del mundo, como lo hacen los hermanos Lumière desde su inicio en París.

Son los tiempos de don Porfirio; se difunde por todo el país la idea del progreso, se industrializa con capital extranjero; es el tiempo de las grandes construcciones; la red ferroviaria, los monumentos y edificios cosmopolitas. Francia se convierte en el modelo a seguir, en la arquitectura, la moda e incluso la literatura, y es precisamente de este lugar donde llega el cinematógrafo en 1896.

Al estilo Lumière, es decir, captando hechos aislados y sus diversos aspectos sin llegar a desarrollar una idea lógica del mismo hecho, tal como lo haría un fotógrafo, simplemente captando y reproduciendo la realidad de su actualidad, Veyre y Bon Bernard

²⁹ Aurelio de los Reyes. *Medio siglo de cine mexicano. 1896 - 1947*. México: Trillas. 1987. p. 10

³⁰ Gustavo García. *El cine mudo mexicano*. México: SEP, 1982. p. 14

inician la producción nacional filmando alrededor de 32 vistas, en las que el presidente Díaz acapara la atención (*Grupo en movimiento del General Díaz y su familia, El presidente de la república entrando al pie del castillo de Chapultepec, El presidente de la República con sus ministros el 16 de septiembre en el castillo de Chapultepec, entre otras más*), dejando espacio sólo para las vistas de temas folclóricos e indigenistas.

No hay que olvidar que el estilo Lumière tiene, más que cualquier otra función, la de captar la realidad circundante para informar. Tal vez esa es la razón por la que el cine capta la atención del público mexicano, gracias a la variedad de temas proyectados y tomados de la vida cotidiana del país. Dicho de otra forma, los temas filmados son los acontecimientos de actualidad, de ahí el nombre de *actualidades*.

Los primeros cineastas en México se dedican a tomar los mejores paisajes de la ciudad y de las provincias, así como de las costumbres nacionales. El cine coincide con la idea de la filosofía positivista de “orden y progreso” que adopta la época porfiriana, con lo que complace al nacionalismo mexicano y a la vanidad de la gente. Así, prensa y cine inician un camino paralelo en la información, los círculos más altos de la sociedad y el progreso porfiriano son noticia de todos los días principalmente para el cine, dejando la información política y de los barrios bajos en las manos de la prensa escrita.

A principios de 1897, se van los representantes Lumière llevando consigo las vistas tomadas en México y el material virgen existente, dejando sólo un proyector al mexicano Ignacio Aguirre. Mientras otros, como Carlos Mongrand, William Taylor Casanova, Manuel Aguirre, los hermanos Becerril, Jorge Stahl y Romualdo García, realizan algunas exhibiciones a lo largo del país.

La filmación de material nacional se detiene por unos meses debido a la escasez de material virgen, hasta que en julio del mismo año Moulinié y Churrich, dos franceses radicados en México obtienen material. La producción nacional se reinicia cuando ambos filman una corrida de toros y una verbena popular, siguiendo con los temas y estilo cinematográfico Lumière.

Entre las circunstancias que determinan que el cine nacional siguiera en la línea Lumière está la apreciación que tenía la prensa mexicana, quien ve en el invento una extensión de la fotografía y de la entonces incipiente prensa ilustrada, además del ya mencionado espíritu científico del positivismo que también invade a la prensa de esos días. Es decir, si el cine era parte de la ciencia entonces debe retratar la "verdad".

Para ejemplificar, en la película *Un duelo de pistola en el Bosque de Chapultepec* filmada por Bon Bernard y Veyre, dos actores recrean el encuentro fatal entre un par de diputados. Dicha representación fue tomada por algunos periodistas como un engaño al espectador, pues no era posible distinguir entre una representación o la simple toma de los hechos.

Cinematografistas mexicanos como, Ignacio Aguirre, Carlos Mongrand, Enrique Rosas, los hermanos Stahl, los hermanos Alva, Guillermo Becerril y por supuesto el ingeniero Salvador Toscano continuaron con la idea de captar imágenes de la vida cotidiana. Bajo ese estilo el cine llega a rancherías y poblaciones, donde el público asiste a carpas improvisadas como salas de proyección

El público, conformado principalmente por campesinos analfabetos, ya puede ver la imagen de don Porfirio o la fantasía de *El viaje a la luna* de Georges Méliès. Los empresarios más involucrados en la exhibición del cine en provincia son Carlos Mongrand

y Enrique Rosas. Este último, también con un especial interés por capturar escenas de la vida real.

Para lograr un programa sólido, los primeros exhibidores recurren a algunas estrategias como permanecer por poco tiempo en las poblaciones del interior del país, un cobro menor por más películas, mezclar en el programa películas viejas y nuevas o combinarlas con zarzuelas, músicos cantantes y el acompañamiento de algunas con piezas de música clásica y filmar los lugares visitados y su gente, como lo hicieron los enviados Lumière.

De 1896 a 1900 la exhibición de películas es constante, aunque el cine mexicano no es la atracción principal, pues sólo se presenta como complemento de películas que llegan del extranjero, principalmente de Francia y los Estados Unidos. Los temas de los materiales extranjeros consisten básicamente, en mostrar las actividades diplomáticas, los viajes presidenciales, el entretenimiento de la sociedad aristocrática, los deportes, los hechos históricos y costumbres de otros países en notas informativas breves organizadas en un lapso de 10 minutos. A pesar de que este material es el más visto, no influye en el estilo de la poca producción mexicana del momento.

Hay cuatro factores que provocan la baja producción de cine mexicano, el primero consiste en la falta de película virgen y material químico para su revelado, el segundo es, la falta de recursos económicos para la compra del equipo que tomara y exhibiera las películas, el tercero la falta de interés de los empresarios por programar y realizar películas mexicanas y el cuarto, el abaratamiento del poco material mexicano que había. Sin embargo, esto también provoca que México genere un estilo propio en las

actualidades (captar escenas reales del México de esa época), sin copiar el modelo de documental informativo de las producciones traídas de Francia y los Estados Unidos.

Las *actualidades* son de carácter informativo y retratan tanto hechos predecibles (los viajes presidenciales) como hechos sorprendidos (fenómenos naturales, accidentes, incendios y hechos socio-políticos difíciles de predecir). Aunque las *actualidades* podían construirse en los estudios cinematográficos, las realizadas con imágenes reales eran las más solicitadas.

Camarógrafos y dueños de salas cinematográficas siguen interesados en captar escenas de la realidad, quizás por lo barato que resulta hacerlo, esta situación provoca una feroz competencia entre los camarógrafos por retratar los mismos acontecimientos. Es curioso ver como las tomas de la realidad son las más recomendadas y anunciadas al público que no falta a la función.

Por fin, en 1906 se abren algunas distribuidoras que permiten el incremento de las películas nacionales y la creación de los primeros estudios cinematográficos, que hacen poco caso al cine de argumento (comedia, publicidad y dramas históricos); y continúan captando escenas reales.

Durante esa época el periodismo cinematográfico es representado por las *actualidades*, que acaparan las salas cinematográficas, primero como simples vistas y después como películas bien estructuradas intentan describir objetiva y cronológicamente los diferentes aspectos de un hecho. Se evoluciona de la actualidad o nota informativa al reportaje filmado³¹. Las escenas del viaje del Presidente Díaz a Yucatán tomadas por

³¹ Federico Dávalos Orozco, *450 años de periodismo en México*. En *Ciclo de Conferencias*. México: Noviembre 2002 Fragmento.

Enrique Rosas (*Fiestas presidenciales en Mérida*) y también por Salvador Toscano (*Viaje a Yucatán*) son las primeras en reunir las características ya mencionadas del naciente estilo.

Aunque Rosas y Toscano inician la producción del reportaje filmico es *La entrevista Díaz -Taft*, producida por los hermanos Alva (alumnos y seguidores la escuela de Enrique Rosas) la cinta que consolida este etilo. La entrevista se exhibió en 1909 y según Aurelio de los Reyes (1983), en ella sé reunen tres características del cine de esa época. La primera es un ejemplo del concepto de "cine verdad" (el que se apegaba a la realidad) que se tenía en esa época; la segunda es la ilustración de la nota periodística y, por último, muestra el desarrollo alcanzado por la técnica mexicana del documental. Esta última característica se trata del dominio del relato lineal en el documental, es decir, la narración de una historia que llevara al espectador a la apoteosis³².

Desdichadamente, con el avance cinematográfico mexicano también, avanzaba el pofirismo que se alimentaba del sueño de una gran sociedad, por lo que el cine y sus temas se alejaban cada vez más de la realidad y poco antes de 1910, las escenas que se toman y exhiben se niegan a los hechos desagradables.

³²Aurelio de los Reyes. *Cine y sociedad en México. 1896 - 1930*. México: UNAM, 1983. p.96

2.2. El Documental de la Revolución y los albores de los noticieros y revistas filmicas mexicanas (1911 - 1915).

En 1910 llegan las fiestas del Centenario de la Independencia de México y los camarógrafos se encargan de retratar los preparativos. El pueblo se entera de la inauguración de algunos edificios, los desfiles, eventos oficiales y fiestas populares, mientras que los camarógrafos desarrollan la capacidad de registrar distintos acontecimientos simultáneos, sin imaginar que esto les permitiría crear el mejor cine documental mexicano, el de la Revolución.

Mientras esto ocurre, siguen los descontentos con el porfiriato. Los antirreeleccionistas, un grupo de empresarios y terratenientes nacionales representados por Francisco I. Madero arrastran, desde 1906, una crisis económica que pone en peligro sus ganancias, por lo que buscan ganar la vicepresidencia para mantener su situación privilegiada. Díaz se niega y provoca, como estrategia del maderismo, la movilización de otros sectores de la población que da como resultado la Revolución de 1910.

El sueño porfiriano se acaba con una rebelión nacional que da nuevo material a los documentalistas. Los camarógrafos, prontos, se dedican a seguir las escenas que tal movimiento crea, con sus aparatos al hombro salen en busca de las mejores tomas. Los camarógrafos buscan imágenes para informar. El cine y la prensa escrita siguen el mismo camino, ambos captan los hechos más o menos notables de la vida en la ciudad, pero ahora agregan a esa búsqueda de la información un nuevo valor: el histórico visual.

Madero asume la presidencia a mediados de 1911, pero el movimiento revolucionario continua, con protagonistas como Emiliano Zapata que encarna la lucha

por la tierra en el Estado de Morelos; y Francisco Villa cuyas operaciones realiza principalmente en la región norte del país.

El cine se convierte en instrumento de la Revolución, alentando así, al cine documental mexicano y extranjero para un público profundamente interesado en los acontecimientos relacionados con el movimiento. Afortunadamente, con el documental de la Revolución, los camarógrafos mexicanos, logran capturar la realidad con objetividad. Es tal la competencia que los camarógrafos retratan con audacia los diferentes campos de batalla. Los hermanos Alva, por ejemplo filman *Insurrección de México* (1911) dividida en tres partes, que por su extensión son proyectadas por separado. La Revolución permite que el cine mexicano se exhiba como la función principal y no como el complemento de un programa.

La idea de que el cine es una prolongación de la prensa continua. Por eso los camarógrafos se esfuerzan por mostrar los hechos revolucionarios bajo los conceptos de imparcialidad y objetividad. Nuevamente, los hermanos Alva son el ejemplo al realizar en 1912 *La Revolución Orozquista* sobre los combates entre Huerta y Orozco, que capta a los dos bandos por separado. Dicha batalla tiene la peculiaridad de ser narrada como “dos historias paralelas que convergen en el mismo fin.”³³

“...Durante el régimen de Madero el cine alcanzó una edad dorada. Informaba al público aunque la intención de los camarógrafos no era hacer cine “político”. La exhibición de la producción mexicana no tropezó con obstáculos oficiales a pesar de mostrar asuntos políticos y levantamientos contra el régimen”³⁴

³³ Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México (1896–1930)*. México: UNAM, 1983. p 121.

³⁴ Aurelio de los Reyes. *Cine y sociedad en México (1896–1930)*. México: UNAM, 1977. p. 122.

Así como Francisco I. Madero es filmado por los hermanos Alva, cada caudillo revolucionario tiene un camarógrafo que lo sigue en cada batalla o acto político. Jesús H. Abitia se une a la División del Noroeste y sigue a Alvaro Obregón y a Venustiano Carranza; mientras Villa tiene algunos camarógrafos norteamericanos. Otros se encargan de crear largometrajes donde exponen los acontecimientos más importantes de manera cronológica como lo hace Enrique Rosas en *La Revolución de Veracruz* (1912).

Los camarógrafos extranjeros también se interesan por los hechos revolucionarios. A fines de 1912, la sucursal americana de Pathé envía camarógrafos a México para retratar los brotes antimaderistas. Las imágenes son para distribución mundial. La *Decena Trágica* (1913) estimula aún a más camarógrafos: de *Animated Weekly*, de Gaumont y de Mutual Film dispuestos a filmar el lado federal y el revolucionario de las batallas. También retratan aspectos "típicos" y cuadros de miseria. Las escenas se incluyen en los noticieros exhibidos desde principios de 1913 hasta mayo de 1915, hasta que la Primera Guerra Mundial desplaza la atención de los reporteros hacia Europa.³⁵

Con toda esa competencia hay algunos camarógrafos que sobresalen como, Salvador Toscano, los hermanos Alva y Enrique Rosas. Es por eso que a continuación muestro brevemente su participación en la producción de la época.

2.2.1. Salvador Toscano.

En los inicios de la industria cinematográfica mexicana hay un hombre que destaca por ser uno de los primeros exhibidores y productores nacionales, y por crear un gran

³⁵ Aurelio de Los Reyes. *Cine y sociedad en México (1896 - 1930)*. México: UNAM, 1997. p. 142.

archivo de imágenes para el cine documental, él es el ingeniero topógrafo e hidrógrafo Salvador Toscano Barragán.

Durante el primer año del cine en México, el ingeniero Toscano realiza aproximadamente diez películas, algunas del tipo de las *actualidades*. A partir de 1898, buscando diversificar la oferta para enfrentar a la competencia y atraer al público, Toscano filma los primeros paisajes del Zócalo y la Alameda. Luego continúa con las corridas de toros, las celebraciones cívicas y populares, y acontecimientos noticiosos.³⁶ En 1898 realiza para la fábrica de cigarrillos “El buen Tono” *Gavilanes aplastados por una aplanadora* en donde aprovecha las técnicas de reconstrucción del cine fantástico de Méliès.³⁷

Entre 1899 y 1900, Toscano realiza ensayos argumentales filmando zarzuelas del género chico y una versión teatral de *Don Juan Tenorio* (1898), se piensa que esta película es un proyecto de cine documental.

También incursiona en la comedia y la publicidad. De la comedia filma *Paseo de la Alameda de México* que es una parodia de Fra Diávolo un galanteador que enamora mujeres en la Alameda.

En 1900 viaja a Francia con la excusa de visitar la Exposición Universal, pero con la verdadera intención de conocer al cine y a la gente relacionada con él. A su regreso a tierras mexicanas Toscano, desarrolla la vocación de reportero. Busca el registro de la vida

³⁶ Perla Cluk. *Diccionario de directores del cine mexicano*. México: CONACULTA, Cineteca Nacional. 2000. p.595.

³⁷ Juan Felipe Leal. *Vistas que no se ven. Filmografía mexicana 1896 - 1910*. México: UNAM, 1993. p. 18, 19

nacional e inicia un recorrido por todo el país tomando escenas de cada lugar que visitaba.³⁸

Del mismo viaje a Francia, trae películas de Méliès y Edison que exhibe alternadamente con películas mexicanas. Los filmes de Méliès, que Toscano trae a México, muestran una manera distinta de hacer cine, en ellas se ven imágenes llenas de trucos que intentan representar a la realidad. La red ferroviaria le permite a él y a otros camarógrafos recorrer el país para recoger imágenes, instalarse en algunos pueblos y rancherías y proyectar sus vistas en algunas salas provisionales.

Las vistas de Toscano, destacan por mostrar diversos temas, paisajes y personajes, determinantes en la vida social y política de México. En 1910 Toscano, al igual que el resto de los camarógrafos de la época, fija su atención en las fiestas del Centenario de Independencia y comienza la búsqueda de imágenes que hablen de la Revolución recientemente iniciada. Así, Toscano captura dos de los acontecimientos más importantes y significativos de este movimiento, *Francisco I. Madero entrando a la capital* (1910) y *La salida de Díaz* (1911).

En 1917 tiene importante participación en la campaña nacionalista, que se interesa por promover al territorio mexicano. Toscano encabeza la comisión exploradora del territorio de Quintana Roo, que filma los recursos naturales que ofrece el estado.

A partir de los sucesos revolucionarios, Toscano reúne el más importante archivo visual de la historia de México. En 1947, su hija Carmen Toscano decide unificar el

³⁸ Comité para la conmemoración de los cien años del cine mexicano. *Correspondencia de salvador Toscano 1900 - 1911*. México: INCINE, Filmoteca UNAM, Cinoteca Nacional, Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas, Agosto 1996. p. 3

material que por años acumula su padre en uno de los documentales más renombrados *Memorias de un mexicano* (1950).

2.2.2. Enrique Rosas.

Enrique Rosas es uno de los primeros empresarios cinematográficos del país. Se convierte en trashumante, es decir, lleva al cine a aquellas tierras en las que no es conocido. Esta misma actividad lo obliga a crear su propia escuela de cine mexicano, la del “realismo”, que consiste en captar imágenes reales de la vida cotidiana de cada lugar en el que ofrece una función.

Empieza su carrera como exhibidor siendo empleado del señor Román J. Barreiro. En 1899 al lado del señor Manuel S. Rodríguez abre un cinematógrafo, la construcción rústica fue puesta en la calle de Allende, pero dura poco, un incendio lo obliga a cerrarlo. De Rosas no se sabe nada hasta 1903, cuando se asocia con los hermanos Pastor, con quienes trabaja por espacio de dos años y ofrece algunas exhibiciones en Veracruz.³⁹

Rosas logra hacer de la exhibición un negocio, crea su propia empresa y se asocia con otras, así ofrece funciones simultáneas en varias partes. Con estas sociedades también difunde su forma de hacer cine. Sus principales discípulos fueron los hermanos Alva.

En 1906, Rosas empieza a tomar vistas en las fiestas del carnaval de Mérida con motivo de la visita del primer mandatario, el general Porfirio Díaz a aquella ciudad. Éste es uno de sus trabajos más ambiciosos, pues no sólo toma vistas del viaje presidencial,

³⁹ Aurelio de los Reyes. *80 años del cine en México. 80 años del cine en México*. UNAM. Dirección General de Difusión Cultural, 1997. P. 24 -25. (serie imágenes; 2)

sino que también las alterna, con vistas fijas para mostrar el viaje completo del presidente, respetando las secuencias geográfica y cronológica.

Con ésta cinta Rosas inicia una peculiar manera de hacer cine “típicamente mexicano”, es decir, un cine que se basa en acontecimientos de la vida real, que se convierten en la línea que siguen los realizadores nacionales de la época y que hace su última aparición en *El automóvil gris* (1919) del mismo Rosas. Las distribuidoras aparecen en 1906 y obligan a los exhibidores a establecerse en un lugar, Rosas se establece en el Distrito Federal.

Cuando la revolución termina, Rosas sólo filma una antología de los sucesos revolucionarios *Documentación histórico nacional* (1916) donde se podía ver el fusilamiento, en diciembre de 1915, de algunos miembros de la famosa banda del automóvil gris que había asolado a la ciudad de México, en años anteriores y que da pie a la creación de la cinta antes mencionada en 1919.

2.2.3. Hermanos Alva.

Nacidos en Morelia Michoacán y dedicados a la fabricación de bicicletas hasta la llegada del cinematógrafo a México. Los hermanos Carlos, Eduardo, Guillermo y Salvador hacen su aparición en el naciente medio cinematográfico mexicano en 1905 como exhibidores, primero con su tío Ramón Alva y luego en sociedad con Enrique Rosas.⁴⁰

⁴⁰ Perla Ciuk. *Diccionario de Directores del cine mexicano*. México: CONACULTA, Cineteca Nacional, 2000. p. 41

Su maestro es Enrique Rosas, destacado por captar en cada imagen el realismo de los acontecimientos y por llevar su material por todo el país.⁴¹ Los hermanos Alva continúan la escuela de Rosas, captan sucesos de gran relevancia. En 1906 crean una cadena de exhibición al alquilar la Academia Metropolitana y comprar otros locales, al mismo tiempo que se inician en la producción de películas con *Kermesse en el jardín de Carmen* y *Concurso de niños*.

En 1908 la compañía de los hermanos Alva se asocia a la Compañía Rosas, filman *La inauguración del tráfico internacional por el Istmo de Tehuantepec* de 1908, en donde se aprecia la construcción de los puertos de Coatzacoalcos y Salina Cruz.

Destacan al filmar en 1909 *La entrevista en el Paso Texas del general Díaz, con el presidente Taft de los Estados Unidos*. A esta le siguen otras producciones que buscan retratar acontecimientos cotidianos e históricos de la vida del país. En 1910 con los festejos del centenario de la Independencia filman *El desfile histórico del Centenario, El desfile del 16 de septiembre*, entre otras.

2.2.4. Los primeros noticieros.

Entre 1908 y 1910 llegan a México los noticieros *Pathé's Weekly* (1908) de la casa Pathé Frères y de Estados Unidos *Mutual Weekly, Animated Weekly, Gaumont Weekly*. Es decir, en estos países se siguen realizando actualidades, pero bajo un nuevo

⁴¹ Aurelio de los Reyes. *Cine y sociedad en México. 1896 - 1930*. México: UNAM, 1983. p.96. Vivir de Sueños V. I.

tratamiento creativo: el montaje de diversas notas informativas breves.⁴² Su duración esta entre siete y diez minutos.

Sin embargo, éste formato no es explorado por los documentalistas mexicanos hasta 1912 con *Revista Nacional* en el que interviene como productor, el exhibidor Germán Camús. Según Aurelio de los Reyes, aunque se tiene la intención de editarla cada dos meses, no pasa del primer número. En él se presentan asuntos relajados y cotidianos que pretenden distraer al público de los acontecimientos revolucionarios.⁴³

En México este tipo de documental informativo no es común, pues las imágenes de la Revolución son más bien expuestas como reportajes filmicos, es decir, la presentación de un solo hecho con imágenes perfectamente relacionadas entre sí.

En febrero de 1913, Madero es asesinado después de un golpe de Estado y el general Victoriano Huerta toma el poder político. Este dictador consciente de la capacidad de propaganda del cine, interviene en el contenido del género documental y promueve la filmación y exhibición de los combates entre huertistas y revolucionarios. La objetividad e imparcialidad del cine de la Revolución empieza su caída.

Huerta obliga a que cada material pase por una exhibición previa para evitar todo mensaje que pudiera contrariar al régimen, el documental se vuelve a dividir, pero esta vez en distintas direcciones políticas: la huertista y la revolucionaria.

⁴² Aurelio de los Reyes. *Cine y sociedad en México. 1896 - 1930*. México : UNAM, 1983. p.142 Vivir de sueños. Volumen I.

⁴³ Aurelio de los Reyes *Cine y sociedad en México(1896 - 1930)*. México : UNAM, 1983. p.121. Vivir de Sueños Volumen I

En el mismo año, el coronel Alvaro Obregón es nombrado secretario de Guerra por el entonces gobernador de Coahuila, Venustiano Carranza, rebelde al régimen huertista; Villa toma Ciudad Juárez; el 23 de junio se publica en el Diario Oficial el primer Reglamento Cinematográfico; en julio renuncia Huerta y se nombra presidente interino a Francisco S. Carbajal.

En agosto de 1914 el ejército Constitucionalista, encabezado por Carranza, entra a la ciudad de México, para asumir el poder ejecutivo. Carranza al igual que Huerta toma al cine como un instrumento de propaganda. Un noticiero que pretende propagar la imagen carrancista fue el *Noticiero Peninsular*, creado en 1915 por Manuel Cirerol y Carlos Martínez de Arredondo pioneros de la cinematografía yucateca.⁴⁴

Durante ese periodo la realización del cine de argumento y el documental de la Revolución es cada vez menor. El material que se filma durante la Revolución tiene diversas circunstancias en contra, la censura de cada régimen establecido, como la del entonces presidente Venustiano Carranza y el hecho de que la producción nunca sale del país, es decir, no se vende al extranjero.

También en 1916, surgen nuevas compañías productoras, que se interesan por la realización del cine de argumento aprovechando el fastidio que la gente siente por las escenas violentas de las batallas y buscando la competencia con el cine extranjero de argumento que llena las salas nacionales; pero sin duda los factores que alentaron la producción nacional del “nuevo cine” son la Primera Guerra Mundial, que afecta la producción europea, el nacionalismo que alienta la creación de una industria

⁴⁴Ángel Martínez Juárez. *Los noticieros cinematográficos en provincia*. En *Microhistorias del cine en México*. Coordinado por Eduardo de la Vega Alfaro. México: Cineteca Nacional; UNAM, Filmoteca; IMCINE, 2000. p 388.

cinematográfica propia y las expectativas de paz alentadas por las victorias del carrancismo.

2.3. Siguieron los noticieros mexicanos. (1916 – 1931).

En un principio el cine hecho en México es para consumo nacional, después se exporta para difundir la imagen de México en el mundo. El cine documental de esta época tiene tanta carga nacionalista como el de argumento. Esta vez el documental trata de mostrar la paz y el progreso alcanzado en el país, pues Carranza ve al cine como su mejor promotor y apoyo en su proyecto de transformación nacional.

En marzo de 1917 el Estado interviene directamente en la producción cinematográfica. Carranza comprende la utilidad que puede presentarle el cine e incrementa la producción oficial de reportajes cinematográficos sobre sus actividades, aspectos de su gobierno o sobre las riquezas naturales del país. Por primera vez en México, el gobierno es productor cinematográfico.⁴⁵

En la Secretaría de Fomento se crean películas para alentar la inversión de empresarios en lugares como Quintana Roo. La realización del material filmico queda a cargo de Salvador Toscano y Antonio F. Ocañas. En algunos estados, como Yucatán, Sinaloa y en el norte de Baja California siguen el ejemplo, lo mismo pasa en dependencias de gobierno como las secretarías de guerra, de agricultura y de gobernación.

⁴⁵ Aurelio de los Reyes. *Cine y sociedad en México. (1986 -1930)*. México: UNAM, 1983. p. 228

En 1917, Miguel Ruiz filma el largometraje documental *Reconstrucción Nacional*, con él que se inicia un nuevo estilo, que ya no se interesa por lo violento de la Revolución y se dedica a celebrar la llegada de una nueva época de orden y paz.⁴⁶

En septiembre del mismo año, la productora México Film realiza el noticiero *Revista México*. El noticiero cuenta con un sólo número. La productora intenta revivirlo al año siguiente con el nombre de *Revista México Film S.A.* logrando un número y su desaparición inmediata.⁴⁷

Otro fracaso del naciente cine documental periodístico, es el noticiero *Semana Gráfica*. Producido por Gonzalo Arrondo, con la intención de una aparición semanal. Al igual que las anteriores consta de un sólo número e intenta su reaparición al año siguiente.⁴⁸

En 1917, Enrique Rosas y Mimí Derba crean la productora Azteca Film, dura un año, tiempo en el que produce cinco películas de argumento, *En defensa propia* (Joaquín Coss), *Almas de sacrificio* (Joaquín Coss), *La tigresa* (Mimí Derba), *Soñadora* (Eduardo Arozamena) y en *la sombra* (Joaquín Coss). Dicha productora pretende difundir la “verdadera” imagen de las costumbres mexicanas a lo largo y ancho del mundo, lamentablemente no lo logra.

Durante 1918 hay registro de material filmico con características de actualidad y reportaje. Federico Dávalos⁴⁹ menciona a *La corrida de toros en México por Gaona* y

⁴⁶ Emilio García Riera. *Historia del cine mexicano*. México: SEP, 1986. p.32.

⁴⁷ Federico Dávalos Orozco. *Summa Filmica Mexicana. 1916 - 1920. Hacia una filmografía crítica del cine mexicano*. México: el autor, 1988. Tesis (Licenciado en Sociología). p. 185 -186.

⁴⁸ Federico Dávalos Orozco. *Summa filmica mexicana. 1916 - 1920. Hacia una filmografía crítica del cine mexicano*. México: el autor, 1988. Tesis (Licenciado en Sociología). p 184 -185

⁴⁹ Federico Dávalos Orozco, *Summa filmica mexicana 1916 - 1920.Hacia una filmografía crítica del cine mudo mexicano*. México: el autor, 1988. Tesis (Licenciado en Sociología). UNAM, FCPyS. P.84 -255.

Puntaret, Corrida de toros por Fuentes y Gaona, Las fiestas de la reina de la belleza en Yucatán (Carlos Martínez de Arredondo), *Actualidades de México, La película de actualidad, Escenas maravillosas de México* (parte de una serie de cortometrajes de escenas geográficas y situaciones cotidianas mexicanas, dirigida por Geo D. Wright). Todo lo anterior son reportajes que bien podrían ser parte de un noticiero, sin embargo el noticiero tiene como principal característica cubrir, a manera de nota informativa o reportaje breve, diversos acontecimientos no así el de un sólo tema.

Cuando Azteca Film fracasa en su objetivo, el gobierno busca otras estrategias de difusión. En 1919, a través la productora Aztlán Film de Gonzalo Varela, se apoya la producción de un noticiero semanal, la *Cine-Revista Semanal México* que logra cuarenta números y su distribución y exhibición por todo el país. Siempre se niega su relación con el gobierno. Sin embargo, desaparece de las pantallas después del asesinato de Carranza en abril de 1920.

Manuel González Casanova, comenta el apoyo que el noticiero recibe del diario El Universal, a través de la publicación de diversos artículos en los que se enfatiza la labor social del noticiero. El autor agrega algunas características, por ejemplo, *Cine Revista* ofrece una serie de notas breves dedicadas a exaltar los avances en materia de industria y cultura en el país. En el número 25 del noticiero, agregan recreaciones de leyendas de las calles de México.

Cuando *Cine Revista* empieza a producirse por la Compañía Mexicana Manufacturera de Películas, S. A., se le agregan escenas de la vida social mexicana (bodas

bautizos, días de campo etc.), a las que llaman "películas familiares", que por una módica cantidad pueden obtenerlas para su memorabilia.⁵⁰

En 1919 se sigue con los reportajes, los más significativos son *Emiliano Zapata en vida y muerte*, *Amado Nervo*. 1919 también es el año de *El automóvil gris* película de Enrique Rosas, basada en un acontecimiento de 1915, asaltantes vestidos de militares que realizaban asaltos con falsas órdenes de cateo a bordo de un automóvil gris, en ella Rosas intenta capturar el realismo de la ciudad, característica que la hace la última película de carácter documental.

Durante 1920 hay un mayor registro de realización de reportajes filmicos, los títulos son: *Una película de la Baja California*, *Terremotos en el Estado de Veracruz*, *Los funerales de los 5 aviadores mexicanos*, *Rendición de Francisco Villa*, *La Baja California*, *Juegos Olímpicos inter-escolares (auténticos)*, *Carreras de automóviles y motocicletas y los juegos olímpicos inter-escolares*, *Gran revista de educación física de la asociación cristiana de jóvenes en honor de las Cámaras de Comercio de la Ciudad de México* (parte de la película *Revista sport*), *Película de Box del campeonato de la República*, *Bodas de plata de la Virgen de Guadalupe*, *Concurso de Taqui-mecanógrafas*, *La monumental corrida de toros de la presentación del as de los toreros Rodolfo Gaona*, *Corrida de toros por Gaona y Dominguín*, *Charlot's Llapisera y su botones*, *La Gran corrida de toros presentación de Ignacio Sánchez Mejias*, *La gran corrida de toros benéfico de Ernesto Pastor Alternando con Ignacio Sánchez Mejias*.

⁵⁰ Manuel González Casanova. *Las vistas. Una época del cine en México*. México: Museo de Carranza, Secretaría de Gobernación. 1992 p.78 -79.

El documental periodístico, principalmente el reportaje, ahora se encarga de mostrar el progreso, los paisajes, los recursos naturales, los actos oficiales y las actividades sociales de los militares en el poder, la gente común ya no es el blanco de las cámaras cinematográficas a menos que aparezca en un acto oficial o en la noticia social. Cada vez se hace más fuerte la evasión de los temas de la realidad y la información política.

Bajo el interinato de Adolfo de la Huerta se publica un segundo reglamento cinematográfico en el Diario Oficial, el 1 de octubre. Entre los dos puntos más importantes está la prohibición a la apología de algún delito y exigía la revisión previa a la exhibición pública del argumento o material cinematográfico.

El cine documental mexicano no vuelve a ser el mismo después de la Revolución, su importancia como documento histórico visual queda atrás para dar paso al valor propagandístico; sin embargo, a principios de los años veinte el documental desarrolla su función educativa.

Este documental educativo tiene, según Aurelio de los Reyes ⁵¹ cuatro momentos, el primero en 1920 durante el gobierno del señor Adolfo de la Huerta con el objetivo de llevar la educación, la moral o la propaganda del gobierno al pueblo. El segundo corresponde al año de 1922, dominado por la Secretaría de Educación Pública que intenta satisfacer las peticiones de instrucción y moralidad; el tercer momento corresponde al año de 1923 en el que diversas secretarías utilizan al cine con el propósito de lograr mayor solidez en la propagación del conocimiento y la cultura; y el último momento, en 1924,

⁵¹ Aurelio de los Reyes. *Cine y sociedad en México (1896-1930)*. México: UNAM. 1983. p.135. Tomo II

cuando casi se olvida al cine por la situación económica y moral de la rebelión delahuertista.

Quien da importancia al uso educativo del cine, es José Vasconcelos. Él tiene fe en la enseñanza visual. Piensa que el cine puede proporcionar educación al pueblo. Con maestros normalistas organiza algunas caravanas que viajan a lugares pobres de la provincia, con la intención de llevar educación. Aunque Vasconcelos ve al cine como un medio capaz de llamar la atención, a pesar del poco conocimiento del espectador, sólo lo utiliza como complemento de la educación.

Con respecto al documental periodístico, se puede decir que se incrementa la producción, principalmente de noticieros o revistas filmicas. A partir de 1920 se conocen varios títulos, ninguno de los cuáles alcanzó una larga vida: la *Revista México* que produjo Gustavo Sáenz de Sicilia, la *Revista Nacional de la Secretaría de Educación Pública*, la *Revista Atlas* y las *Revistas Elhers*.⁵²

Rafael Trujillo estudiante de leyes crea para el diario *EL GLOBO* los noticieros que semanalmente aparecerían con el nombre de *Novedades del Globo* (1923-1924). La *Revista Nacional de Educación Pública*, se limita a filmar lo que sería una memoria visual de sus actividades, más que a propagar el conocimiento y la cultura.

Durante esta década se desarrolla otro tipo de documental, el escenográfico, que en cada toma intenta retratar los mejores aspectos de México, para impulsar la inversión de los capitales privados. En otro contexto el cine de los Estados Unidos logra consolidarse en el gusto del público mexicano hasta la llegada del sonido, a finales del decenio.

⁵² Federico Dávalos. *Albores del cine mexicano*. México: Clío. 1996. p.57.

En México, la llegada del cine sonoro en 1929, no sólo significa un adelanto tecnológico, también es un problema para los ideales nacionalistas de la época pues las *talkies* son principalmente norteamericanas y no sólo portan una cultura distinta, también difunden un idioma diferente.

Las manifestaciones en contra de las películas habladas no se hacen esperar, sobre todo si se trata de películas angloparlantes. Se alega que son una forma de "invasión pacífica" de los Estados Unidos a Latinoamérica, pues su exhibición implica que el público tenga conocimientos sobre el idioma y eso puede terminar con la pluralidad del espectáculo.

Para poner una solución al problema del idioma, algunas empresas productoras de los Estados Unidos como la Warner Brothers prometen la realización de películas habladas en español, sin embargo, es Universal Pictures quien hace el primer esfuerzo al realizar "Broadway", en donde intérpretes latinos doblan las voces de Evelin Brent, Glen Tyron y Mirna Kennedy. Así, Hollywood establece un centro distribuidor del idioma español que enfrenta serios problemas, pues olvidan las variaciones del español que existen en toda América.

Actores españoles, mexicanos y argentinos son los más solicitados, pero la mezcla de modismos al hablar hace incomprendible la trama, para solucionar esto optan por interpretar o doblar al castellano con el acento de España, lo que inconforma al resto de los países hispanohablantes, pues alegan que tampoco se entiende. Otra solución al problema del idioma, en México son los subtítulos, la empresa cinematográfica Cinema Olimpia es la primera en anunciar la exhibición de películas en donde se implementan letreros en castellano al diálogo en inglés.

El lenguaje también significa un problema para los noticieros y documentales, debido a que la reproducción mecánica del sonido exige una completa sincronización entre imágenes y sonidos, por lo que la sincronización de sonido e imagen queda reducida por algún tiempo a los discursos de personalidades.⁵³

Se tienen referencias de que entre 1928 y 1929 aparecen los primeros noticieros mexicanos con sonido, realizados por el joven mexicano Gabriel Soria, que ya había hecho otros, mudos, para el diario *Excélsior*. Patrocinado por ese periódico, Soria cumple dos años de estudios cinematográficos en los Estados Unidos y adquiere ahí el equipo de cine sonoro que le permite registrar para sus noticieros, entre otras cosas, la voz y la efigie del gobernador de Nuevo León. Tanto en los noticieros como en unos cortos comerciales, que también filma, Soria emplea la grabación directa, con celda, o sea, con la banda de sonido ya incorporada, junto con la imagen, a la cinta de celuloide.⁵⁴

La Paramount es la primera en recoger imagen y sonido de México para su noticiero semanal. Retrata la toma de posesión a la presidencia del ingeniero Pascual Ortiz Rubio, en febrero de 1930. Jesse L. Lasky, productor de Paramount, también encarga a sus enviados algunas imágenes del folklore mexicano. El gobierno mexicano aprovecha al vitáfono para difundir su mensaje en las salas populares a través de noticieros y otros documentales. A finales de este año llega a México el soviético Serguéi M. Eisenstein, quien además de filmar *¡Qué viva México!*, realiza un documental, como más adelante se explica.

⁵³Roso Alvares Berciano y Ramón Sala Noguera. *Documentales e informativos del cine sonoro, fragmentos seleccionados de la Guerra*. En *La Guerra española en el cine*. En *NIKELODEON*. Revista trimestral de cine. Verano 2000, p. 161.

⁵⁴Emilio, García Riera. *Historia documental del cine mexicano*. Guadalajara: U de G. Gobierno Jalisco, Secretaría de cultura, México: CONACULTA, IMCINE, 1993, p. 19. Tomo I.

Durante los primeros diez años del cine sonoro se exploran dos tipos de aplicación del sonido a la imagen en el documental periodístico. En el primero, la imagen esta subordinada a la banda sonora, se pone poca atención al sonido ambiental, los sonidos incidentales se integran como cortes entre los comentarios informativos según el ritmo de la banda sonora; en el segundo se muestra simple y llanamente a la entrevista. Estas técnicas son principalmente aplicadas a noticieros extranjeros exhibidos en México.

Hollywood realiza cine en castellano de 1929 a 1940, durante este periodo México, España, y Argentina empiezan a construir las bases de sus propias industrias; pero sin duda, la producción norteamericana es quien mantiene el dominio tanto del género de argumento como el género documental durante los años treinta.

En 1932, Hollywood deja de producir películas habladas en español, favoreciendo los primeros experimentos para realizar películas sonoras de argumento en México. Se inician en 1929, pero es hasta noviembre de 1931 que se logra con *Santa* (Antonio Moreno), película protagonizada por Lupita Tovar, el primer intento profesional de filmar con sonido.

Con Eisenstein en México, el Partido Nacional Revolucionario recurre al cine sonoro para dejar testimonio del desfile organizado el 20 de noviembre, dicha cinta es fotografiada por el mismo Eisenstein y exhibida por todos los Estados de la República para difundir no sólo la imagen sino también las voces de las figuras del gobierno y la política nacional.

2.4. Epoca de oro de los noticieros mexicanos. (1932 -1960).

Entre 1929 y 1932 la industria cinematográfica en Hollywood trata de adaptarse a las nuevas reglas que el sonido le impone. Sin embargo, no logra penetrar en el gusto del público de habla hispana. Los factores en su contra son el analfabetismo, las técnicas deficientes del doblaje, y la diversidad de acentos del español. Estas circunstancias llevan a Hollywood a una crisis y a México le permite un incremento en la producción.

En 1934 el general Lázaro Cárdenas es presidente de la República. Cárdenas alentado por la nueva situación del cine nacional apoya el financiamiento para la creación de la Cinematográfica Latinoamérica S.A. (CLASA), casa productora de grandes dimensiones y de equipos comparables a los de compañías norteamericanas. También en éste año el presidente Lázaro Cárdenas decreta la exhibición de por lo menos una película mexicana al mes en las salas cinematográficas del país.

Cuando se estrena la cinta *Allá en el rancho grande* (Fernando de Fuentes, 1936) la industria cinematográfica mexicana aumenta su producción, sin embargo, en 1939 se frena.

En 1936 se inicia la Guerra Civil en España que provoca el exilio más importante de esa nación, desde el punto de vista numérico. Los exiliados emigran a diversos países de Europa y América. Es en Francia y México a donde llega el mayor número de exiliados. En México, desde 1937, se reciben a los primeros niños españoles. Más tarde en 1938, Cárdenas invita a diversos intelectuales a continuar su labor en tierras mexicanas, en la Casa de España⁵⁵. Al cine llegan actores, directores, escenógrafos, guionistas y críticos

⁵⁵ Alicia Alted Vigil. *La Historia Olvidada*. En *El País Semanal*. N. 1372, 12 de enero 2003. p. 12-31.

entre ellos Luis Alcoriza, Emilio García Riera, Manuel Fontanals, José Díaz Morales, José Miguel García Ascot, Fernando G. Mantilla, Miguel Morayta, José Pidal y Carlos Velo.

Durante la Segunda Guerra Mundial, los noticieros, por su facilidad de realización ayudan a desarrollar nuevos métodos de filmación, a capacitar fotógrafos, directores y técnicos cinematográficos; además, forman parte importante del espectáculo cinematográfico, pues el público se interesa por verlos, para él la función es el noticiero y la película.

Un fenómeno particular de la sociedad mexicana de éste periodo, es el rápido aumento de la clase media, que es quien asiste con mayor frecuencia al cine. Los noticieros que surgen se dedican a retratar, parodiar y escudriñar en su modo de vida.

En 1941 la industria cinematográfica mexicana es aún pobre, sin embargo debutan cinco nuevos directores, entre los que están Emilio Fernández y Julio Bracho. La situación sindical es difícil, pues se inicia un conflicto entre la sección 2 de actores y técnicos del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC).

Manuel Ávila Camacho, cumple su primer año en el gobierno y ratifica el decreto cardenista que obliga la exhibición de películas mexicanas en las salas del país. Además inicia las gestiones para la creación del Banco Cinematográfico. México aprovecha las hostilidades entre los Estados Unidos y Japón para crear nuevas compañías productoras Filmex, Films Mundiales y POSA Films.

También en 1941 se inicia la supervisión y clasificación de las películas. Por decreto presidencial, se pide catalogar las películas, para su exhibición al público, en cuatro categorías: a) niños adolescentes y adultos; b) adolescentes y adultos; c) sólo adultos y d) adultos con previa autorización.

Un noticiero nace éste año; es *Magazine Cinematográfico Nacional*, fundado por Luis Gurza y Villarreal, destacado publicista de la época y el primero en ver a los noticieros cinematográficos como un instrumento de comunicación de gran impacto. El público, pronto se acostumbra a sus noticieros y la demanda se hace cada vez más fuerte, así llega a realizar noticieros en menos de 24 horas con su fotógrafo de cabecera Vicente Cortés⁵⁶.

Con la Segunda Guerra Mundial el cine nacional se beneficia. Los Estados Unidos descuidan el mercado latinoamericano, pero consciente de la importancia de la movilización de éste en contra del Eje, recurren a México que en ese momento tiene una posición política confiable. A través de la Oficina Coordinadora de Relaciones Internacionales, dirigida en Washington por Nelson Rockefeller, los Estados Unidos proporcionan a la industria cinematográfica mexicana película virgen, maquinaria y financiamiento a instructores de Hollywood.

El costo es la intervención en los mensajes de los diversos medios de comunicación, con el propósito de mostrar los avances en materia de guerra que favorecen a la nación norteamericana. Así nace la productora EMA, (España, México y Argentina), que curiosamente tiene las siglas de los tres países que en ese momento son líderes en la producción de cine de habla hispana. EMA, nace bajo el auspicio del gobierno de los Estados Unidos y el gobierno mexicano. EMA tiene como misión la creación de documentales y un noticiero que muestren los momentos de guerra.

⁵⁶ Ángel Martínez Juárez. *Los noticieros cinematográficos en provincia*. En *Microhistorias del cine en México*. Coordinado por Eduardo de la Vega Alfaro. México: Cineteca Nacional; UNAM, Filmoteca; IMCINE, 2000. p.393

Así nace *El Noticiero Mexicano EMA*⁵⁷ de aparición semanal, tiene como logo a Don Quijote y Sancho Panza cabalgando por la llanura de La Mancha. La producción de éste noticiero está a cargo del general Juan F. Azcárate. En *EMA* ya se pueden apreciar los cambios tecnológicos. Ahora el cine documental periodístico recurre, además del montaje, a la voz en off.

En 1942 aparece una solicitud para la promulgación de un proyecto de ley cinematográfica a través de un memorándum enviado al Departamento de Supervisión Cinematográfica en el que establece:

"En todos los cines de la República la obligación de exhibir películas nacionales la frecuencia determinada por el volumen de producción; segundo, que se obtuviera de los gobernadores de estados y territorios federales una reducción en los impuestos que pagan los cines cuando exhiben películas mexicanas, ya que en la actualidad, nuestras películas mexicanas pagan exactamente los mismos impuestos que gravan las películas extranjeras; tercero, la exención por otros cinco años del impuesto de patente del Distrito Federal (exención ya otorgada por cinco años en 1937); que elimine todo impuesto aduanal a la importación de implemento necesarios a la industria cinematográfica tales como la película virgen, cámaras fotográficas, equipos de sonido, maquinaria y aparatos para laboratorios".⁵⁸

Pero el apoyo más importante fue la creación del Banco Cinematográfico, S.A., en abril del mismo año, que empieza a funcionar hasta 1948 como Banco Nacional Cinematográfico.

En 1944, Carlos Velo inicia, por encargo del general Azcárate, la dirección de *El Noticiero Mexicano EMA*. El noticiero inicia una nueva etapa ahora presentado por el

⁵⁷ En el capítulo 4, se habla con mayor detalle de este noticiero.

⁵⁸ Citado en Emilio García Riera. *Historia documental del cine mexicano*. Guadalajara: U de G, Gobierno de Jalisco, Secretaría de cultura, CONACULTA, IMCINE, 1993. p.235-236. Tomo II..

periódico *EL UNIVERSAL*. Velo, logra que el noticiero pase de las notas informativas de temas políticos, sociales y deportivos a la creación de reportajes y documentales de arqueología, arte colonial, geografía, etnografía y de personalidades científicas, artistas de la época. El general Azcárate produce otro noticiero durante esta época, se trata del *Cine - Selecciones* dirigido por su hija, Mercedes Azcárate.

En 1945, como consecuencia del conflicto entre técnicos y actores de la sección 2 del Sindicato de Trabajadores de la Industria cinematográfica (STIC), se crea el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana (STPC). En ese mismo año mediante un laudo el presidente Manuel Ávila Camacho delimita el campo de acción de cada sindicato, así el STIC se dedica a la distribución, exhibición y elaboración de noticieros, mientras que el STPC produce películas de largometraje en foros y exteriores.

Cuando la Segunda Guerra Mundial termina, el cine mexicano deja de ser de interés para la estrategia propagandística de los Estados Unidos, por lo que le retiran el apoyo económico. Sin embargo, el capital privado de esa nación logra apoderarse de la industria cinematográfica mexicana. La creciente clase media, que es el público asistente al cine en 1946, es quien recibe a la producción norteamericana, lo que favorece al nacimiento del monopolio "Jenkins" (William Jenkins se apoderaba de la exhibición en México) mientras que el público humilde y analfabeto ve cine mexicano, dando como consecuencias la baja calidad y el término de la "época de oro" del cine de ficción.

Afortunadamente, no fue así para los noticieros y surgen dos nuevos títulos: *CLASA*, dirigido por Gonzalo Candiani⁵⁹ y *Cine Continental* editado por Roberto G. Serna y dirigido por Vicente Vila. Al lado de *El Noticiero Mexicano EMA* se encargan de informar al público sobre diversos hechos, gracias a que aún no existía la televisión, pronto se hacen populares⁶⁰.

En 1947, el Consejo Nacional de Arte Cinematográfico discute un proyecto de ley. Muchos empresarios ven en él la posibilidad de combatir los problemas del monopolio Jenkins de la exhibición y los de la censura. Este último es el que aqueja a los noticieros, obligándolos a pasar un reporte estricto de su contenido. Sin embargo, es hasta 1949 cuando el entonces presidente Miguel Alemán Valdés expide una ley de la Industria Cinematográfica que reforma en 1952.

En 1950 se producen y exhiben los siguientes noticieros, *El Noticiero Mexicano EMA*, con 51 emisiones, uno por semana. *Noticiero CLASA* con 51 emisiones, una por semana. *Deporte Gráfico* con 40 emisiones, *Noticiero Latinoamericano* con 19, *Ensalada Popoff* con 14 y *Noticiero filmico* con 2.⁶¹

En la década de los 50 México, se abre al capital extranjero, se inauguran carreteras, Acapulco es el centro de reunión de las clases altas, la UNAM cumple 400 años y como parte de la celebración se construye uno de los más ambiciosos proyectos del sexenio alemanista; Ciudad Universitaria. Además, aparece por primera vez, el

⁵⁹ Ángel Martínez Juárez. *Los noticieros cinematográficos en provincia*. En *Microhistorias del cine en México*. Coordinado por Eduardo de la Vega Alfaro. México: Cineteca Nacional; UNAM, Filmoteca; IMCINE, 2000. p.395

⁶⁰ Eva Pichardo Muñoz. *El cine documental en México. (1963 - 1976)*. México. el autor, 1985.

Tesis(Licenciado en ciencias de la comunicación). UNAM. FCP y S. p. 54.

⁶¹ Emilio García Riera. *Historia documental del cine mexicano*. Guadalajara: U de G., Gobierno de Jalisco, Secretaría de cultura; México: CONACULTA, IMCINE, 1993. p. 356. Tomo. V.

competidor directo de los noticieros, teniendo como principal ventaja la rapidez, su nombre, televisión.

La televisión empieza sus primeras transmisiones en 1950 y el primer canal es XHTV – Canal 4. Le siguen XEWTV – Canal 2 y XHGC- Canal 5 en 1952. Tres años después, se unen para formar Telesistema Mexicano y en 1956 los aparatos receptores de la señal ya eran parte de la vida cotidiana en la sociedad mexicana.

“Las primeras imágenes de la televisión - en blanco y negro –aparecían en una pantalla muy pequeña y ovalada, y eran bastante imperfectas: no tenían la definición y la nitidez de la imagen cinematográfica. Sin embargo, no sólo en México, sino en todo el mundo el cine resentiría de inmediato la competencia del nuevo medio. Esa competencia ganada en cierto modo por la TV desde un principio, influiría decisivamente en la historia misma del cine, obligándolo a buscar nuevas vías en lo formal y en lo técnico y en el tratamiento de temas y géneros”.⁶²

Hollywood es nuevamente el encargado de explorar en la nueva tecnología cinematográfica, todo para tener con que competir, mejora color, sonido y hasta pantallas. Lamentablemente su costo es muy alto, por lo que al medio cinematográfico mexicano le cuesta mucho alcanzar la tecnología, sobre todo después de la creación de Telesistema Mexicano.

“Cuando los cineastas se enfrentaron por primera vez al impacto de la televisión, semejante efecto apenas les pareció plausible. Los productores depositaron su fe en los valores de la producción que los cineastas siempre habían considerado prerrogativas de Hollywood y que entonces la televisión no podía igualar”.⁶³

Durante sus primeros cinco años, la televisión esta acompañada por el cine, debido a que aun no existe el *videotape*, el cine filma los primeros programas de televisión a

⁶² Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano. Guadalajara: U de G. Gobierno de Jalisco, Secretaría de cultura*; México: CONACULTA, IMCINE, 1993 Tomo V. p.192.

⁶³ José Antonio. Serraller. *Panorama histórico del cine. España: Fundamentos*, 1976. p 84

través de la técnica del kinescopio que captura la imagen en película de 16mm pero la calidad de imagen no es muy buena. La imagen filmica adquiere una nueva función expresiva a través de la televisión.

Los noticieros se convierten en el acervo fundamental de imágenes para la televisión. Los noticieros de la T.V. imitan el formato de los cinematográficos con algunas diferencias; como por ejemplo la aparición de un locutor a cuadro que amplía y complementa la información. La televisión también se apropia de la publicidad creada en el cine con los noticieros.

Inicia la decadencia del cine de ficción, los nuevos géneros cinematográficos, hablan de adolescentes y luchadores. Sin embargo, ocurre un fenómeno curioso, Gustavo García lo comenta, la calidad del cine no era la mejor, lo cierto es que durante este periodo se da la mayor producción en la industria del cine mexicano. El autor dice que hay dos mil títulos entre los que hay documentales, cortos para noticieros y material propagandístico.⁶⁴

Entre 1952, el empresario cinematográfico, Manuel Barbachano Ponce funda la casa productora Teleproducciones S. A., con el objetivo de filmar nuevas "obras en tono mayor"⁶⁵ y revistas noticiosas diferentes, en las que los acontecimientos sean tratados con más frescura, así nacen *Tele - Revista* y *Cine - Verdad*⁶⁶, este último en coproducción con Carlos Velo. Ambos tienen gran éxito.

"Barbachano abrió los cauces a nuevas posibilidades de producción más barata y eficaz, que aprovecharon otros cineastas. Lo que el cine independiente y el producido por Barbachano Ponce manifestaban era un malestar ante el

⁶⁴ Gustavo García. *La década perdida*. México: UAM, Unidad Azcapotzalco. 1986. p. 22

⁶⁵ Gustavo García. *La década perdida*. México: UAM, Unidad Azcapotzalco, 1986. P. 22

⁶⁶En el capítulo 4, se habla con mayor detalle de estos noticieros.

enviamiento sin salida del medio y proponían respuestas a la decadencia que estaban muy lejos de ser oídas.⁶⁷

También la productora CLASA Films crea, *El Noticine*, el *Noticiero Nacional de Actualidades de Excélsior* y el noticiero *De Hoy y de Siempre*, los tres dirigidos por Luis C. Manjarrez y Gabriel Alarcón. *El Mundo en Marcha* y *El Noticiero Novedades Continental* aparecen en 1953, ambos producidos por Fernando Fuentes Bravo y cuyo narrador es Agustín Barrios Gómez.⁶⁸

Uno de los años más difíciles para la producción cinematográfica mexicana es 1953. Los trabajadores de la STPC, piden un aumento de sueldo a los productores, su petición es negada y de junio a agosto la producción nacional se paraliza. Mientras tanto los trabajadores del STIC esperan, pues debido a una previa ratificación del laudo presidencial de 1945 no pueden hacer nada. El pacto no tarda en ser violado y el STIC realiza *Ralces* película independiente de la naciente corriente de cine experimental.

En 1955 aparecen nuevas revistas noticiosas, con la intención de competir directamente con el reciente medio de información, conocido como televisión y caracterizado por su eficacia e instantaneidad. Así aparecen, *Cinescopio*, *El Mundo al Instante* y *Cine Mundial* producida por la compañía Productores Unidos, S.A., y dirigida por Fabián Arnaud Jr. Éste noticiero, con más de 700 números, sirve de adiestramiento

⁶⁷ Gustavo García. *La década perdida*. México: UAM. Unidad Azcapotzalco, 1986. p.23

⁶⁸ Ángel Martínez Juárez. *Los noticieros cinematográficos en provincia*. En *Microhistorias del cine en México*. Coordinado por Eduardo de la Vega Alfaro. México: Cineteca Nacional; UNAM, Fílmoteca; IMCINE. 2000. p.395

para camarógrafos, como Rafael Corkidi y Rubén Gámez quienes posteriormente realizan cine de ficción⁶⁹.

Otros noticieros son, *Noticiero de Operadora de Teatros*, *Revista Mexicana*, *México en la Pantalla*, en los que el periodista Raúl Velasco interviene como guionista y *El Noticiero Clasa* de Gonzalo Candiani.

Los noticieros de este periodo están determinados por la política cultural que legitima el "status quo". Sólo se retrata el fenómeno de modernidad que aparentemente invade al país. La pobreza, el desempleo y la inseguridad son temas intocables. Los noticieros pasan por un estricto control de su contenido. Cada noticiero debe pasar un reporte por escrito a la Secretaría de Gobernación, donde describe el contenido del noticiero, nota por nota antes de su exhibición.

En la publicidad, por ejemplo, no se permite una voz que induzca al consumo del producto, la marca sólo aparece una vez. Esta situación permite la aparición de camarógrafos con gran talento, que muestran imágenes estéticamente perfectas y de gran capacidad narrativa.

El contenido de los noticieros mexicanos durante este periodo, abarca diversos aspectos del ámbito cultural nacional e internacional, presentan a manera de notas informativas y en ocasiones de reportajes o crónicas muy breves temas como el deporte, las actividades sociales, los personajes de la vida pública, actividades, de actores y actrices

⁶⁹ Ángel Martínez Juárez. *Los noticieros cinematográficos en provincia*. En *Microhistorias del cine en México*. Coordinado por Eduardo de la Vega Alfaro. México: Cineteca Nacional; UNAM, Filmoteca; IMCINE, 2000. p.396

famosos, la moda, la política, los visitantes distinguidos, los recorridos presidenciales la economía, las actividades diplomáticas y culturales.

Cada nota esta precedida de anuncios que publicitan en unos cuantos segundos artículos del hogar, cosméticos, cigarrillos, bebidas alcohólicas, automóviles. También se incluyen escenas humorísticas con Cuco Pelucho o Pomponio, dos personajes cómicos de frecuente aparición en los noticieros.

Las notas y los anuncios están narrados con una voz en off, es decir, el narrador nunca aparece a cuadro, sin embargo, se vuelve parte importante del noticiero. Un par de ejemplos son la voz inconfundible de Fernando Marcos en el *Noticiero Mexicano* y la de Agustín Barrios Gómez en *El Mundo en Marcha* y en *El Noticiero Novedades Continental*. Esas voces narrativas poseen cada una su peculiar estilo que el público identifica; se expresan con un lenguaje propio, alegre y, en ocasiones, vacilador.

Es importante mencionar, que algunos noticieros cinematográficos son una extensión del periodismo escrito. Periódicos como *EL Universal* o *Excélsior* participan su propio noticiero filmico y así extienden su línea editorial a un público más numeroso.

A finales de la década de los cincuenta, el cine tiene una nueva crisis, provocada por el auge de la televisión, los constantes líos burocráticos y sindicales. Poco a poco la televisión gana terreno en materia de información periodística, por lo que los noticieros cinematográficos tienen sus últimos destellos a finales de los años 60. Durante los siguientes veinte años, sólo se hacen algunos reportajes de perfil turístico o publicitario producidos por Demetrio Bilbatúa. El público deja de interesarse en los diez minutos del noticiero y centra su atención en la película principal.

2. 5. El movimiento estudiantil y el Centro de Producción de Cortometraje: Un chispazo de cine periodístico. (1960 - 1976).

A principios de los años sesenta el público cambia; ahora la clase media se interesa por la televisión y el cine hollywoodense. Al mismo tiempo, la naciente generación de críticos de la época hace notar la necesidad de renovar a la industria cinematográfica nacional.

En respuesta a este llamado la Universidad Nacional Autónoma de México, inicia un movimiento a favor del cine de calidad al crear un circuito de cineclubes y, en 1964, funda el Centro Universitario de Estudios cinematográfico (CUEC), con la finalidad de hacer y ver un cine de calidad. De esta institución surge, tiempo después, lo que llamo, un chispazo de cine periodístico.

En este contexto florece una importante corriente de cine independiente, que ya en 1953 había tenido un atisbo con *Raíces* y que toma forma concreta con *En el balcón vacío* de Jomí García Ascot (1961). Un gran impulso a los nuevos cineastas y un reconocimiento a la crisis de creatividad que padece el cine mexicano, es la celebración del Primer Concurso de Cine Experimental de largometraje (1964) convocado por el STPC.

México sigue cambiando y toca el turno a la juventud. En 1968 la brecha generacional se profundiza y politiza ante una riña entre pandilleros, la incursión de granaderos en las escuelas vocacionales y la violenta disolución de la manifestación en protesta por los hechos. Todo esto desemboca en un movimiento social y político que transforma la vida nacional.

Durante el movimiento estudiantil de 1968, el cine documental recobra su importancia como medio informativo y como documento histórico, el mayor y único representante es *El Grito* de Leobardo López Aretche.

Para contrarrestar, el “nada ha pasado” que el gobierno quiere aparentar con respecto al movimiento estudiantil y sus fatales consecuencias, los jóvenes universitarios se acercan al cine. Los estudiantes del CUEC son los más interesados, formando algunas brigadas de información integradas por alumnos, profesores y trabajadores que se asumen como reporteros o documentalistas saliendo a registrar todo lo que su cámara pudiera captar del movimiento⁷⁰.

De éstas imágenes se desarrolla, poco después el largometraje, *El Grito (1968)* realizado por López Aretche, asistido por Alfredo Joskowicz, en la edición Ramón Aupart, y en el sonido Rodolfo Sánchez Alvarado. *El Grito* es una síntesis objetiva e histórica que muestra al movimiento de manera completa, coherente y cronológica, como ocurre en el primer periodo del cine mexicano.

Al mismo tiempo que el cine documental recobra su carácter informativo e histórico, el gobierno nuevamente lo utiliza como tarjeta postal, en donde se presenta la cara amable del país, al mostrar las actividades relacionadas con las olimpiadas de 1968 con la película *Olimpiada en México*, de Alberto Isaac.

Con los resultados del movimiento estudiantil, la sociedad mexicana ya no es la misma, y el cine no se queda atrás, ahora las obras del cine de autor eran las que llamaban la atención del joven e instruido público de la clase media.

⁷⁰ Jorge Ayala Blanco 1968. *El movimiento estudiantil*. En *Hojas de cine. Testimonio y documentos del nuevo cine latinoamericano*. México: SEP, UNAM, Fundación Mexicana de Cineastas, 1988. p.58. Colección Cultura Universitaria, Serie/Ensayo. Volumen II.

Evidentemente, el gobierno en turno intenta cubrir sus fallas y para ello se vale de todos los medios. El cine se usa para difundir la idea de un buen comportamiento de los ciudadanos durante los Juegos Olímpicos. El encargado de transmitirla es Cantinflas, a través sketches cómicos en las que se da una moraleja. Estos cortometrajes se exhiben en las salas cinematográficas antes de la función principal, como los noticieros.

El movimiento estudiantil, hemos de recordar, forma parte de todo un proceso de cambio social, que genera nuevas formas de expresión. El cine documental mexicano muestra una nueva faceta, el *cine militante*, que busca a través de testimonios denuncias y análisis, apoyar la organización y la lucha política de las mayorías sociales en contra de la explotación capitalista.

Con esto el cine documental toma nuevas fuerzas. La UNAM y los productores independientes realizan un nuevo tipo de documental con el fin de hacer un retrato más fiel de la sociedad mexicana de la época, que además de mostrarla cuestiona el autoritarismo político y la profunda desigualdad social que oculta tras la fachada del desarrollo.

Entre los productores independientes se pueden encontrar a la Cooperativa de Cine Marginal, el Taller de Cine Independiente, el Taller de Cine Octubre, el Colectivo de la Universidad de Puebla. Todos trabajando al servicio de las fuerzas progresistas. La Cooperativa de Cine Marginal, por ejemplo, está estrechamente ligada a la insurgencia obrera encabezada por los electricistas. Así, los productores independientes, producen

distribuyen y exhiben en los organismos sindicales y populares de varias regiones del país.⁷¹

Para confrontar o neutralizar al cine documental independiente, el presidente Luis Echeverría, a través del Banco Nacional Cinematográfico, crea el Centro de Producción de Cortometraje de los Estudios Churubusco en 1971. Sus objetivos son el impulso a la creación del documental y cortometraje mexicanos, así como la creación de fuentes de trabajo para técnicos y cineastas documentalistas, el aprovechamiento de los recursos destinados a la información y la difusión cultural.

El contenido siempre está sujeto a la revisión del órgano oficial conocido como Dirección General de Cinematografía, por lo que no es raro decir que los cortometrajes que ahí se realizan son principalmente para promover e informar sobre las actividades del presidente e incluso las del candidato a la presidencia, por el Partido Revolucionario Institucional (PRI), el licenciado José López Portillo.

Entre 1970 y 1976 el CPC produce 138 largometrajes, 99 cineminutos y 2002 cortometrajes. Entre los realizadores se encuentran Carlos Velo, Alfredo Joskowicz, Arturo Ripstein, Rafael Corkidi, Jorge Fons, Rubén Gámez, Bosco Arochi, Paul Leduc, Nicolás Echavarría, Ángel Flores Marini, José Manuel Osorio, Julián Pastor, Demetrio Bilbatúa, Claudio Issac, entre otros.

⁷¹ Jaime Tello y Pedro Reygadas, *El cine documental en México. En Hojas de cine. Testimonio y documentos del nuevo cine latinoamericano*. México: SEP, UNAM, Fundación de Cinesatás, 1988. p. 162

2.6. Epígrafe.

El cine documental periodístico en México pasa por diversas etapas en las que explota la nota informativa, el reportaje y la conjunción de estos en el noticiero. De 1896 a 1910 las vistas hacen uso de una primitiva nota periodística cinematográfica, con poco uso de su poder informativo. Casi sin darse cuenta, se crean los primeros reportajes para cubrir acontecimientos sociales y políticos en las que aparece la primera estrella cinematográfica mexicana, el presidente Porfirio Díaz.

De 1911 a 1915, ya con conciencia periodística, los camarógrafos buscan la mejor toma para informar sobre las batallas revolucionarias. Paralelamente se adquiere conciencia del valor histórico de estas imágenes y desembocan en un archivo filmico, gracias a camarógrafos como Salvador Toscano, Enrique Rosas y los hermanos Alva.

Al mismo tiempo el cine documental mexicano se apodera de estilos extranjeros, como el noticiero cinematográfico de procedencia francesa y norteamericana. México hace sus primeros ensayos del noticiero en 1912, pero es hasta 1916 que el género es de interés para los empresarios y para el público.

Desde ese momento y hasta 1931, el noticiero cinematográfico se adapta a las condiciones industriales, tecnológicas, sociales, políticas y culturales de México. Siempre buscando una identidad propia. Desde 1932 y hasta 1960 se dan las condiciones ideales para la industrialización del noticiero, con un repunte de 1942 a 1956. Ahora el noticiero hace uso de la nota informativa, el reportaje, la crónica y cápsulas humorísticas. Los temas son tan variados como los estilos en cada noticiero. Les hay de ciencia, arte, espectáculos, deportivos etcétera.

A partir de 1960 el cine periodístico, representado por los noticieros cinematográficos, declina. Sin embargo, logra su permanencia por casi diez años más. Primero en 1968 con los reportajes hechos por estudiantes, para informar de los acontecimientos sociales y políticos del movimiento estudiantil. Finalmente de 1970 a 1975 con los reportajes informativos realizados por el Centro de Producción Cinematográfica.

Capítulo 3. Una semblanza: Carlos Velo.

Este capítulo es un intento por mostrar la vida y obra del cineasta Carlos Velo, desde su nacimiento en Orense, pasando por su pasión por la biología y su acercamiento al cine en la Universidad de Madrid. No olvidaremos su exilio y poniendo especial atención durante su llegada a México y hasta su muerte en esta su segunda patria. Aquí se conocerá los diversos campos de acción en los el cineasta gallego se desenvuelve a lo largo de casi ochenta años de vida.

La información de este capítulo se basa en los trabajos de Miguel Anxo Fernández (1996), Teresa Velo (2000) y las entrevistas de Paco Ignacio Taibo. I y José Rovirosa (1988), realizadas a Carlos Velo. También realice entrevistas a Teresa Velo, hija del cineasta; a Gerardo Ortiz de la Dirección de Acervo Cinematográfico del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) y a José Manuel Osorio colaborador y discípulo de Velo en Centro de Producción de Cortometrajes de los Estudios Churubusco. También se incluye información hemerográfica escrita en días posteriores a la muerte de Carlos Velo.

“Pionero de campañas presidenciales (Miguel Alemán), director de instituciones (Centro de Producción de Cortometraje de los Estudios Churubusco), fundador de otras (Centro de Capacitación Cinematográfica, del Centro de producción audiovisual de la Secretaría de Educación Pública, y de la Asociación Mexicana de Recursos Audiovisuales), que socio asesor, editor, realizador de los noticieros de Teleproducciones S.A.”⁷²

⁷² Fidel del Moral. *Permanencia Voluntaria*. En *NOVEDADES*. México 1 de marzo 2002. p. 12. Espectáculos.

También participa en distintas áreas del cine de ficción y fue pionero de series documentales (*Cambio*) para la televisión, fotógrafo, escritor y sobre todo un profundo admirador de México. Así, en este apartado se trata de explicar cada uno de estos momentos en la vida del cineasta gallego.

3.1. Los primeros años (1909 - 1932)

Carlos Velo Cobelas nace en Cartelle, aldea al occidente de Orense, provincia de Galicia, España, el 15 de noviembre de 1909. Durante su niñez vive en el campo al lado de sus padres, José Velo Castro y Dolores Cobelas. Teniendo como lengua materna el gallego, a los seis años inicia su educación primaria en su aldea natal, mientras que en Orense cursa el bachillerato donde aprende el castellano. En 1926 Carlos Velo se gradúa como maestro nacional de la Escuela Normal de Orense donde forja sus primeras convicciones políticas, se interesa por Galicia y se aficiona al cine.

Obligado por su padre, un cacique de Cartelle y médico rural, inicia sus estudios de medicina, en la Facultad de Ciencias de la Universidad Central de Madrid; sin embargo, su interés por la biología lo lleva a cambiar de facultad. Así, en 1932 obtiene la licenciatura en Ciencias Naturales y una beca en los laboratorios de entomología del Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid.

Continuando con su vocación pedagógica, Velo se desempeña como profesor auxiliar de cátedra en entomología de la Universidad de Madrid de 1933 a 1935. Durante este periodo también ofrece cursos de apicultura, historia natural y ciencias naturales.

A pesar de su pasión por la biología, Carlos Velo no deja de interesarse por la historia, la filosofía y la literatura y participa en reuniones organizadas por la publicación, *REVISTA DE OCCIDENTE*. Además, crece su afición por la fotografía y el cine

3.2. La biología y el cine se encuentran. (1933 - 1937).

Al mismo tiempo que imparte clases de entomología y ciencias naturales en la universidad, Carlos Velo cursa un doctorado en entomología. Un día su profesor de histología le encomienda la misión de recolectar hormigas rojas de la Sierra del Guadarrama para enviarlas a Luis Buñuel, que estaba filmando *El perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1927) en París, esa fue su primera relación cercana con Buñuel.

En 1933 Velo se convierte en líder estudiantil de la Federación Universitaria Escolar (FUE), en donde crea un cine-club inspirado por la revista *La Gaceta Literaria* a la que pertenece Buñuel, que se encarga de ofrecer sesiones de cine-club en la Residencia de Estudiantes. En el cine club estrena clandestinamente *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1927) y *La edad de Oro* (*L'Âge d'Or*, 1930), ambas de Luis Buñuel. A través del cine-club de la FUE establece contacto con algunos de los representantes de la izquierda, como Federico García Lorca y tiene la oportunidad de acercarse al montaje cinematográfico y a la técnica del documental.

“La primera película que tuve en mis manos fue *El acorazado Potemkin*. Como era director del cine-club, pude tener la película tres días en mi casa y quise saber cómo demonios estaba hecho eso. Conté los fotogramas uno a uno y la

revelación fue tan extraordinaria que marcó para siempre mi vocación por el cine".⁷³

Mientras Velo se adentra en las cuestiones estudiantiles conoce a un catalán de nombre Rovira quien le obsequia una colmena transparente y de donde la miel sale por una llave. La colmena tiene dos cuchillas filosas que bajan por los lados del panal y cortan las celdillas de la miel. Velo le hace algunas modificaciones al darse cuenta de que las cuchillas se pegan y no bajan, cambia el nombre del invento a Colmena Rovira – Velo.

Gracias a éste invento Carlos Velo se interesa por la comunicación de las abejas y empieza un trabajo científico que publica en *LA REVISTA DE LA SOCIEDAD DE HISTORIA NATURAL*. Esta investigación es la base de su tesis doctoral. Para comprobar su tesis se apoya en una filmación realizada en película de 16 mm, que resulta en la primera tesis filmada que se aprueba en la Universidad de Madrid.

Entre 1934 y 1937 Carlos Velo realiza varios documentales de tipo científico. Miguel Anxo Fernández, ferviente seguidor del cineasta y creador de su biografía autorizada, afirma que inicia con *La ciudad y el campo* en 1934, un cortometraje de género documental que habla de la apicultura realizado para el Ministerio de Cultura. Con este trabajo Velo aprende el uso del tiempo y funda al lado de Fernando G. Mantillas, su primera productora, Taurus Films.

Sus siguientes trabajos son *Castillos en Castilla*, un documental de arqueología y *Almadrabas*, un documental que aborda la pesca del atún, sobre una idea de Federico García Lorca, basada en una página de Cervantes. Este es producido por Cinematografía

⁷³ Teresa Velo. *Vieiros: los senderos de Carlos Velo*. En *LOS UNIVERSITARIOS*. México: Nueva época, enero 2001. p.48. N.4

Española Americana, S.A. (CEA)⁷⁴. Con música de Said de la Masa, un famoso guitarrista, y fotografía de Beltrán, camarógrafo español que después haría todos sus cortos. Pero sin duda los más representativos para el cineasta español son *Felipe II y el Escorial e Infinitos*.

Felipe II y el Escorial, de 1935, es un documental histórico que en los años 50 toma gran importancia para el Sindicato Español Universitario, por su énfasis retórico y triunfalista. Velo lo recuerda especialmente, porque se estrena en el momento en que la República organiza sus primeras manifestaciones. La primera exhibición ya no es académica, ahora se exhibe al público en corrida comercial, como prólogo a una película de Imperio Argentina, *Nobleza Baturra* (Florián Rey 1935). La siguiente producción es *Infinitos* también de 1935, con esta película descubre la edición musical en el cine ayudado por Rodolfo Halffter, quien elige la música original e interviene en la posterior musicalización de *Torero*. *Infinitos* es su segunda experiencia con la exhibición comercial.

Otro de sus trabajos documentales es *Tarragona (Tarraco agusta)* de 1935, que se interesa por la arqueología y a la historia, esta vez bajo la productora alemana TOBIS. En este mismo año realiza *Santiago de Compostela o Saudade*, un documental de arquitectura. En 1937 realiza el documental *Galicia* también conocida como *Finisterre*, donde trata el folklore y la etnografía de su tierra natal. Algunos críticos lo han descrito como un filme documental poético de nostalgia gallega. La cinta es ganadora del primer premio en la Exposición Internacional de París, así como de un diploma del jurado presidido por Luis Buñuel.

⁷⁴ CEA: Una de las productoras españolas más importantes de la época.

Con esta serie de documentales Velo, se convierte en el más exitoso documentalista español y uno de los tres primeros documentalistas gallegos de vanguardia de la época.

3.3. La Guerra Civil Española. (1936 - 1939).

En el momento en el que estalla la Guerra Civil Española, Velo se encuentra en Segovia preparando su clase de ciencias naturales; cuando regresa a Cartelle se encuentra con la noticia de que está catalogado como “rojo”. Intenta salir con papeles falsos de Orense para llegar a Portugal. Parte con Marilyn Santullano, su esposa e hija del pedagogo Luis Santullano, pero desiste del plan y uniformado de falso capitán decide huir hacia Andalucía.

Más tarde cambia de nombre y un antiguo profesor alemán lo ingresa a la Legión Cóndor en la Sección Antigás. La idea es que Velo realice investigaciones para protección civil, en caso de una guerra de gases.

A causa de la situación que enfrenta la nación española la industria cinematográfica del país toma gran importancia, como medio de comunicación social y de influencia ideológica, por lo que se crean diversas oficinas y departamentos de propaganda y cine. Los documentales y noticiarios aumentaron pues ofrecían mayores posibilidades de propaganda y bajos costos de producción. Gran parte de la producción tradicional se traslada a países simpatizantes de Franco como Italia y Alemania. Con esta situación Carlos Velo encuentra la manera de salir de España.

El profesor alemán que antes lo había ayudado resulta ser espía de la República, le da la oportunidad de pasar a Marruecos con el pretexto de hacer un documental para la

Hispano Film Produktion. En 1938 viaja al norte de África para filmar un documental histórico titulado, *Yebala o Romancero Marroquí*, tal vez el primer documental donde mezcla realidad y ficción. Lamentablemente Velo no lo puede terminar y queda a cargo de Enrique Domínguez Rodiño, finalmente el gobierno franquista cambia el texto del documental.

El 4 de febrero de 1939 regresa a España y para el 20 de febrero ya esta en Perpignan, en el campo de concentración de Saint Cyprian Josafar. Ahí vive hasta que escucha la invitación del entonces presidente de México, el general Lázaro Cárdenas:

“Combatientes leales de la República Española: el general Lázaro Cárdenas les envía un fraternal mensaje de solidaridad, México les aguarda con los brazos abiertos. Aquí encontrarán el refugio de una nueva patria donde trabajar”⁷⁵

“Era de noche, se aglomeraron en mi memoria las imágenes de la película *¡Qué viva México!*... Magueyes y pirámides, calaveras de azúcar, rebozos y cananas, los rostros impasibles de los peones y los ojos profundos de las mestizas, gallos de pelea y serpientes de piedra volcánica”.⁷⁶

Esa misma noche atraviesa las alambradas en busca de su esposa que estaba en París y ayudado por Fernando y Susana Gamboa ambos viajan a México. Fernando Gamboa le proporciona los documentos que lo acreditan como refugiado español. Después de varios días, Velo y su esposa llegan al puerto de Veracruz a bordo del vapor “Flandre”.

⁷⁵ Miguel Anxo Fernández. *Carlos Velo Cine e exilio*. Galicia: A Nosa Terra, 1996. p.24

⁷⁶ Tersa Velo. *Vientos: los senderos de Carlos Velo. LOS UNIVERSITARIOS*. México: Nueva época. enero 2001, p.49. N.4.

3.4. “La vibración mestiza”. Velo llega a México (1939- 1950).

“Flandre” los desembarca en el puerto de Veracruz, viajan en tren a la ciudad de México y llegan a la casa de David Alfaro Siqueiros. El cineasta llega con una carta de Narciso Bassols, que lo recomienda como documentalista. Inmediatamente, Velo ofrece sus servicios como tal al Departamento Autónomo de Propaganda y Publicidad (DAPP), entonces dirigido por Agustín Arroyo. Ahí conoce a Manuel Álvarez Bravo quien se encarga de acercar a Carlos Velo con los artistas e intelectuales del país y de la época, como Tina Modotti y Edward Weston. Este último le habla de Diego Rivera.

En 1939, mientras a México llegan cada vez más refugiados españoles, Velo y su esposa se nacionalizan mexicanos y por recomendaciones de su suegro Luis Santullano entra a trabajar al Servicio de la Emigración Española Republicana (SERE) con un sueldo de 500 pesos al mes. Ahí se encarga de clasificar toda clase de instrumentos y enseres para los refugiados españoles.

Al año siguiente, Velo y otros coterráneos crean el Patronato de la Cultura Gallega, que se expresa a través de un programa de radio y una revista. El primero se llama *La hora de Galicia* creado en 1952 con una existencia de diez años. Se transmite los domingos durante 60 minutos por la XESM, totalmente hablado en gallego. La segunda creada en 1959 se titula *VIEIROS*. En ambos proyectos participan escritores y representantes del ámbito cultural gallego, todo con la finalidad de unir a los gallegos en el exilio. *VIEIROS*, al igual que el programa de radio preserva al idioma gallego, además tiene la particularidad de no admitir anuncios y no tener suscriptores.

Otros proyectos del patronato son la creación de una productora, de una distribuidora, de una sala de exhibición y la apropiación de unos laboratorios cinematográficos, esto con la finalidad de crear una microindustria cinematográfica que diera empleo a los refugiados gallegos.

Al terminar su labor en el SERE, en el año de 1940 y con un hijo en camino, Carlos Velo se dedica a dar clases de zoología general, biogeografía y ecología en la Escuela de Ciencias Biológicas del Instituto Politécnico Nacional. Se convierte en el primer profesor de Ecología en el Instituto y probablemente del país, clase que imparte durante ocho años hasta que su compañera Marilyn muere por una afección cardíaca en 1944. Desilusionado por lo poco que la ciencia hace por su esposa, se aleja de ella y decide retomar su afición cinematográfica.

También, durante su permanencia en el Instituto Politécnico, da clases prácticas del cultivo de artrópodos y plagas agrícolas. En Morelia, en la Universidad de San Nicolás de Hidalgo es profesor de artes plásticas y psicofísica del cine.

En 1944, el general Azcárate, encarga a Velo la realización de *El Noticiero Mexicano EMA* (España, México, Argentina.). Esto representa el regreso de Velo al cine donde realiza casi cuatro mil notas informativas sobre diversos acontecimientos del país. Él dirige y edita la sección cultural del noticiero, retoma su carrera como documentalista y la perfecciona al crear otras secciones, a manera de reportajes, como *México eterno* (arqueología), *México incógnito* (geografía y etnografía), *Hombres de México* (personalidades de la época).

3.5. La mancuerna Velo - Barbachano (1952-1966).

En 1952 los hermanos Barbachano inician Teleproducciones S.A., una de las más relevantes empresas productoras de cine mexicano. En este momento, también se inicia la relación entre Manuel Barbachano Ponce y Carlos Velo. Todo empieza con *Tele - Revista* un noticiero semanal con notas y reportajes de crítica social y política intercaladas con chistes de tipo popular y cápsulas de ciencia y arte.

En 1953 Velo presenta a Manuel Barbachano su primer proyecto *Cine - Verdad*, un noticiero semanal que no tiene ningún anunciante y que informa sobre tres temas diferentes, arte, historia y costumbres. *Cine - Verdad* hace alusión al documentalista ruso Dziga Vertov.

Con *Cine - Verdad* obtiene el primer Ariel otorgado al cine documental. A estos noticieros le siguen *Cámara* y *Cine - Selecciones* en los que Velo participa como director, editor y asesor técnico.

En este contexto y aprovechando la infraestructura de Teleproducciones, hace el documental la *Tierra del Chicle* (el drama de los chicleiros en la selva de Chiapas) que recibe premios internacionales en Roma y París en 1953.

También en 1953 se realiza *Raíces*, Manuel Barbachano es el productor, Benito Alazraki el director debutante y Carlos Velo aparece como editor, asesor técnico y de argumento. Ganadora del premio de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (FIPRECI) en el Festival de Cannes en Francia. Esta cinta es para Velo, la antesala de *Torero*, su más grande obra.

Al año siguiente, Velo realiza *Pintura mural mexicana*, documental que recoge a tres pintores mexicanos, sus técnicas expresivas y las circunstancias sociales que los motiva. Se divide en tres monografías: *Retrato de un Pintor* (sobre la vida y obra de Diego Rivera tomando como referencia la evolución de sus autorretratos), *Arte público* (sobre la renovación constante de las técnicas de David Alfaro Siqueiros) y *J.C. Orozco* (centrado en el atormentado pintor tapatío y en sus imponentes murales históricos).⁷⁷

Después de tres años de preproducción, Carlos Velo, filma en 1956 *Torero*, la biografía del torero Luis Procuna, con la que logra uno de los mejores ensayos de la reconstrucción documental, técnica que se pondría en boga durante los años setenta. La cinta es su pase a la Sección de Directores del STIC, gracias a una falla en el reglamento que no le impide filmar documentales⁷⁸. La situación sindical de Velo provoca que *Torero* estuviera a punto de ser enlatada por las autoridades mexicanas, es por eso que Barbachano decide presentarla primero en Cannes y luego en Venecia

Con *Torero*, Velo se hace acreedor a diversos premios y nominaciones internacionales como: Diploma de participación en el XVII Festival de Venecia, con excelentes comentarios de la crítica del Festival; premio Robert Flaherty en Nueva York, Premio especial en el Festival de Strafford, Canadá y nominación para premio por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood y un Ariel especial⁷⁹.

Durante este año *El Noticiero Mexicano EMA* deja su carácter oficial y es retomado por Teleproducciones S.A. Velo asume nuevamente su dirección. Además, una idea de Cesare Zavattini (*Italia mia*) llega a manos de Velo y lo inspira para hacer *México*

⁷⁷ Miguel Anxo Fernández. *Carlos Velo cine e exilio*. Galicia: A Nosa Terra. 1996. p.56.

⁷⁸ Miguel Anxo Fernández. *Carlos Velo cine e exilio*. Galicia: A Nosa Terra, 1996. p 59

⁷⁹ Eduardo de la Vega, *Biografía de Carlos Velo*. DICINE A/C. México D.F: Julio 1991. p19. N. 40

mio, entre 1956 y 1957, una investigación filmica de lo mexicano, desafortunadamente el ambicioso proyecto no se termina. Durante el mismo periodo, colabora en la organización y desarrollo del Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica (ICAIC). Su siguiente proyecto al lado de Barbachano es la producción de *Nazarín* (1958), dirigida por Luis Buñuel y *Sonatas* (1959) de Juan Antonio Bardem.

En 1960, por ofrecimiento de Manuel Barbachano, Velo empieza un proyecto para trasladar al cine la novela *Pedro Páramo* escrita por Juan Rulfo, con la colaboración del autor. Así, participan en la adaptación Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez, y en la corrección de algunos diálogos José Revueltas y Juan de la Cabada. *Pedro Páramo* es considerada la primera incursión del cineasta gallego en el cine de ficción.

Mientras espera la realización del proyecto, participa como profesor del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (1963), también es coguionista de *El gallo de oro* (1964), de Roberto Gavaldón y de *Las grandes aguas* (1965), de Servando González. Colabora en proyectos de Miguel Barbachano para la televisión, específicamente en el departamento literario al lado de Juan de la Cabada y Emilio Carballido.

Después de algunos retrasos en la producción, *Pedro Páramo* se estrena en 1966 aunque no con mucho éxito. Velo considera que el fracaso de la película se debe a que él se deja influir por los problemas industriales y económicos del cine. En la opinión de los críticos y del propio Velo, el elenco, el cambio de continuidad y los cambios de tiempo (pasar de lo real a lo irreal) no logrados en el ritmo de la edición hicieron una película híbrida, fría e impersonal. Sin embargo, es también Velo quien le encuentra el lado bueno a la cinta y dice:

“La película viene a ser un puente entre el cine clásico tradicional y el cine experimental o final de una etapa. Es la ruptura de la temática tradicional y una tentativa de liquidación de la temática y los clichés del cine mexicano clichés que aún están trabajando porque los personajes tienen los mismos sombreros y se mueven en el mismo ambiente, pero el tema ya es diferente.”⁸⁰

Velo encuentra en Manuel Barbachano Ponce a su mejor aliado, ambos renovaron el cine mexicano con las propuestas cinematográficas más novedosos de la época (*Raíces*, *Torero*). Con sus noticieros cinematográficos hicieron de la labor informativa un instrumento educativo para el público y para todos los que colaboran en ellos, todo con una inmensa admiración por México.

“Gracias a Carlos Velo, Teleproducciones, de Manuel Barbachano Ponce se convirtió en la única escuela de cine en México . . . y de ella salieron figuras notables como Manuel Michel, el documentalista García Ascot y muchos otros exponentes del actual cine mexicano”.⁸¹

3.6. Fallas en la ficción, de vuelta al documental (1967 – 1974).

Después de su primer intento con el cine de ficción, Velo continua como director y guionista con *Don Juan 67* (1966), *Cinco de Chocolate y uno de Fresa* (1968), *Alguien nos quiere matar* (1969) y *El medio pelo* (1970) Las dos últimas fueron realizadas para la productora Libra propiedad de Angélica Ortiz su segunda esposa desde la primavera de 1966.

⁸⁰ Miguel Anxo Fernández. *Carlos Velo, cine e exilio*. Galicia: A Nosa Terra, 1996. p. 62.

⁸¹ Luis Gaona Vega. *La gloria y la cárcel en México*. PUNTO. México: 20 de octubre 1986. Documento perteneciente al expediente Carlos Velo de la Cineteca Nacional.

Esta podría definirse como la época con la que el cineasta se ve más inconforme. A pesar de lograr que dichas películas fueran filmadas con cierto toque realista (se filman casi en su totalidad en locaciones y no en foros), el director nunca está a gusto con su trabajo ni antes, ni durante y ni después del rodaje.

Don Juan 67 es realizada por el cineasta gallego, con la intención de recapitalizarse después de la inversión en *Pedro Páramo*. Con *Don Juan 67* Velo pretende la sátira del personaje de Mauricio Garcés.

Este es el segundo fracaso en cine de ficción, al que le siguen dentro de la misma línea, *Cinco de chocolate* y *Uno de fresa* y *Alguien nos quiere matar* con las que intenta inútilmente obtener capital para hacer mejores creaciones.

“Una comedia sonorizada con música moderna y un argumento que pretendía reflejar a un don Juan Tenorio en los nuevos tiempos”⁸²

“La simpatía de Garcés y la falta de humor de Velo anulan la intención crítica. Ésta se traduce en un merodeo monótono y reiterativo que no logra descubrir ninguna complejidad en el personaje y que por paradoja, lo hace más complaciente que nunca consigo mismo”.⁸³

A pesar del fracaso, Velo no se aleja del documental, durante su estancia en Libra realiza *Nuestro cine* (1969) cortometraje encargado para la celebración del 40 aniversario del cine sonoro mexicano.

En este contexto se da su segunda intervención en la Universidad Nacional Autónoma de México en 1970, al participar en el ciclo “Buñuel 1928-1968” organizado

⁸² Miguel Anxo, *Carlos Velo, cine e exilio*. Galicia: A Nosa Terra, 1996. p.64.

⁸³ Emilio García Riera, *Historia Documental del cine mexicano*. México: Universidad de Guadalajara, Gobierno de Jalisco, Secretaría de cultura, México: CONACULTA, IMCINE, 1993. Tomo 14. pp.126-127.

por el cine-club de la Facultad de Economía. En el mismo año, Velo pide la primera autorización para regresar a Galicia y visitar Cartelle.

Durante el sexenio de Luis Echeverría en 1971, Carlos Velo es nombrado director del Centro de Producción de Cortometraje de los Estudios Churubusco (CPC). El cineasta busca a través de este nombramiento la reestructuración cinematográfica en México y regresa al género documental. La función de Velo en ese cargo es:

“Realizar documentales para difundir la obra del gobierno, tanto de la Presidencia de la República como de dependencias y entidades oficiales. En el centro va a tener como colaboradores y alumnos a algunos de los autores que en un futuro consolidarían su prestigio como cineastas”⁸⁴

En el proyecto colaboran Paul Leduc, Arturo Ripstein, Jorge Fons, Óscar Menéndez, Alfredo Joskowicz, Ángel Zúñiga, Julián Pastor, Manuel Michel y otros. El primer año se producen diez cortometrajes, tres años después alcanzan cuarenta y cuatro. Una de las obras más destacadas es *Universidad comprometida* (1973) de Carlos Velo, ganadora en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva.

En el CPC, Velo participa como realizador, supervisor y realizador de varios cortos y medio metrajes documentales de carácter oficial: *Los que sí y los que no*, *El rumbo que hemos elegido*, *A la mitad del camino*, *Cartas del Japón*, *Baja California: último paraíso*, *Baja California: paralelo 28* y otros.⁸⁵

⁸⁴ Miguel Anxo. *Carlos Velo, cine e exilio*. Galicia: A Nosa Terra, 1996. p. 65.

⁸⁵ Eduardo de la Vega. *Biografía de Carlos Velo*. En *DICINE*. México D.F.: julio de 1991. p19. N. 40.

Otros títulos realizados en el CPC, por diversos cineastas, son los citados por Emilio García Riera⁸⁶: *México / Europa: las nuevas fronteras, Latinoamérica un destino común, FAO: población, desempleo, hambre; Viena o guerra o paz (OIEN), Vaticano: 120 años después de Juárez, Forum de Roma, IV Informe de gobierno, Nación en Marcha No.1*, todas de 1974. En 1975 realiza *Palomas de San Jerónimo, México al exterior: un permanente desafío, Carta de los Derechos y los Deberes, Donación casa Zuno, Isabel II en México, Mar patrimonial, V Informe de gobierno nacional*.

Como editor colabora en *La obra oculta*, de Carlos Prieto y en *Nación en Marcha No. 3*, dirigida por Arturo Ripstein. Para 1976 disminuye su trabajo y sólo realiza *Palomas 1976* y *Danzas del mundo* (homónima de una de 1974). Otro documental realizado durante este periodo y presentado en 1975 es *Homenaje a León Felipe*.

En esta serie de películas también hay algunos premios. *Cartas del Japón* es premiada en 1972 por la Asociación de los Periodistas Cinematográficos de México en la categoría de mejor director. Al año siguiente recibe el mismo premio *Baja California: paralelo 28*

Dicho material aún se conserva en el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE). Gerardo Ortiz, del Departamento de Acervo Cinematográfico de la misma institución, explica que mucho del material, en específico las visitas que el presidente Echeverría realiza al extranjero durante su sexenio, pueden ser películas dirigidas por Carlos Velo y que debido a que los filmes pertenecen a la institución y no a los cineastas no llevan los créditos, por lo que es difícil identificar a los realizadores.

⁸⁶ Emilio García Riera. *Historia documental del cine mexicano*. Guadalajara: U de G, Gobierno de Jalisco, Secretaría de Cultura, México: CONACULTA, IMCINE, 1993. T.16, p 152, 153, 269. T.17, p.111, 112, 225 - 227, 325 - 327

Entre los títulos que IMCINE resguarda bajo estas circunstancias se encuentran, *Visita al presidente de Venezuela, Visita a la reina de Inglaterra, Visita a Yugoslavia*. Otra situación es el resguardo de películas con diferentes ediciones, como es el caso de *Cartas del Japón*, que la institución conserva hasta con tres diferentes ediciones.

3.7. Fundación del Centro de Capacitación Cinematográfica. (1975)

En agosto de 1975 Velo es director fundador del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), Manuel Michel es el secretario general y Luis Buñuel el Presidente Honorario. El CCC se convierte en la primera escuela de cine del Estado y en la segunda escuela de cine en el país después del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), escuela de la Universidad Nacional Autónoma de México, fundada en 1963.

"El cineasta Carlos Velo tuvo la visión de crear una escuela que combinara tanto la actividad académica como el fomento cultural vinculado a la riqueza de la imagen en movimiento con las demás manifestaciones artísticas".⁸⁷

Con cuatro años de estudios divididos en ocho semestres, el C.C.C. pretende dar a los alumnos las armas para:

"Estudiar, investigar, experimentar y enseñar los fenómenos, procesos, instrumentos métodos y técnicas de la comunicación y la información audiovisuales, en especial sus formas cine y televisión"⁸⁸

⁸⁷ www.ccc.cnart.mx/produccion/obras/vieiros.titn

⁸⁸ Miguel Anxo Fernández. *Carlos Velo, Cine e exilio*. Galicia: A Nosa Terra. 1996. p.66.

El primer año del CCC es exitoso. En la primera generación se aceptan 20 alumnos de una solicitud de 100, al segundo año se reciben 300 solicitudes con una admisión de 40 alumnos. El Banco Nacional Cinematográfico da una parte del subsidio, otra parte es proporcionada por los trabajadores que cubren horas extras. También contribuyen al sostén del plantel, la transmisión en televisión del material realizado, la exención fiscal, así como las ganancias obtenidas de la exportación de los materiales filmados.

Actualmente la sede del Centro de Capacitación Cinematográfico se encuentra integrado al conjunto del Centro Nacional de las Artes, en Calzada de Tlalpan y Río Churubusco, y sus actividades están coordinadas por el Instituto Mexicano de Cinematografía.

3.8. Velo entre rejas, educación, preservación, fomento y televisión (1976 – 1985).

Carlos Velo, dirige a partir de 1976 el Centro de Producción Audiovisual de la Secretaría de Educación Pública, desde donde echa en marcha el proyecto de divulgación de la ciencia y participa en el proyecto de televisión educativa. Tres años después, durante el mandato del presidente López Portillo y debido a algunos desacuerdos con la hermana del presidente, Margarita López Portillo entonces directora general de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), es encarcelado arbitrariamente el 9 de julio de 1979, bajo la acusación de fraude a la industria cinematográfica y después de cuatro meses es liberado.

Velo comenta que durante su estancia en la prisión, se dedica al estudio del verbo chingar, inquietud que se origina al observar la lucha por sobrevivir y las relaciones de poder entre los presos. Dicha investigación arroja 2000 fichas, donde analiza el lenguaje

de los presos. El proyecto del cineasta es publicar un libro, que lamentablemente, no alcanza a realizar, por lo que su hija Teresa Velo dona el material a El Colegio de México. También, durante su estancia en prisión, escribe cuentos eróticos autobiográficos y retoma su vocación pedagógica dando clases de apicultura a los presos.

3.9. Velo, sus últimas actividades. (1979 - 1988).

A finales de los años 70, la mancuerna Velo - Barbachano incursiona en el medio televisivo con un docudrama llamado *Brigadas Internacionales*, proyecto que se concluye hasta 1983 debido a problemas económicos. Pero en 1982 si logran realizar el documental *El mar de los hombres*.

Al terminar esos documentales, el gobierno español, a través de su Ministerio de Cultura, encomienda a su compatriota la labor de realizar dieciséis videos para la exposición *Los españoles republicanos en el exilio*, que se realiza en Madrid los primeros meses de 1983.

Miguel Anxo Fernández⁸⁹, comenta este hecho como una labor a la que Velo se entrega con pasión y en la que encuentra grandes dificultades para recabar imágenes, principalmente porque una parte del material de archivo con imágenes de los exiliados españoles se quema en el incendio de la Cineteca Nacional. A pesar de estos inconvenientes Velo logra culminar la realización de *Los niños de Morelia*.⁹⁰

En 1984 regresa a su natal Galicia para recibir el premio a las artes "Maestro Mateo" que le otorga la Consejería de Cultura de la Junta de Galicia. Al año siguiente, con motivo

⁸⁹ Miguel Anxo Fernández, *Carlos Velo, cine e exilio*. Galicia: A Nosa Terra, 1996. p. 68

⁹⁰ Miguel Anxo Fernández, *Carlos Velo, cine e exilio*. Galicia: A Nosa Terra, 1996. p. 75

de la Segunda Edición de Jornadas de Cine y vídeo en Galicia, se organiza un homenaje a Carlos Velo Cobelas. Según lo relata Miguel Anxo Fernández en la biografía más completa de Carlos Velo, dicho homenaje consiste en una exposición sobre su vida y obra, la proyección de sus películas, una monografía y la presencia del director para intercambiar opiniones con los jóvenes realizadores gallegos.

Con el gobierno del presidente Miguel de la Madrid, la industria cinematográfica cambia de rumbo nuevamente y esto ayuda a la revalorización del cineasta gallego. De regreso a su pasión cinematográfica interpreta a Fray Bartolomé de las Casas en una película de Jaime Casillas, *Memoriales Perdidos* (1985), y es nombrado subdirector de medios audiovisuales en el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT).

A través del CONACyT, el cineasta se dedica a realizar reportajes científicos. En 1984 aparece la serie de televisión *Cambio*, que por su estilo hace remembranza de los antiguos noticieros. *Cambio* es un programa para televisión que incluye de tres a cinco reportajes breves sobre las novedades de ciencia y tecnología en México.

En octubre de este mismo año, Velo y otros cineastas tienen la iniciativa de fundar la Asociación Mexicana de Recursos Audiovisuales y Científicos (AMRAC). La asociación tiene como objetivos: 1) promover el uso de los recursos audiovisuales en la investigación enseñanza y divulgación de las ciencias, 2) promover el manejo de la información acerca de la producción y utilización de los recursos audiovisuales y los avances de la tecnología audiovisual, 3) fomentar el intercambio de material sobre temas científicos y 4) pugnar

por la producción y difusión de materiales audiovisuales científicos sobre los problemas más urgentes del país.⁹¹

Colaborando todavía con la SEP e incursionando en el documental televisivo, realiza en 1985 *El pueblo maya*, un documental filmado en 16 mm y transferido a video para su transmisión. Este es el primer trabajo que Carlos Velo manipula a través de una computadora. Su duración es de poco más de media hora, tiempo en el que revisa la tradición maya, sus valores antropológicos y etnográficos.

En este mismo año, Miguel de la Madrid lo nombra titular de la Dirección de Cine y Televisión de la Presidencia de la República. Durante este periodo, recoge escenas del terremoto que sacude a la ciudad de México el 19 de septiembre de 1985.

Bajo esa responsabilidad se mantiene hasta que muere, en su casa de Tlalpan 128, el 1 marzo de 1988 a la edad de 78 años, víctima de un infarto provocado por un viejo padecimiento. Finalmente, sus cenizas son trasladadas a su natal Galicia.

3.10. Velo y otras pasiones: política, fotografía, pintura, radio y literatura.

Los conocimientos, sensibilidad, y sobre todo las circunstancias histórico-sociales de la vida de Carlos Velo, le permiten no sólo desarrollar la carrera cinematográfica. De manera simultánea se desenvuelve en otras disciplinas y actividades que lo complementan como ser humano. Así, interviene en la política, la fotografía, la pintura, la radiodifusión y las letras. Su actividad en estas materias es poco reconocida, pero no menos importante,

⁹¹ Folleto de la Asociación Mexicana de Recursos Audiovisuales, proporcionado por la Filmoteca de la UNAM.

para Velo son tan importantes como el cine. Por lo que a continuación se ofrece un breve repaso de la obra del cineasta por cada disciplina mencionada.

Su participación en el campo de la política es muy importante desde su estancia en su natal Orense, luego en sus años de universitario y finalmente al vivir el exilio como muchos otros españoles que emigran a diferentes partes del mundo. Su actividad política durante el exilio la desarrolla a través del Patronato de Cultura Gallega, en donde llega a fungir como secretario general en 1959 y presidente en 1963. La finalidad del Patronato es aniquilar la dictadura sobre lo que los exiliados llaman “la nación de Galicia”

Uno de sus más importantes cargos políticos es el que le otorga en Consejo Gallego, con sede en Buenos Aires. Ahí es su nombrado Delegado en México del Consejo de Galicia, el 25 de abril de 1961. Su misión es revisar los problemas políticos a los que se enfrenta la emigración gallega.

La evolución del tardo franquismo y la aparición de diversas corrientes del nacionalismo gallego lo lleva a alejarse de la acción política y a aumentar su interés por el trabajo audiovisual.

Otra de sus pasiones, esta vez no tan alejada del cine, es la fotografía. Durante sus años de estudiante en Madrid se acerca a la fotografía, realiza diversos ensayos visiblemente influenciado por el surrealismo y por las vanguardias surgidas a finales de los años veinte.

La cámara fotográfica antecede a la cinematográfica en cualquier filmación. Velo, recoge imágenes fotográficas para que las vea su camarógrafo y así entienda su visión pues considera a la cámara fotográfica un apoyo mecánico para la filmación. Así lo hace en *Felipe II y el Escorial*, *Castillos en Castilla*, *Galicia y Yebala*,

En México, la utiliza para explorar la etnografía del país azteca y para impartir sus clases en el Instituto Politécnico Nacional. Sus fotografías científicas fueron de gran apoyo didáctico. Gracias a las imágenes que Velo y su cámara recogieron por todo el país, *Raíces* tiene esa plástica. La novela de Pedro Páramo esta basada en fotografías que Juan Rulfo recoge en el Estado de México, mismas que ayudan a Velo a la realización de la película.

Con el desarrollo de la tecnología, Velo complementa a la cámara fotográfica con la de vídeo; así, deja ver al científico y al documentalista al mismo tiempo. Por ejemplo, en el ejercicio científico de observar la contaminación de la ciudad, en 1984, Velo coloca una cámara de vídeo en la terraza del edificio de CONACyT (ahora Universum) en Ciudad Universitaria, enfocada a los techos para ver como evoluciona la contaminación durante el día.

Siguiendo con su admiración por la imagen, Velo muestra un gran interés por la plástica mexicana. Cuando Velo realiza *Pintura mural mexicana* se preocupa por difundir, apoyar y proteger el arte mexicana, tal como lo hace con la plástica de sus orígenes. En la publicación *VIEIROS* motiva a la plástica gallega. En busca de una imagen para la revista, convoca a pintores y dibujantes gallegos, así como a conocidos y amigos personales.

Con respecto a su trayectoria y gusto por la radio, se puede contar su labor en el programa *Hora de Galicia* que se transmite por XESM los domingos. En éste, Velo tiene la función del locutor, que transmite información, noticias y avisos en su idioma natal, el gallego. Además, suele complacer a sus radioescuchas con las canciones gallegas que le solicitaban.

Por último, una de las pasiones más ocultas de Velo es la escritura. Desde muy joven, durante sus años en Madrid incursiona en ella a través de la *REVISTA DE LA SOCIEDAD DE HISTORIA NATURAL*, donde publica ensayos sobre sus descubrimientos en el campo de la comunicación entre las abejas y cuatro de los tratamientos de guión de sus primeros documentales. Ya en México, en 1940, escribe textos para los exiliados gallegos, uno es un relato con el título *Galicia paisaje de sangre*, publicado en el no. 6 de la revista *ESPAÑA PEREGRINA*.

En el campo cinematográfico continúa con esa labor, al escribir y supervisar diversos guiones. Al mismo tiempo, publica un artículo donde hace análisis del tema cinematográfico en la revista *ROMANCE*. Dicho artículo tiene por título *Ritmo y Cinema*.

Continuando con la vena literaria, Velo publica durante dos años, diversos trabajos en la revista *SAUDADE*. Entre esos trabajos se encuentran *Entroido enfatizado* y *Nacosta verdecente* dos relatos estructurados a manera de guiones cinematográficos, relacionados con Galicia.

También en el campo de las revistas se puede ubicar a *VIEIROS*, creada en 1959 por Carlos Velo, totalmente escrita en gallego, con la finalidad de unir a los gallegos en exilio además de mostrar el arte, la sociedad y la política gallega.

Carlos Velo publica diversos ensayos, artículos, críticas y gacetillas a lo largo de la vida de *VIEIROS*. Entre lo más destacado, puede mencionarse *Carta ao fato Brais Pinto*, el relato *Imaxes para unha película*, los ensayos, *Os fitos da xuventude*, *Imaxe da Galicia*, *Cultura e sociedade*.

Sus últimos trabajos quedaron inconclusos, un estudio detallado del lenguaje entre los presos y una serie de cuentos eróticos con el título, *Biografía erótica*. Los relatos tienen como protagonistas a las mujeres relacionadas con él durante su juventud.

Capítulo 4. Carlos Velo y su labor en el documental periodístico.

En este capítulo hago una breve exposición, de la conceptualización que Carlos Velo tiene del cine documental, del cine documental periodístico y de su importancia en la educación. Enseguida intento hacer una explicación sobre la técnica cinematográfica que aplica al documental, pero sobre todo a los noticieros cinematográficos *El Noticiero Mexicano EMA*, *Cine - Verdad*, y *Tele - Revista*. De estos noticieros hago el recuento histórico, haciendo hincapié, en la participación del cineasta gallego.

Aunque su labor como documentalista la ejerce México en los noticieros, es en *Torero* donde logra su mayor éxito, al mezclar los dos géneros básicos del cine, la ficción y el documental. Por eso este capítulo incluye un anecdotario sobre la cinta.

La información de este capítulo está basada en entrevistas con el cineasta realizadas por Paco Ignacio Taibo I (1985) y por José Roviroza (1988); así como la que realice con José Manuel Osorio, colaborador y discípulo de Carlos Velo en el Centro de Producción de Cortometraje. Otras fuentes son Paco Ignacio Taibo I. (1987), Miguel Anxo Fernández (1996). Finalmente presento el análisis filmico de las siguientes cintas: *El Noticiero Mexicano EMA* número 408, 418, 454, 457 y 472 que aparecen de 1951 a 1952 y en 1957y 1958; cinco números de *Tele - Revista* (sin número y sin año), cuatro noticieros *Cine - Verdad* (sin número y sin año), *Torero* (1956), *Universidad comprometida* (1973), *Latinoamérica un destino común* (1974) y *Cartas del Japón* (1974).

4.1. El documental y Velo.

Carlos Velo vive el documental en cuatro etapas, la primera la realiza en España antes de la Guerra Civil, la segunda cuando llega México con los noticieros y *Torero*, la tercera con los cortometrajes del Centro de Producción de Cortometrajes (CPC) y la última cuando incursiona en el documental televisivo.

Sin duda, es en España, al ejercer su profesión como entomólogo, cuando Velo sienta las bases de lo que para él es el documental y de la técnica cinematográfica que aplica a éste. Durante la realización filmica de su tesis descubre que se puede hacer ciencia con la cámara, es decir, aplicar la técnica y el lenguaje cinematográfico a la explicación o comprobación de acontecimientos científicos, con el fin de mejorar la vida y mente del hombre. Más tarde, al realizar *Felipe II y el Escorial* (1935), descubre la relación entre el documental y el contexto cultural, político y social de una época.

Después, cuando llega a México, logra una buena relación entre el documental, periodismo y ciencia. "El documental filmico es una forma de periodismo que puede ser muy científico".⁹² Esto al realizar *El Noticiero Mexicano EMA* y *Cine - Verdad*

En *Tele - Revista* aporta la visión de recién llegado. En efecto como extranjero logra retratar la vida de la sociedad mexicana y sus actividades cotidianas, proyectándolas como cuestiones nuevas y frescas, incluso hasta divertidas. Con la realización de *El Noticiero Mexicano EMA*, *Tele - Revista* y *Cine - Verdad*, reconoce la importancia del

⁹² Paco Ignacio Taibo I. *Los toros en el cine mexicano*. México: Plaza Janés, Plaza y Valdez, SEP, INBA, D.D.F, Secretaría de Desarrollo Social, 1987.p.90.

archivo filmico para la realización de posteriores cintas. Así lo demuestra con *Torero*, que para su realización recurre a imágenes ya plasmadas en los noticieros.

Con el CPC, la SEP y la televisión, experimenta la aplicación de nuevas tecnologías en el documental y asegura que su correcta aplicación permite la evolución del género.

Pero, ¿qué es el documental para el cineasta? Velo considera que el documental, capta hechos reales de la intimidad humana y es capaz de registrar la cultura en todas sus formas, es un discurso modificable que parte de la visión del realizador.

Afirma, que el realizador de cine documental debe ser un observador y un explorador, un reportero, que encuentre en la cotidianidad lo nuevo.

En la entrevista que José Roviroso hace a Carlos Velo, el cineasta español define al cine documental como:

“Aquel que trabaja con la realidad misma de los hechos de la vida, tanto de la vida que pueda analizar un científico, un biólogo, como de la vida social de los seres humanos, y agrega; el cine documental se mueve en la órbita del registro de la cultura en todas sus formas”⁹³

El cine documental, dice el cineasta gallego, es un documento histórico por registrar sucesos importantes, pero también es un documento tecnológico, no sólo porque registra los avances de la ciencia, sino porque también es ciencia. Los creadores de cine recurren continuamente a los avances tecnológicos, al capturar imágenes, en la integración de las mismas al formar un discurso, y en la manera de acercarse al espectador.

⁹³José Roviroso, *Miradas a la realidad*. México: Centro de Capacitación Cinematográfica, Coordinación de difusión cultural UNAM. 1988 p20.

En este sentido, Carlos Velo, aprovecha las nuevas tecnologías, para la realización del documental, e incursiona en el medio televisivo. Aunque la realización de documentales para televisión crea nuevas formas de trabajo, Velo procura trabajar bajo el mismo juicio crítico del cine, sin dejar de aprovechar los nuevos materiales. El documental, dice Velo, encuentra una nueva herramienta en el vídeo, su importancia radica en la inmediatez para ver el material registrado. Esto es importante para el realizador, pues así se facilita el trabajo de selección de imágenes.

Sin embargo, Velo reconoce los vicios que la tecnología trae consigo, considerando dos como los más fuertes. El primero es la aparición de un nuevo tipo de documentalista, consecuencia de la facilidad de selección de imagen a través del vídeo. Velo lo describe como el documentalista que abusa de la imagen y se olvida de la edición. El segundo es la calidad, definición y profundidad de campo de la imagen que el vídeo no tiene.

4.2. El documental periodístico y Velo.

Para Velo, el documental periodístico es experiencia práctica e improvisación para el cineasta documental, sin embargo, afirma que “un documentalista no siempre es un reportero cinematográfico, aunque un reportero es un documentalista a pesar suyo”.⁹⁴

Cuando se realizan los noticieros, Carlos Velo hace algunas veces de reportero y otras es el coordinador de producción. Cuando funge como reportero, acude hasta el lugar

⁹⁴ José Rovirosa. *Miradas a la realidad*. México: Centro de Capacitación Cinematográfica, Coordinación de difusión cultural UNAM, 1998. p 20.

de los hechos, investiga y recoge las imágenes necesarias para la creación de la nota, el reportaje o la crónica. Si es el coordinador, se encarga de seleccionar a los reporteros y de asignar las notas que estos deben cubrir, y verifica que el trabajo tenga un terminado perfecto. Generalmente es el camarógrafo el que hace de reportero. A él se le asigna una investigación y una guía que le indica el tema, pero es él quien decide qué y cómo filmar.

Velo cubre hechos diversos, inauguraciones, desfiles, obras emprendidas por el gobierno y otros, en estos casos el cineasta, se limita a informar cubre la nota y la muestra al público. Sin embargo, siempre se interesa por la importancia histórica y humana de los hechos y decide hacer reportajes, pues es ahí donde la información se vuelve documento.

4.3. Las técnicas cinematográficas y Velo.

"Algo que me apasiona es tener una cámara en las manos y registrar la vida; modificar las circunstancias que rodean al hombre y hacer la historia, la cultura . . ."⁹⁵

Para el cineasta gallego las circunstancias de producción determinan la forma de trabajo. Cuando hay circunstancias limitadas por tiempo, espacio o dinero, se toma lo que se puede (Long shot, medium shot y close up) y se construye en edición, pero si se cuenta con los recursos necesarios entonces hay un método más elaborado y cuidadoso de trabajo.

⁹⁵Luis Gaona Vega. *La gloria y la cárcel en México. PUNTO*. México: 20 de octubre 1986 Documento perteneciente al expediente Carlos Velo, de la Cineteca Nacional.

Una vez recibida la orden de trabajo, se localiza lo que se necesita, enseguida se hace una investigación exhaustiva del hecho o lugar, con la información en mano se procede al escenario o partes del escenario, sin olvidar el tiempo con el que se dispone. Con esos puntos realizados, se hace un análisis del tema para la creación del argumento que es la base del guión técnico o de producción.

Con todo esto, Velo procede a realizar lo que él llama guión de realización o de producción, que se hace para que el productor consiga los elementos de filmación y se inicie, siempre con cuidado técnico (encuadre, enfoque, iluminación, musicalización, etcétera) y teniendo como clave al elemento dramático que hace que el público se mantenga interesado de principio a fin.

En el caso específico de los noticieros, cada sección puede estar armada de 20 minutos de material filmado, de este quedará una nota, reportaje o crónica de dos minutos. La orden de trabajo explica el tema, el camarógrafo sale, hace una toma general del lugar y después tomar los detalles, siempre con un margen de improvisación del 90%. El material se lleva a laboratorio y finalmente a la edición en donde de cada cinco fotogramas filmados sólo uno queda en la edición final.

Velo, asegura que el verdadero control del hecho filmado está en el proceso de edición, porque en él se superan las expectativas de lo que se ha filmado. Cada imagen tiene su propio lenguaje, que provoca al realizador una emoción o algo, que le permite construir una nueva idea o un nuevo principio o final.

Para Carlos Velo, un cineasta completo: "Debe tener un conocimiento de la cámara igual que cualquier camarógrafo; debe ser un editor igual que cualquier editor, debe manejar la moviola; debe conocer el laboratorio"⁹⁶

En este sentido los noticieros, debido a las circunstancias de producción (hacer la nota en un periodo de cuatro días, la cobertura de la nota o reportaje es hecha por un camarógrafo), obligan a tener un conocimiento general de los procesos de producción y post producción en el cine documental.

Por lo anterior, creo que Carlos Velo cubre estos requisitos que lo hacen uno de los cineastas más completos de la industria cinematográfica en México, principalmente del género documental. Pero quizá el mérito de Velo está, como lo dice Oscar Menéndez colaborador cercano, en los noticieros y en el Centro de Producción de Cortometraje. "Supo conjuntar los elementos que definen al cine mexicano moderno y desarrolló los sistemas didácticos, teóricos y prácticos que han formado a dos generaciones de cineastas"⁹⁷.

4.4. Los noticieros, cine y educación.

Desde su tierra natal Velo considera al cine como un instrumento de educación. No hay que olvidar que se gradúa como maestro nacional de la Escuela Superior de Orense. Sus documentales están enfocados a cumplir una misión pedagógica que refuerzan el enfoque didáctico de cada tema que decide filmar. Tal es el caso de *El campo y la ciudad*,

⁹⁶ Rovirosa José. *Miradas a la realidad*. México: Centro de Capacitación Cinematográfica, Coordinación de Difusión Cultural UNAM. 1988. p.26.

⁹⁷ José Luis Gallegos. *Sentido reconocimiento a l desaparecido documentalista español Carlos Velo; se reunieron decenas de cineastas*. *EXCÉLSIOR*. México: 5 de marzo 2002. p. 12. Espectáculos.

el primer documental de Velo, a los campesinos y veterinarios de las poblaciones rurales: "Intenta convencerlos de sanear y modernizar las explotaciones agropecuarias"⁹⁸

Almadrabas sigue la misma línea didáctica, mostrando la labor de los pescadores de atún. Le sigue una que incluso puede integrarse al género del cine científico, se trata de *Infinitos*, un cortometraje documental que muestra la utilidad de los microscopios en el análisis de los microbios.

Con *Cine - Verdad* siempre busca la difusión de los adelantos, investigaciones y tecnologías relacionadas con las ciencias. Además, utiliza los adelantos tecnológicos y la infraestructura que Teleproducciones S.A. le brinda, para ofrecer al público un producto de buena calidad con fórmulas y alternativas que contribuyan a la solución de los pequeños conflictos de la vida diaria.

4.5. *El Noticiero Mexicano EMA, Cine - Verdad y Tele -Revista: antecedentes y elementos.*

Este apartado pretende hacer un repaso histórico y una análisis de elementos técnicos y expresivos de los noticieros *El Noticiero Mexicano EMA, Cine - Verdad y Tele - Revista*, durante los periodos en que Carlos Velo los dirige.

Este análisis, se basa en algunos elementos considerados en el trabajo de Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez Biosca (2000)⁹⁹. Para este trabajo se toman cinco números de cada noticiero todos dirigidos por Carlos Velo. Para un mejor análisis se consideran otros números en los que Velo es solo supervisor técnico y otros noticieros que al final de este

⁹⁸ Miguel Anxo Fernández, *Carlos Velo, cine e exilio*. Galicia: A Nosa Terra, 1996. p.44.

⁹⁹ Rafael R. Tranche et al. *NO - DO: El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra, Filmoteca Española, 2000. p.96 - 123.

trabajo se especifican. Aquí solo se muestra el desglose de la información extraída por la autora a partir de su análisis.

A continuación los elementos y una breve explicación de su contenido:

1. **Marcas de apertura:** Es la marca de apertura del noticiero, actualiza el contenido del mismo e indica si es una serie. Da identidad al noticiero.
2. **Encabezamiento de la noticia:** Es el texto previo a la nota que despierta y orienta la atención del espectador. Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez, especifican tres diferentes tipos.
 - **El título específico de la noticia:** Parecido al recurso periodístico del titular. Breve y de estilo telegráfico; incluye adjetivos y verbos siempre y cuando estos no determinen o describan la acción. Puede reducirse a una sola palabra.
 - **Epígrafe genérico:** Alude al tipo de información (teatro, cine, deportes). Da un mínimo de información sobre el contenido, pero ubica el tema a tratar.
 - **Cabeceras de sección:** Reúne e introduce a varias noticias breves agrupadas en epígrafes. Pueden o no indicar si las noticias son nacionales o internacionales.
3. **Técnicas para la presentación de rótulos:** Es la forma en que se presentan los encabezamientos de la noticia.
 - **Cartón pintado:** El más común durante los primeros años de los noticieros. Es un artesanal que permite un breve tratamiento pictórico.
 - **Rótulo sobre fondo negro:** El título sobre un fondo negro.
 - **Rótulo superpuesto sobre imagen:** estática que forma parte de la noticia o en movimiento, que es la que arranca con la información.

- **Cabecera animada:** Es un juego entre título e imágenes alusivas al tema a tratar.
 - **Fundido a negro:** Utilizado como transición,
 - **Cortinillas geométricas:** Señala el fin y principio de una nota mediante movimientos rápidos (giros o barridos).
 - **Efecto swish pan:** Imagen panorámica de apenas un segundo que impide determinar el contenido. Utilizada como signo de puntuación en los noticieros de todo el mundo a partir de los años 50.
4. **Duración, número y tipo de noticias.** Esta sección se refiere a los minutos de duración, el número de secciones o notas que se distribuyen durante ese lapso de tiempo en el noticiero y si se trata de reportajes, notas informativas o secciones que pueden agrupar a cualquiera de los dos géneros.
5. **Estructura:** Se refiere a la jerarquización del material por orden o duración de las notas, por distribución, frecuencia de los temas, dosificación de la información nacional e internacional, así como la regularidad de las secciones fijas.
6. **Repertorio temático de la noticia:** Los temas a tratar.
7. **La figura del narrador y las instancias narrativas:** La primera consiste en los límites de intervención del narrador como figura en el noticiero. La segunda consiste en el tono en el que se narran los temas tratados.

Nota: El sonido no está incluido como elemento de análisis, debido a que algunos de los noticieros de *Cine - Verdad* y *Tele - Revista* localizados y analizados por la autora, no cuentan con este elemento.

4.5.1. *El Noticiero Mexicano EMA, antecedentes.*

En 1940, los Estados Unidos de América, preocupados por la influencia de Alemania en la vida mexicana, crean la Oficina de Asuntos Interamericanos, con Nelson A. Rockefeller en la coordinación. Dicha oficina tiene como objetivo contrarrestar la propaganda nazi, teniendo como principal arma de ataque a los medios de comunicación latinoamericanos. La idea es producir y difundir información favorable a la causa de los Estados Unidos.¹⁰⁰

El cine mexicano, en este caso, cuenta con el subsidio para la producción de películas mexicanas, realizadas en los estudios CLASA; y en 1942 con la creación de la productora EMA misma que realiza películas documentales y noticieros, con imágenes de la situación bélica.

EMA son las siglas de España, México y Argentina los tres países principales en la producción de cine de habla hispana. EMA inicia su producción con la película *Sin novedad en el Golfo* (1942) que muestra las operaciones por aire, mar y tierra en el Golfo de México ante la invasión de submarinos alemanes.¹⁰¹

¹⁰⁰ *Amigo*. [Video- grabación]. Producción, realización, guión y edición: Gregorio Rocha. Narración: Emilio Ebergényi. México, Sistema Nacional, para la Producción de Programas de Televisión Cultural. (FONCA, Canal 22 y Red Nacional de Televisoras Educativas y Culturales, A.C.), 1999. Un Video cassette (VHS)(28') Serie GUERRA E IMÁGENES; CAPITULO III.

¹⁰¹ Justino López Mercado. "Las películas documentales mexicanas". En *Anuario cinematográfico latino americano 1946 - 1947*. Editor gerente Alfonso Murillo; Director literario Antonio Suárez Guillen. México: s.n., 1947. p.489.

Sus instalaciones se encuentran en el centro de la ciudad de México. EMA cuenta con un departamento de cortos, uno de noticieros y una cinemateca. El departamento de cortos tiene como función crear películas documentales, a partir de las imágenes recolectadas por los noticieros y las resguardadas por la cinemateca. El departamento de noticieros es el encargado de producir *El Noticiero EMA*. La producción y dirección están a cargo del general Juan F. Azcárate.

Entre los colaboradores se encuentran, como reporteros, E. Vega Gil, Isaac Sánchez U., Morales, Ramón Muñoz, los técnicos son de la Sección 49 del STIC; como locutor se escucha a Fernando Marcos y como directores están Carlos Loret de Mola y Carlos Velo.

Carlos Velo llega al noticiero en 1944 y se encarga de la parte cultural, en un principio el documentalista edita las imágenes que toman los camarógrafos especializados, hasta que a Velo se le ocurre hablar de México en el noticiero y al no tener tiempo para hacer documentales, lo hace con reportajes. Así realiza *México incógnito* sobre geografía y etnografía, *México eterno* sobre arqueología y arte colonial y *Hombres de México* sobre las personalidades científicas y artísticas aún vivas.

Durante la dirección de Carlos Velo, *El Noticiero Mexicano EMA* logra presentarse en más de 500 cines con un número aproximado de 400 mil notas. Sus reportajes son testigos y descubridores de vestigios arqueológicos como El castillo de Tealco, en Veracruz.

Al término del sexenio presidencial de Ávila Camacho, el noticiero tiene poco dinero para su producción, por lo que se busca el patrocinio de algunas marcas. Velo se queda con la responsabilidad de introducir la publicidad a los noticieros. Su primer

patrocinio proviene de la cervecería Modelo. El noticiero inicia con la imagen de una modelo que encuentra a Moctezuma y le presenta el *México Eterno* que era la pirámide de Teotihuacán; después se presentan los reportajes preparados para la exhibición.

En 1944 *El Noticiero Mexicano EMA* interviene en la producción de una película de argumento con imágenes de grutas y volcanes, que no tiene éxito. Sin embargo, en 1947 sobresale por el cortometraje reportaje *Un día en la radio*.

A mediados de 1952, Velo deja el noticiero para dedicarse a otros proyectos en Teleproducciones S.A., con Manuel Barbachano. Durante casi cinco años se olvida de él, hasta que en 1956 el noticiero pasa a manos de productores privados, al ser adquirido por Teleproducciones S.A.

El Noticiero Mexicano EMA se produce hasta los primeros años de la década de los 60, con más de 1500 números en los que Carlos Velo, colabora como supervisor, director, productor, director técnico y reportero.

4.5.2. *El Noticiero Mexicano EMA*, elementos.

- 1. Marcas de apertura:** Al proyectarse el noticiero abre con la imagen de don Quijote y Sancho Panza cabalgando por las tierras de La Mancha, mientras una voz dice: “El Noticiero Mexicano y el periódico EL UNIVERSAL le presentan: la vida de México en la pantalla”. Al final se ve la imagen congelada del Quijote y la voz inicial concluye: “fue el número . . . , presentado por el periódico EL UNIVERSAL, el gran diario de México”. Después de 1952 cambia la marca de apertura, ahora la imagen inicial es la de una primera plana de un periódico, cuyo encabezado es el título del

noticiero. Don Quijote y Sancho Panza son sólo un logotipo. Además aparece el nombre del director de ese número de emisión.

2. **Encabezamiento de la noticia:** En el caso del *Noticiero Mexicano EMA*, recurre al **título específico de la noticia**, es decir, los encabezados son sólo un título que carece de un gancho informativo. Por ejemplo, *Homenaje Minero, De Monterrey a los pinos, Caballería mecánica, De México a Zapopan*. También a las **cabezas de sección**, para agrupar las noticias de la semana como en la sección *Ave Maria* o para los reportajes como *México incógnito, México eterno y Hombres de México*. Y finalmente, utiliza el **Epígrafe genérico** sólo para anunciar la sección taurina, de la siguiente manera: *Toros*.
3. **Técnicas para la presentación de rótulos:** Las técnicas son: **rotulo sobre fondo negro** que generalmente esta acompañado por caricaturas relativas el tema que anuncia. Otra técnica es el **efecto swish**, utilizada sobre todo en las secciones dedicadas a temas turisticos o arqueológicos. Desde 1952 cada sección es precedida por una cortinilla que se asemeja a la plana intermedia de un periódico, teniendo como encabezado el titulo de la sección.
4. **Duración, número y tipo de noticias:** .La duración del noticiero es muy similar durante toda su trayectoria, pero durante la dirección de Carlos Velo se mantiene en 10 minutos. La información se presenta en reportajes o secciones donde se incluyen entre 1 y 3 notas informativas, como es el caso de la sección *Ave Maria* en donde cada nota es de 1 minuto a 1 minuto y medio. Con el resto de los reportajes la duración depende del tema. Es decir, si se trata de hablar sobre los proyectos alemanistas o de Ciudad Universitaria, la sección dura de 2 a 3 minutos y medio. Las cabezas aparecen en

pantalla durante 5 segundos, mientras que la entrada y salida permanecen 15 segundos cada una. Cuando hay comerciales estos sólo muestran la imagen del producto y el nombre y se pueden admirar hasta por 30 segundos. Es importante mencionar que al parecer no hay un criterio informativo que determine el número de notas, reportajes o secciones, la suma de estos puede ir de 7 a 13. Es de notar que la información es primordialmente nacional, cultural y deportiva.

5. **Estructura:** Sus secciones son: la suma de las noticias más importantes de la semana (curiosidades y eventos nacionales) y la crónica de la corrida taurina de la semana (el título de la sección cambia según el tema). Desde 1950 *El Noticiero Mexicano EMA* incluye una sección fija que notifica sobre los avances de la construcción de Ciudad Universitaria. En 1952 incluye las siguientes secciones, *Noticiero mexicano* (información de interés general) *Desfile de estrellas* que cambia su nombre a *Cámara deportiva* (información de espectáculos y deportes).
6. **Repertorio temático de la noticia:** Su objetivo es presentar los acontecimientos de interés nacional, de manera breve, justo antes de la presentación de una película de ficción. Los temas que trata siguen la línea oficialista. Muestra la vida política del país, los deportes y los toros; pero siempre su nota principal esta dedicada a la inauguración de cualquiera de los proyectos del gobierno primero de Ávila Camacho y después de Miguel Alemán Valdés.
7. **La figura del narrador y las instancias narrativas:** Entre los narradores más importantes de *El Noticiero Mexicano EMA*, se encuentran Fernando Marcos, Pedro Ferriz Santacruz y Pepe Luis. En algunas ocasiones el noticiero utiliza dos narradores uno para la sección taurina y otro para el resto de las notas. La función del narrador es

la de conducir al espectador a través de la imagen y así reiterar la información. El narrador puede recurrir a tonos retóricos y humorísticos al hacer comentarios sobre las notas.

4.5.3. *Cine - Verdad*, antecedentes.

"Si la ciencia aparece bien dramatizada o poetizada o convertida en un misterio, o convertida en un interés humano fuerte es más apasionante que cualquier drama de Shakespeare".¹⁰²

Esta es la característica principal de *Cine - Verdad*, el noticiero serio de Teleproducciones S.A. Este noticiero se dedica al arte y a la cultura es una idea original de Carlos Velo. Es un homenaje a *Kino Pravda (Cine Verdad)* de Dziga Vertov. Su intención es, según palabras de Miguel Barbachano:

"Dar a conocer al mexicano las diversas facetas culturales de México, hablarle a través del lenguaje de las imágenes, del arte nacional de todos los tiempos: precolombino, virreinal, moderno y contemporáneo. Mostrarles los diversos trabajos que se realizaban en su patria (como aquella serie "Así trabaja México") dar a conocer de su ciencia y su técnica . . . De esta manera *Cine Verdad* contemplaba notas de arte, de ciencia y reportajes histórico políticos".¹⁰³

Durante su primera etapa (1953-1957) es dirigida por Manuel Barbachano y Carlos Velo. Fernando Gamboa empieza a dirigir el noticiero cuando Velo se lo pide a Barbachano, para que el cineasta iniciara el proyecto de *Torero*. Tres fueron los directores

¹⁰² Entrevista de Paco Ignacio Taibo I con Carlos Velo. 1985. Grabación resguardada por la Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM.

¹⁰³ Eva Pichardo Muñoz. *El cine documental en México. (1963 - 1979)*. México: el autor. 1985. p. 56-57. Tesis (Licenciado en Ciencias de la Comunicación). UNAM. FCP y S.

que la dirigieron después; Jomi García Ascot y Miguel Barbachano, desde 1957 y hasta 1974. En este periodo Velo sólo participa como director técnico.

“Estrictamente cultural con tres reportajes de asuntos diferentes . . . que con su estilo didáctico fue comprendido, aceptado y respetado por las masas populares, ávidas de superación cultural, sorprendiendo a los comunicólogos y publicistas que lo calificaban como demasiado bueno para nuestro pueblo inculto”¹⁰⁴

Las imágenes de *Cine - Verdad* logran el consumo internacional, a través del intercambio de piñete (pié contra pié) con noticieros franceses, lo que permite la exportación de la cultura y la ciencia mexicanas. Por ejemplo, cuenta Carlos Velo¹⁰⁵, que el joven reportero Luis Suárez realizando un reportaje en la sierra de Oaxaca, encuentra a María Sabina, la entrevista y obtiene el sonido, que en ese momento no es de buena calidad. Este reportaje se intercambia con uno francés, las imágenes son vistas por unos botánicos que vienen a México por los hongos de María Sabina.

Otros colaboradores son, Jomi García Ascot (jefe de redacción), Fernando Marcos (voz), Ignacio Santibañez, Gabriel García Marquéz, Carlos Monsivais, Carlos Fuentes, Juan Rulfo y José Emilio Pacheco (redactores); Luis Sobreyra S. y Miguel Campos (edición), Adolfo de la Riva (sonido), Yasha Datshkovsky (adaptación musical) y Hans Beincler, José Torre, Ramón Muñoz, Guillermo Bravo, Luis Suárez (camarógrafos).

¹⁰⁴ Miguel Anxo Fernández. *Carlos Velo, cine e exilio*. Galicia: A Nosa Terra, 1996. p. 56.

¹⁰⁵ Entrevista de Paco Ignacio Taibo I. con Carlos Velo. 1985. Grabación resguardada por la Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM.

4.5.4. *Cine - Verdad*, elementos.

1. **Marca de apertura:** El noticiero abre con un plano en el que se aprecia un cielo repleto de estrellas, de entre ellas sale el lente de una cámara que simula un ojo humano. Enseguida aparece el título sobre una serie de imágenes en las que se muestran avances tecnológicos, desastres naturales y hechos relevantes de la historia mundial.
2. **Encabezamiento de la noticia:** En este caso, *Cine Verdad*, emplea al **título específico de la noticia** (*Circo papel y sueños, Cine Club, Monedas, Gato por liebre*) y las **cabeceras de sección** (*Cine verdades*).
3. **Técnicas para la presentación de rótulos:** Se sirve de la técnica de **cartón pintado**, en donde regularmente aparece el título en letras blancas y cursivas sin dibujos o caricaturas. Además emplea al inicio del noticiero al **rótulo superpuesto en imagen en movimiento**.
4. **Duración, número y tipo de noticias:** La duración varía entre los 10 y 12 minutos. El noticiero consta de tres reportajes monográficos fijos, van de 1 y medio hasta tres minutos. La base informativa es científica o cultural. Entre un reportaje y otro se pueden intercalar otros de diversos temas. No hay secciones dedicadas a la nota informativa. Podemos encontrar series de reportajes distribuidos en diversos números del noticiero. Además hay que incluir tres bloques de comerciales, con una duración de 1 minuto.

5. **Estructura:** Inicia siempre con un reportaje. No hay prioridad de temas, por lo que cada reportaje podría tratar de un tema totalmente opuesto entre sí, por supuesto sin salir de la base científica o cultural del noticiero.
6. **Repertorio temático de la noticia:** Los temas de cada reportaje monográfico, pueden tratar de arqueología, ciencia, historia, medicina, tecnología, agricultura, industria o economía. En las otras secciones los temas son los siguientes: *Cine Verdades* (se muestran datos curiosos), *Imagen del poema* (donde se da lectura a un poema, mismo que se ilustra con diversas imágenes) y la de *3 y 2 comerciales en un minuto* (en el que se muestra la publicidad de diversos productos). Estas secciones pueden variar en cada número. En ocasiones el noticiero se dedica en su totalidad a un solo tema.
7. **La figura del narrador y las instancias narrativas:** Fernando Marcos es el narrador, el estilo es sobrio y sencillo, con la intención de que el público analfabeta pueda entender con claridad los temas tratados.

4.5.5. *Tele-Revista, antecedentes.*

El jueves 12 de octubre de 1950, algunos cines de la capital estrenaron con éxito un inusual noticiero cinematográfico: *Tele - Revista*, producido por un joven publicista emeritense, Manuel Barbachano Ponce y dirigido por un cineasta español Carlos Velo, recién incorporado a la vida nacional, ambos apoyados por técnicos (camarógrafos, editores, sonidistas) pertenecientes a la Sección 49 del STIC.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Manuel Barbachano Ponce. *Ciclo Manuel Barbachano*. CINETECA NACIONAL, PROGRAMA MENSUAL. México, 1986. p19.

Nace durante el sexenio de Miguel Alemán Valdés. La sátira y el humor negro son su especialidad e innovación, al utilizar este estilo para abordar temas políticos y a las costumbres propias de los mexicanos en fragmentos humorísticos interpretados por el cómico Ramiro Gamboa (Gamboín). Las situaciones cotidianas de la ciudad capital son la fuente principal para la creación de dichos fragmentos, además de las actividades deportivas y eventos varios de la ciudad en el país.

*"Tele - Revista es un cortometraje semanal con anuncios directos insertados entre las notas y reportajes de crítica social y política mostrados con chistes populares y reportajes sobre ciencia y arte redactados por especialistas de categoría"*¹⁰⁷

Tele - Revista es el noticiero divertido de Teleproducciones S.A. El noticiero se convierte en el gran atractivo de las mejores salas del país, logrando que durante los cuatro años, de 1953 a 1957, en que la dirige Velo sea la mejor y obtenga los apoyos comerciales de importantes patrocinadores. Como característica incluye por lo menos una cápsula cómica.

Entre los colaboradores que participan en este noticiero, se pueden mencionar a, Fernando Gamboa (director), Jorge Barbachano (gerente de producción), Joaquín Gambóia (dibujante y redactor), Ramón Muñoz, E. González, Rubén Gámez, A. Velázquez (camarógrafos), Luis Sobreyra. S (edición), Rodolfo Quintero (sonido) Javier López "Chabelo" (actor).

En 1958 *Tele - Revista*, queda a cargo de Jomi García Ascot, camarógrafo que ya había trabajado en el noticiero *Cine Mundial*, producido por Fabian Arnaud.

¹⁰⁷ Miguel Anxo Fernández. *Carlos Velo, cine e exilio*. Galicia: A Nosa Terra, 1996. p.55.

Desafortunadamente, el tono utilizado le acarrea problemas durante el gobierno de Adolfo López Mateos. El regente de la ciudad, Ernesto P. Uruchurtu, pide la suspensión temporal del noticiero y advierte al productor, Manuel Barbachano, que no volvería a las salas cinematográficas si no se apega a los lineamientos de la política gubernamental.

En años posteriores, mientras Velo tiene la idea de realizar *México mío*, Teleproducciones S. A., retoma las cápsulas humorísticas para realizar tres películas de montaje *Chistelandia*, *Nueva Chistelandia* y *¡Vuelve Chistelandia!* (1958), con poco éxito al exhibirse.

4.5.6. *Tele - Revista*, elementos.

- 1. Marca de apertura:** La imagen de este noticiero era más atrevida. Su primera imagen es la de una antena de televisión, que mediante animación simula la salida de señales, que muestran la frase “Teleproducciones presenta”, seguida por el título del noticiero *Tele - Revista*. En el siguiente plano se muestra la portada de lo que parece un cuaderno de dibujo en el que se mostraba el título de cada sección.
- 2. Encabezamiento de la noticia:** Este noticiero o mejor dicho revista filmica, toma los tres tipos de cabezas, **título específico de la noticia**, **epígrafe genérico** y **cabeceras de sección**.
- 3. Técnicas para la presentación de rótulos:** Aplica el **cartón pintado**, y el **rótulo sobre puesto sobre imagen en movimiento**.
- 4. Duración, número y tipo de noticias:** En un lapso de 10 a 12 minutos se recurre a la nota informativa, el reportaje y cápsulas humorísticas para plantear al espectador los

temas que se tejen alrededor de la vida nacional. El tiempo de cada reportaje esta determinado por lo espectacular o curioso de la información y puede estar entre 1 y medio y tres minutos. Mientras que los sketchs se organizan en un grupo de cinco a seis chistes sobre diversos temas, la sección dura de treinta segundos a un minuto. Las duraciones de comerciales entradas, salidas y cortinillas son similares a los de *El Noticiero Mexicano EMA*.

5. **Estructura:** Las secciones son: *Viñeta Metropolitana*, firmada regularmente por Gullet que al parecer es el seudónimo del reportero. Otra sección es *Sangre y Arena*, crónica taurina. La parte que corresponde a la comicidad es la sección formada por diversos sketchs cómicos cada uno con un título y situación diferente. El reportaje no puede faltar en éste noticiero. Por último, están los asuntos comerciales que se intercalaban entre las secciones. Este noticiero no sigue un orden determinado, incluso las secciones pueden aparecer y desaparecer entre un número y otro.
6. **Repertorio temático de la noticia:** Los temas son variados, van de asuntos culturales al simple entretenimiento siempre en un tono jocoso. Los reportajes pueden hablar del teatro, la ciudad y su iluminación, la moda, deportes, las medias, las estrellas de cine, entre otros. Las cápsulas humorísticas al igual que el resto del noticiero, encuentran su materia prima en la vida familiar, en la oficina, en las calles, en las albercas, en los restaurantes etcétera.
7. **La figura del narrador y las instancias narrativas:** Las voces que animan el noticiero son de Pepe Ruiz Vélez y José Luis Gamboa. En ambos casos, el locutor cuenta con habilidad para hacer un juego de palabras divertido al narrar cada reportaje

o para introducir al espectador a los sketchs. En estos últimos el público tiene la oportunidad de escuchar la voz del actor en turno.

4.6. *Torero* (1956): El documental- ficción y Velo.

Para 1956 Teleproducciones S. A., cuenta con buenas posibilidades económicas y sobre todo con el reconocimiento del Festival de Cannes, gracias a *Raíces*. Esta situación incuba el proyecto de *Torero*. Dicho proyecto pretende crear un documental de la fiesta taurina, a partir de las imágenes recabadas por los noticieros de Teleproducciones. Poco a poco se reduce a la biografía de Luis Procuna.

Puede reconocerse a Velo como el cineasta que mejor capta la fiesta taurina, aunque el mismo Velo manifiesta su rechazo hacia el sacrificio al que los toros son expuestos, al respecto dice, “fui profesor de biología en la Universidad de Madrid y pertenezco a una minoría de españoles que ven en las corridas de toros una prueba del atraso social y cultural de España”¹⁰⁸.

Sin embargo, el director encuentra en *Torero* su mejor realización, pues en ella aplica todos sus conocimientos como documentalista en la historia de Luis Procuna, uno de los mejores toreros mexicanos de la época. Carlos Velo cuenta como surge la idea para hacer *Torero*:

“Dirigiendo noticieros y documentales en México, tuve que filmar y editar durante diez años, la corrida de cada domingo. En una de esas tardes un torero – Luis Procuna - y un toro – Polvorito - registraron en la cámara una

¹⁰⁸ Carlos Velo. *Torero* En *CUADERNOS DE PROGRAMACIÓN DE LA CINETECA*. México: Nueve época, enero 1985. p. 4. N.13.

“faena” que los aficionados calificaron de inolvidable. Viendo una y otra vez en la pantalla el riesgo mortal de aquel hombre que, con serenidad y precisión vence la bravura del toro hasta darle en el momento justo y mínimo muerte fulminante sobre el fondo delirante del público, empecé a comprender la incontenible emoción del espectáculo taurino”.¹⁰⁹

El argumento se basa en una columna, que aparece en una pequeña revista titulada *Cancionero Picot*, la columna se llama, “Biografía de Luis Procuna”. Con ese material comienzan a trabajar en el argumento Velo y el cronista de toros Angel Esparza, que quiere hacer un documental sobre toros.

Torero, significa un año de seguir a Procuna, de filmar miles de pies de película a cuatro cámaras (en las corridas), de montajes laboriosos con aficionados que no son actores, pero también significa el éxito, estético y técnico del documental, sin olvidar el éxito comercial.

Tomas Pérez Turrent comenta sobre la construcción de *Torero*, "Velo utiliza las técnicas del documental y el montaje de documentos y el torero Luis Procuna se encarga de recrear su propia vida y carrera".¹¹⁰ *Torero* tiene dos características principales, según el propio Velo, es archivo filmico, ya que las partes documentales estaban armadas con escenas tomadas de los noticieros, y es también un drama.

Velo retoma la experiencia de Flaherty, “con un enfoque original en el que combinaban la estructura de ficción, el testimonio, el ensayo, la cámara participante, el

¹⁰⁹ Carlos Velo. *Torero*. En *CUADERNOS DE PROGRAMACIÓN DE LA CINETECA*. México: Nueva época, enero 1985. p. 4 N.13

¹¹⁰ Tomas Pérez Turrent. *Homenaje postumo al cineasta Carlos Velo en el palacio de Minería*. Boletín de Prensa. México: Dirección de Actividades Cinematográficas, UNAM. 9 de marzo de 1988.

cinéma –verité.”¹¹¹ *Torero* se convierte en un documental cuando intervienen las imágenes – documentos de una persona real.

El cineasta gallego desarrolla en *Torero* un método, para incrustar una escena de archivo en una secuencia a filmar o viceversa. El método, según Velo, consiste en cortar un fotograma llevarlo a la filmación para que el actor y director hagan un análisis de la composición de la imagen y hagan la reconstrucción de la escena.

Algo que habla del cuidado en cada elemento de producción, es la realización del doblaje. Luis Procuna, según el cineasta gallego, tiene una voz muy aguda, que no concuerda con el personaje, por lo que se le dobla en toda la película. Incluso el mismo Procuna llega a olvidar que esa no es su voz. Velo tiene tal cuidado con cada elemento que busca que las escenas reconstruidas sean lo mas parecidas a las filmadas en los noticieros. Para ello se apoya en el vestuario, elementos del público y la capacidad histriónica de Procuna.

En esta cinta, Velo logra captar la plenitud de la fiesta taurina. Encuadra cada elemento con la precisión del documentalista para dar al público el drama de la muerte y la angustia del torero ante ella, sin olvidar el frenesí del público ante tal espectáculo.

¹¹¹ Tomas Pérez Turrent. En *Homenaje a Carlos Velo. PROGRAMA MENSUAL DE LA CINETECA NACIONAL*. México: Nueva época. abril 1988. p 19. N. 52

CONCLUSIONES.

La presente investigación se propuso profundizar en la participación de Carlos Velo y los noticieros cinematográficos *El Noticiero Mexicano EMA*, *Cine - Verdad y Tele - Revista* en la realización del cine documental mexicano, así como en su desarrollo histórico, todo con la finalidad de recuperar un género cinematográfico olvidado, al que yo he llamado cine documental periodístico.

El cine es el resultado de la mezcla entre diversos materiales y tecnologías. Su origen lo determina como instrumento científico, al generar y difundir ciencia, su desarrollo lo lleva a encontrar otras utilidades. Con los hermanos Lumière, el cinematógrafo demuestra su capacidad como instrumento de registro de la realidad y al mismo tiempo determina a uno de los géneros básicos, el documental.

A partir de entonces la actividad humana se vuelve el blanco del cinematógrafo, la registra y la muestra, así el cine se convierte en testimonio del acontecer, en un sistema de comunicación e información y en un nuevo conductor para el periodismo, que ya desde entonces cumple con la tarea de informar y difundir conocimientos.

El periodismo cumple con su función cuando los miembros de una sociedad satisfacen la necesidad de conocer y entender el contexto en el que viven, en este sentido, el cine facilita, a través de la imagen, la asimilación casi inmediata de la información con los noticieros cinematográficos.

El periodismo siempre ha sido y será parte fundamental del documental, la información extraída de la realidad es materia prima de ambos, aunque es en el cine, donde se le aplica un tratamiento creativo, que desemboca en diversas posibilidades

estéticas y narrativas, de este fenómeno surge mi propuesta de llamarlo documental periodístico.

En los noticieros hay una clara expresión del documental periodístico, pues durante la época en que se desarrollan en el mundo (1896 – 1965) y en México (1912 hasta pasados los primeros años de la década de los 70), cumplen con registrar y reproducir los sucesos de interés público. Hay que mencionar que la revisión filmográfica, de tan sólo los noticieros mexicanos, requiere de gran dedicación y cantidad de tiempo, pero sobre todo de un verdadero interés hacia el conocimiento del género.

Otro aspecto importante a resaltar, es que el noticiero cinematográfico es el esencial y mejor representante del cine documental periodístico, pues en él se encuentran y combinan la nota informativa, el reportaje, la crónica y en algunas ocasiones la entrevista, cuatro de los géneros periodísticos más explotados por el cine.

Esta situación me llevó a que esta investigación se centrara en la figura de Carlos Velo y los noticieros antes mencionados, que se produjeron de 1941 a 1974, periodo en el que se dio una mayor producción y consumo de noticieros cinematográficos nacionales.

Para comprender el origen y auge de los noticieros cinematográficos mexicanos fue necesario hacer un previo recorrido histórico de los orígenes del documental desde Francia y Estados Unidos, siempre destacando su relación con el periodismo.

En Francia los noticieros (*Pathé Journal* y *Gaumont Actualités*) desarrollan y perfeccionan su función informativa, en Estados Unidos se origina la industrialización de este género y se agrega la función interpretativa, en donde el acontecimiento toma importancia desde sus antecedentes hasta sus posibles consecuencias (*The March of Time*).

A estas funciones hay que agregar las de educación y propaganda. El primer exponente de los noticieros educativos lo encontramos en Rusia con *Kino Nedelia* y *Kino Pravda*, ambos creación de Dziga Vertov, que involucran al espectador, con la historia de su país. En España nacen los mayores exponentes del noticiero de propaganda, el *Noticiero Español* y *No -Do* que se encarga de la difusión de la imagen del Generalísimo Francisco Franco y de la ideología falangista.

En México, el cine documental periodístico se desarrolla bajo los lineamientos de Lumière, hasta la Revolución. En 1910, el movimiento social armado es el tema que más interesa al público y los camarógrafos, que ya hacían de reporteros cinematográficos, siempre en busca de las tomas más ilustrativas del campo de batalla. Entre los que se pueden contar como camarógrafos y periodistas cinematográficos están Salvador Toscano, Enrique Rosas y los Hermanos Alva que con el apoyo de diversas técnicas, registran y exponen la realidad social del México de la Revolución.

Durante este periodo, el documental desarrolla la importancia histórico visual de la información y una competencia férrea por los acontecimientos del momento. En este contexto, aparece el primer noticiero mexicano *Revista Nacional*, que no logra consolidarse debido al excelente documental mexicano existente.

De 1913 a 1941, los noticieros mexicanos atraviesan por diversas situaciones, en los primeros años, son instrumento del proyecto de identidad nacional. Se realizan para mostrar a los connacionales y extranjeros, la unidad nacional y un México fuerte y renovado que se levanta de una Revolución. También hacen su intento en la educación, durante los años 20, con la *Revista Nacional de Educación Pública*, pero la entrada del

cine norteamericano impide el desarrollo de un lenguaje fílmico propio y la permanencia de los escasos noticieros que aparecen.

A partir de 1942, el noticiero mexicano entra a la industria cinematográfica como un importante producto de producción y consumo nacional. Se inicia la producción constante de noticieros, tal y como ocurre con el resto de la producción cinematográfica. Los noticieros nacionales crean su propia técnica y estética cinematográfica que va primordialmente dirigido a la naciente clase media mexicana.

De 1942 y hasta la mitad de la década de los 60, se da la mayor producción de noticieros en México, ellos se encargan de registrar y exponer a los diversos grupos sociales de la época, sus diversiones, sus actividades cotidianas, sus personalidades, sus preferencias, sus gobernantes, sus vicios y todo lo que da contexto a sus vidas.

En este periodo aparece el documentalista gallego Carlos Velo. Víctima del exilio de la Guerra Civil Española, llega a México donde interviene y aporta al cine nacional su técnica cinematográfica. Dicha técnica la inicia en España con diversos documentales y aquí la perfecciona, a través de su participación, como reportero, periodista, productor, realizador, guionista y editor, en los noticieros *El Noticiero Mexicano EMA*, *Cine - Verdad y Tele - Revista*.

En cada noticiero Velo, encuentra diferentes aspectos cinematográficos. En *El Noticiero Mexicano EMA* descubre que el reportaje es cine documental, siempre y cuando en él se registren los hechos que hacen y marcan la historia, tanto personal como social. José Rovirosa, dice a este respecto en entrevista:

“la memoria es recordar con fundamentos la memoria son los hechos que trascienden en la vida de cada individuo, que dan el conocimiento para resolver

futuros acontecimientos – concluye -, lo más cercano a la memoria es el cine documental”¹¹².

Con *Cine - Verdad*, el cineasta gallego demuestra que cine, periodismo, educación y entretenimiento, pueden trabajar juntos. En este noticiero logra el registro y exposición de la ciencia para beneficio de la sociedad y logra la aceptación y el interés del público que en ese momento está invadido por las abundantes notas frívolas de otros noticieros.

Tele - Revista es para Carlos Velo la oportunidad perfecta para informar del acontecer político, sin la solemnidad clásica del cine documental periodístico. Con este noticiero Velo se divierte y divierte.

A través de la revisión filmica de noticieros, tanto de Velo como de otros cineastas descubrí que los realizados por Carlos Velo son importantes, porque con ellos desarrolla técnicas y métodos para hacer cine documental, mismas que enseña a toda una generación de cineastas y técnicos cinematográficos mexicanos. Además en ellos se aprecia, a pesar de la premura de realización, un trabajo técnico de calidad y un manejo cuidadoso de la información. En los noticieros utiliza fundamentalmente dos reglas básicas para hacer cine documental: 1) el documentalista debe ser un reportero 2) la edición es determinante para hacer de las imágenes un buen documental

Estos tres noticieros son un importante archivo histórico y científico de México. Histórico, porque en cada suceso, Velo siempre busca la trascendencia del hecho y busca crear la memoria de un país al que siempre admiró; científico porque aprovechan los avances tecnológicos para su creación y difusión.

¹¹² *Entrevista a José Rovirosa por Armando Casas, para T. V. UNAM.* México: Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM, Coordinación de difusión cultural UNAM. Agosto 1996.

Aunque el cineasta gallego, hace cine de ficción, encuentra en el documental su mayor satisfacción y así lo demuestra con *Torero*, en donde aplica, a través de la puesta en escena y la edición, las técnicas desarrolladas en los noticieros.

Desafortunadamente, los noticieros abandonan las salas cinematográficas para refugiarse en la televisión. El cine documental periodístico es archivo prácticamente muerto. Ahora los noticieros son un formato de televisión que recurren al vídeo y al satélite para registrar y difundir la información de los lugares y personajes más insospechados.

El archivo en que se convirtió el cine documental periodístico, quedó a merced de empresas y trámites burocráticos que desconocen el valor histórico de las imágenes que resguardan. La organización de dicho material es inadecuada, debido a que no hay análisis profundo de los elementos que los conforman como personajes, música, sonido entre otros.

Se hace urgente una correcta clasificación del material filmico que forma parte de los noticieros, para futuras investigaciones, de tipo social, político, artístico, educativo, histórico etcétera, o simple memoria de más de treinta años de México.

De igual forma es necesaria una revalorización, del trabajo de Carlos Velo en sus múltiples facetas dentro y fuera del ambiente cinematográfico, tanto en México como en España, lugar en donde actualmente se encuentra todo el material que por años clasificó y ordenó cuidadosamente.

BIBLIOGRAFÍA.

- Alcérreca, Rafael. *Una mirada a los Estudios Churubusco*. México: Estudios Churubusco Azteca, 2003, 203 p.
- Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos*. España: Paidós, 2000, 332 p.
- Ayala Blanco Jorge. *La búsqueda del cine mexicano (1968 – 1972)*. México: UNAM, Dirección General de Difusión Cultural, 1974, 292 p. 2. V.(Cuadernos de cine)
- Anduiza V, Virgilio. *Legislación Cinematográfica Mexicana*. México: Filmoteca de la UNAM, 1983, 358 p.
- Baechlin, Peter y Muller Strauss, Maurice. *Newreels across the world*. París: UNESCO, 1952, 99 p.
- Baena Paz, Guillermina. *Géneros periodísticos informativos*. México: Pax, 1990, 212 p.
- Barnouw, Erik. *El documental historia y estilo*. Barcelona: Gedisa, 1998, 358 p. (Colección Gedisa Multimedia)
- Bazin, Andre. *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp, 1996, 599 p.
- Burch, Noël. *El tragaluz del infinito (contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. España: Cátedra, 1995, 276 p.
- Caparros Lera, José María. *Historia crítica del cine español desde 1897 hasta hoy*. Barcelona: Ariel, 1999, 254 p
- Carrasco Vázquez, Jorge Gilberto. *Los héroes del cine mexicano*. México: el autor, 1979, 408 p. Tesis (Licenciado en periodismo y comunicación colectiva). UNAM, FCP y S.

- Campbell, Federico. *Periodismo escrito*. México: Ariel Comunicación; Planeta de México. 1994, 192 p.
- Charnley, Michell. *Periodismo informativo*. Buenos Aires: Troquel, 1971, 506 p.
- Ciuk, Perla. *Diccionario de directores del cine mexicano*. México: CONACULTA, Cineteca Nacional, 2000, 739 p.
- Colmenares M., Ismael, et. al. *Cien años de lucha de clases en México. Lecturas de la historia de México*. México: Ediciones Quinto sol, 1994, 274 p. Tomo I.
- Dallal, Alberto. *Lenguajes periodísticos*. México: UNAM, 1989, 110 p
- Dávalos Orozco, Federico; Vázquez B, Esperanza. *Filmografía general del cine mexicano (1906-1931)*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1985, 155 p.
- Dávalos Orozco, Federico. *Summa filmica mexicana. 1916 - 1920: Hacia una filmografía crítica del cine mudo mexicano*. México: el autor, 1988, 270 p. Tesis: (Licenciado en Sociología) UNAM, FCPyS.
- Dávalos Orozco, Federico. *Albores del cine mexicano*. México: Clío, 1996, 85 p.
- De los Reyes, Aurelio. *Cine y sociedad en México 1896-1930*. México: UNAM, 1983, 273 p. y 409 p. Vivir de sueños. 2.V.
- De los Reyes, Aurelio. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1946)*. México: Trillas, 1987, 275 p.
- De los Reyes Aurelio; et. al. *80 años del cine en México*. México: UNAM, Dirección General de Difusión Cultural, 1977, 142 p. (Serie Imágenes; 2)
- De la Vega Alfaro, Eduardo (coordinador). *Microhistorias del cine en México*. México: Cineteca Nacional; UNAM, Filmoteca; IMCINE, 2000, 430 p.

- Dudley, Andrew. *Las principales teorías cinematográficas*. Barcelona: Gustavo Gili; 1978, 276 p. (Colección punto y línea).
- Ellis C., Jack. *The documentary idea. A critical history of english-language documentary film and video*. Estados Unidos: Prentice Hall, 1989. 309 p.
- Edmonds, Robert. *Principios del cine documental*. México: CUEC, 1990, 97 p.
- Fernández, Miguel Anxo. *Carlos Velo, Cine e exilio*. Galicia: A Nosa Terra, 1996, 190 p.
- Fielding, Raymond. *The March of time, 1935-1951*. New York: University Press, 1978, 359 p.
- García, Gustavo. *El cine mudo mexicano*. México: SEP, 1982. 75 p.
- García, Gustavo. *La década perdida*. México: UAM, Unidad Azcapotzalco, 1986, 102 p.
- García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano* Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Gobierno de Jalisco, Secretaría de Cultura; México: CONACULTA; IMCINE, 1993. 364 p. 18.V.
- García Riera, Emilio. *Historia del cine mexicano*. México: SEP, 1986. 356. p.
- González Casanova, Manuel. *Las vistas. Una época del cine en México*. México: Secretaría de Gobernación, Museo de Carranza, 1992. 189 p.
- Guajardo, Horacio. *Elementos del periodismo*. México: Gernika, 1982. 129 p.
- Gubern, Roman. *Cine español en el exilio*. Barcelona: Lumen, 1976, 239 p.
- Gubern, Roman. *Historia del cine*. España: Lumen 1982. 373 p.
- Gubern, Roman. *1936 – 1939: La guerra de España en la pantalla*. España: Filmoteca Española, 1986. 197 p.

- Hayward, Susan. *Key concepts in cinema studies*. London: Routledge is an International Thomson Publishing Company, 1996. 427 p.
- Hojas de cine: *Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano. V.2*. México: SEP, UNAM, Fundación Mexicana de Cineastas, 1988. 277 p. (Colección Cultura Universitaria serie / ensayo).
- Huret, Marcel. *Cine actualites: Historie de la presse filme: 1895 - 1980*. Paris: H. Veyrier, 1984, 192 p.
- Kracauer, Siegfried. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós, 1989. 406. p.
- Leal, Juan Felipe. *Vistas que no se ven. Filmografía mexicana 1896-1910*. México: UNAM, 1993. 112 p.
- Leal, Juan Felipe. *El arcón de las vistas. Cartelera de cine en México (1896-1910)*. México: UNAM, 1994. 372 p
- López Clemente, José. *Cine documental español*. Madrid: Rialp 1990, 216 p.
- Martínez, Aguinagalde. *Reportajes de cine*. Bilbao: Servicio del País Vasco, 1996, 162 p.
- Martínez Albertos, José Luis. *Curso general de redacción periodística. Lenguaje, estilo y géneros periodísticos en prensa, radio, televisión y cine*. Madrid: Paraninfo, 1992, 593 p.
- Medrano, Adela. *Un modelo de información cinematográfico: El documental inglés*. Barcelona: 1982, 126 p. (Colección Textos de periodismo)
- Mendoza, Carlos. *El ojo con memoria. Apuntes para un método de cine documental*. México: UNAM, CUEC, 1999, 133 p.
- Michel, Manuel. *Una nueva cultura de la imagen. Ensayos sobre cine y televisión*. México: UNAM, UAM, Juan Pablos, 1994, 180. p.

- Monterde, José Enrique. *Cine historia y enseñanza*. Barcelona: Laila, 1986, 291 p. (Cuadernos de pedagogía, 29).
- Moreno Aldana, Lizbeth Iris. *Una propuesta cinematográfica diferente: el cine directo de Nicolás Echevarría*. México: el autor, 2000. 176 p. Tesis (Licenciado en ciencias de la comunicación) UNAM, FCPyS.
- Nichols, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. España: Paidós Comunicación, 1987, 389 p.
- Pichardo Muñoz, Eva. *El cine documental en México (1963-1976)*. México: el autor, 1985. Tesis: (Licenciado en ciencias de la comunicación) UNAM, FCPyS, 110 p.
- Reyes de la Maza, Luis. *El cine sonoro en México*. México: UNAM, 1973, 271 p.
- Rodrigo Alsina, Miquel. *La construcción de la noticia*. España: Paidós Comunicación, 1989. 208.p.
- Rodríguez, Saturnino. *El NO - DO. Catecismo social de una época*. Madrid: Complutense, 1999, 394 p.
- Romaguera, Joaquim, et. al. *Textos y manifiestos del cine. Estéticas, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*. México: Cátedra. 1988, 572 p.
- Roviroso, José. *Miradas a la realidad*. México: UNAM, CUEC, Coordinación de Difusión Cultural, 1988, 137 p 2. V.
- Sadoul, Georges. *Historia del cine mundial. Desde los orígenes*. México: Siglo XXI, 1998, 828 p.
- Sadoul, Georges. *El cine de Dziga Vertov*. Barcelona: Era, 1973, 224 p.
- Serraller, José Antonio. *Panorama histórico del cine*. Barcelona: Gráficas Palermo, 1976, 274 p.

- Taibo I, Paco Ignacio. *Los toros en el cine mexicano*. México: Plaza y Janés, Plaza y Valdez, SEP, INBA, D.D.F, Secretaría de Desarrollo Social, 1987, 133 p.
- Tosi, Virgilio. *El cine antes de Lumière* México: UNAM, Dirección General de Actividades Cinematográficas. 1993, 312 p.
- Tranche, Rafael R. y Sánchez, Biosca Vicente. *NO-DO: el tiempo y la memoria*. Madrid: Catedra, Filmoteca Española, 2000, 635 p.
- Viñas, Moisés. *Historia del cine mexicano*. México: UNESCO, UNAM, Filmoteca, 1987, 305 p. (Colección documentos de filmoteca).
- Velázquez, Luis. *Técnica del reportaje*. México: Universidad Veracruzana, 1992, 47 p. (Textos Universitarios).
- Yanes Gómez, Gabriela. *Juan Rulfo y el cine*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, México: IMCINE, Colima: Universidad de Colima, 1996, 83 p.

HEMEROGRAFÍA.

- Alted Vigil, Alicia. *Exilio: la historia olvidada*. En *EL PAÍS SEMANAL*. n. 1372. 12 de enero 2003. 86. p.
- Alvares Berciano, Roso y Sala Noguera, Ramón. *Documentales e informativos del cine sonoro, fragmentos seleccionados de la Guerra*. En *La guerra española en el cine*. *NIKELODEON*. Revista trimestral de cine. Verano 2000. 190. p
- Barbachano Ponce, Miguel. *Ciclo Manuel Barbachano Ponce Productor CINETECA NACIONAL. PROGRAMA MENSUAL*. Nueva Época México: Febrero de 1986. n, 26. p.30.
- Del Moral, Fidel. "Permanencia Voluntaria". *NOVEDADES*, México; 1 de marzo 2002. p.12. Espectáculos.
- De la Vega, Eduardo. *Biografía de Carlos Velo*. *DICINE*. México; N. 40. Julio 1991. p.19
- Gallegos C., José Luis. *En los estudios Churubusco, sentido reconocimiento al desaparecido documentalista español Carlos Velo; se reunieron decenas de cineastas*. *EXCÉLSIOR*. México: 5 de marzo 1988.
- Garmendia, Arturo. *1968, el movimiento estudiantil y el cine*. *REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO*. Vol 26, Núm, 10. Junio 1972, p.25 -33. UNAM.
- Gaona Vega, Luis *La gloria y la cárcel en México*. En *PUNTO*. México: 20 de octubre 1986
- González Gamio, Carlos. "La censura es un instrumento de control, dice Carlos Velo". *EXCÉLSIOR*. México: 22 de agosto 1985. p.1 Espectáculos

- López Mercado, Justino. "Las películas documentales mexicanas". En *Anuario cinematográfico latino americano 1946 - 1947*. Editor gerente Alfonso Murillo; director literario Antonio Suárez Guillén. México: s.n. 1947. 632 p.
- Orellana, Margarita. et. al. "Los eternos debates: cuatro enfoques sobre el documental". *ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS*. México: Julio – septiembre 1997. p.67 -74.
- Pérez Turrent, Tomás. *Homenaje póstumo al cineasta Carlos Velo en el Palacio de Minería*. Boletín de Prensa. México, Dirección de Actividades Cinematográficas UNAM. 9 de Marzo de 1988.
- Pérez Turrent, Tomás. Homenaje a Carlos Velo. PROGRAMA MENSUAL DE LA CINETECA NACIONAL. N.52. México: Nueva época. Abril 1988, p.27
- Velo, Carlos. *Torero*. *CUADERNOS DE PROGRAMACIÓN DE LA CINETECA NACIONAL*. Nueva Epoca. México: enero 1985. N, 13. p.31.
- Velo, Teresa. *Vieiros: los senderos de Carlos Velo*. *LOS UNIVERSITARIOS*. Nueva Época. N. 4. México, Enero 2001. p. 45 -53.
- Viñas, Moisés. "Apuntes de poética cinematográfica: los géneros del cine mexicano". *DICINE* N. 46. México: Julio 1992. p.20-22.
- Folleto Asociación Mexicana de recursos Audiovisuales Científicos, a. c. Documento proporcionado por la Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM.

ENTREVISTAS.

- García López, Fabiola. *Entrevista con Teresa Velo*. México, 14 y 19 de mayo de 2003.
- García López, Fabiola. *Entrevista con Gerardo Ortiz*. México, 2 y 6 de junio de 2003.
- García López, Fabiola. *Entrevista con José Manuel Osorio*. México, 26 de agosto 2003.
- Taibo I, Paco Ignacio *Entrevista con Carlos Velo*. México: 1985. Grabación resguarda por la Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM.
- Casas, Armando. *Entrevista con José Roviroso, para T. V. UNAM*. México: Agosto 1996. Dirección de actividades cinematográficas UNAM, Coordinación de difusión cultural UNAM.

- SITIOS DE INTERNET

- www.academia_ariel.org.mx/academia/e9htm
- www.academia_ariel.org.mx/academia/e11.html
- www.culturagalega.org/lavg/historia5.php
- www.culturagalega.org/lavg/doc
- www.ccc.cnart.mx/produccionh/obras/viejros.titm
- www.viejros.com/noticia.asp?ed=188
- www.unidosaquí.com/content/es006e4b3f.html

APÉNDICE. I.

Participación de Carlos Velo en noticieros como director.

La ficha técnica de cada uno de los noticieros analizados esta organizada de acuerdo a los elementos (créditos, personajes y lugares) que se encontraron en pantalla.

Noticiero: *El Noticiero Mexicano EMA*. # 408.

Fecha de filmación: 1951.

Duración: 12'

Dirección: Carlos Velo.

Asistente de dirección: R. Villareal.

Gerente: Jesús Nieto M.

Director general: General Juan F. Arcárate.

Reporteros /Fotografía: Ramón Muñoz, Cortes.

Voz: G. Hurtado H.

Edición: Isaac Sánchez.

Sonido: E. L. Rendón.

Notas: *México incógnito* (Reportaje proturismo nacional: Patzcuaro), *Ciudad Universitaria* (reportaje construcción de edificio de Humanidades), *Reportajes de la semana* (Acuerdos económicos, inauguración de asamblea de maestros Agricultores, y campesinos), *Reportaje* (caballería mecánica: carrera de motocicletas en la Marquesa), *Reportaje* (Poli contra colegio militar: foot ball americano), *Toros*.

Fuente: Filmoteca UNAM.

Noticiero: *El Noticiero Mexicano EMA*. # 418.

Fecha de filmación: 1951

Duración: 12'.

Dirección: Carlos Velo

Asistente de Dirección: R. Villarreal.

Reporteros / Fotografía: Vega Gil, Ramón Muñoz, Cortes.

Voz: G. Hurtado H.

Gerente: Jesús Nieto M.

Director general: General Juan F. Azcárate.

Edición: Isaac. Sánchez.

Narrador: G. Hurtado.

Sonido: E. L. Rendón.

Notas: *México incógnito* (Reportaje proturismo nacional: *La Virgen de Zapopan*; De México a Torreón: línea de auto transportes, flota petrolera), Ciudad Universitaria (reportaje construcción de Estadio olímpico, Facultad de ciencias, torre de Humanidades), *Reportajes de la semana* (acción cívica en Tlaxcala, espectáculos: niño prodigio), *Toros*.

Fuente: Filmoteca UNAM.

Noticiero: *El Noticiero Mexicano EMA*. # 454.

Fecha de filmación: 1951.

Duración 12'.

Dirección : Carlos Velo.

Asistente de dirección: R. Villarreal.

Gerente: Jesús Nieto. M.

Director general: General Juan F. Azcárate.

Reporteros /Fotografía: Ramón Muñoz, Morales.

Voz: G. Hurtado H.

Edición: Isaac. Sánchez

Sonido: A. de la Riva.

Notas: *Aniversario de la revolución* (reportaje desfile militar), *Reportajes de la semana* (desfile militar en Acapulco, informe de gobierno en Michoacán, y Durango), *Reportaje* (Secretaria Moderna: adelantos tecnológicos en las oficinas), *Reportaje* (Unir es servir: vías férreas), *Ciudad Universitaria* (IV Aniversario de la UNAM: celebración deportiva y folclórica), *Toros*.

Noticiero: *El Noticiero Mexicano EMA*. # 457.

Fecha de filmación. 1951.

Duración: 12'.

Dirección: Carlos Velo.

Asistente de dirección: R. Villarreal.

Gerente: Jesús Nieto. M.

Director general: General Juan F. Azcárate.

Reporteros / Fotografía: Ramón Muñoz, Morales, Vega Gil.

Edición: Isaac. Sánchez.

Voz: G. Hurtado.

Sonido: A. De la Riva.

Notas: *Ciudad Universitaria* (adelantos de la construcción), *Reportaje* (Exposición benéfica: modas), *Reportaje* (V Censo industrial: industria mexicana), *Reportajes de la semana* (asamblea de camioneros, toma de protesta del candidato a la presidencia de la República por el PRI: Licenciado Adolfo Ruiz Cortínez), *Reportaje* (caprichos femeninos: medias), *Reportaje* (Handi cap), Toros.

Fuente: Filmoteca UNAM.

Noticiero: *El Noticiero Mexicano EMA*. # 472.

Fecha de filmación: 1951

Duración: 12'.

Dirección: Carlos Velo.

Asistente de Dirección: R. Villarreal.

Gerente: Jesús Nieto M.

Director general: Juan F. Azcárate.

Reporteros/ Fotografía: Sánchez U., Morales, Vega Gil, Isaac Sánchez.

Voz: G. Hurtado. H.

Edición: Isaac. Sánchez.

Sonido: A. De la Riva.

Notas: *Conozca usted México* (reportaje proturismo nacional: Tepic), *Reportaje* (Homenaje minero), *Reportajes de la semana* (misa de Corpus cristi), *Reportaje* (De Monterrey a los Pinos: visita de universitarios al presidente), *Ciudad Universitaria* (reportaje: alma mater), *Colgate* (comercial), *Reportaje* (sabía usted que: carpinteros michoacanos), *Notas deportivas* (reportajes: triunfos de México, Foot ball y Polo), *Toros*.

Fuente: Filmoteca de la UNAM.

Noticiero: *Cine - Verdad* (Sin número).

Fecha de filmación: 1955

Duración: 10'

Director: Carlos Velo.

Jefe de Redacción: J. M. García Ascot.

Reporteros / Fotografía: Hans Beinckler, José Torre, Velázquez A., Ramón Muñoz

Narrador: Ignacio Santibañez.

Voz: Fernando Marcos.

Edición: Luis Sobreyra. S, Miguel Campos.

Sonido: Adolfo de la Riva.

Adaptación Musical: Yasha Datshkovsky.

Notas: *Reportaje* (Circo papel y sueños por José de la Colina), *Cine Verdades* (curiosidades del mundo), *Imagen del poema*, *Reportaje* (Entre el cielo y la montaña por Fernando Espejo).

Fuente: T. V. Azteca.

Noticiero: *Tele- Revista* (sin número).

Fecha de filmación: 1956.

Duración: 10'

Dirección: Carlos Velo.

Reporteros / Fotografía: Román Muñoz, Antonio Rodríguez, Velázquez A.

Notas: *Teatro, Reportaje* (las abuelas de las exóticas por E. Guasp), *Reportaje* (Coche y viejas por José Alameda), *Reportaje* (El Teponaztli por E. Guasp) *Reportaje* (Tata Jesucristo).

Fuente: T. V. Azteca.

Noticiero: *Tele-Revista*. (Sin número).

Fecha de filmación: 1956.

Director Carlos Velo.

Gerente: Jorge Barbachano.

Reporteros / Fotografía: Ramón Muñoz.

Edición: Luis Sobreyra. S.

Narrador: Joaquín Gamboa.

Notas: *Reportaje* (Iluminación de la ciudad), *Chistes* (Así son ellas), *Noticias deportivas*.

Fuente: T. V. Azteca.

Noticiero: *Tele-Revista*. (Sin número).

Fecha de filmación. 1956.

Duración: 10'

Director: Carlos Velo.

Gerente: Jorge Barbachano.

Reporteros / Fotografía: Ramón Muñoz

Edición: Luis Sobreyra S.

Narrador: Joaquín Gamboa.

Notas: *Reportaje* (Mirador de la torre Latinoamericana, la ciudad de México), *Estrellas de Caravana cartablanca*. Este material no tiene audio.

Fuente: T. V. Azteca.

APÉNDICE. II.

Participación de Carlos Velo en noticieros como director técnico y supervisor.

La ficha técnica de cada uno de los noticieros analizados esta organizada de acuerdo a los elementos (créditos, personajes y lugares) que se encontraron en pantalla.

Noticiero: *Cine - Verdad*. (Sin número).

Fecha de filmación: 1955.

Duración: 10'

Director: Fernando Gamboa.

Director técnico: Carlos Velo.

Gerente: Jorge Barbachano.

Realizador: Manuel Barbachano.

Reporteros / Fotografía: Ramón Muñoz, Velázquez A., Marcelo López, Enrique Valenzuela.

Narrador: Fernando Espejo.

Voz: Fernando Marcos.

Sonido: Enrique Valenzuela.

Notas: *Reportaje* (Cantor de México por Wilberto Cantor), *2 anuncios en un minuto* (comercial), *Reportaje* (monedas), *3 anuncios en un minuto* (comerciales), *Cine Club* (reportaje de cine: Miguel Barbachano).

Fuente: T. V. Azteca.

Noticiero: *Cine - Verdad*. (Sin número).

Fecha de filmación: 1955.

Duración: 10'

Director: Fernando Gamboa.

Director técnico: Carlos Velo.

Gerente: Jorge Barbachano.

Reporteros /Fotografía: Ramón Muñoz, Velázquez A., E. González, Marcelo López.

Voz: Fernando Marcos.

Edición: Enrique Valenzuela.

Notas: Todo el noticiero esta dedicado al Banco de México. *Reportaje de criminalística* (gato por liebre por Ramírez de Aguilar), *3 anuncios en un minuto*, (comerciales), *Reportaje de bobedas bancarias* (el cofre del tesoro), *Reportaje de falsificación de billetes y cheques* (Falsificar no es negocio), *2 anuncios en un minuto* (comerciales).

Fuente: T. V. Azteca

Noticiero: *Cine - Verdad*. (Sin número).

Fecha de filmación: 1955.

Duración: 10'.

Director: Miguel Barbachano.

Director técnico: Carlos Velo.

Reporteros / Fotografía: Ramón Muñoz, Guillermo Bravo.

Voz: Fernando Marcos.

Edición: Luis Sobreya. S.

Sonido: Rodolfo Quintero. (Rivaton de América).

Notas: Reportajes para promover turismo. *Proturismo nacional*, *Artesanía* (técnica y exposición). *2 y 3 anuncios en un minuto* (comerciales).

Fuente: T. V. Azteca.

Noticiero: *Tele - Revista*. (Sin número).

Fecha de filmación: 1956.

Duración: 10'

Director: J.M. García Ascot.

Director técnico: Carlos Velo.

Gerente: Jorge Barbachano.

Reporteros /Fotografía: Ramón Muñoz, Enrique González, Rubén Gámez. Velázquez A.

Narrador: Joaquin Gamboa

Voz: Pepe Ruiz Velez.

Edición: Luis Sobreyra S.

Notas: Reportaje (Viñeta metropolitana por Gullet), *Sangre y arena* (crónica taurina), *Chistes, Reportaje* (festival de canes).

Noticiero: *Tele - Revista*. (Sin número).

Fecha de filmación: 1956.

Duración 10'.

Director: J. M. García Ascot.

Director técnico: Carlos Velo.

Reporteros / Fotografía: Ramón Muñoz, Velázquez A., Enrique González, Rubén Gámez.

Dibujos: Joaquín Gamboa.

Actores: Javier López "Chabelo", Ramiro Gamboa.

Narrador: Joaquín Gamboa.

Voz: Pepe Luis Gamboa.

Sonido: Rodolfo Quintero.

Notas: *Reportaje* (curiosidades), *Sangre y Arena*, *Chistes*, *Desfile deportivo*, *Cartelera cinematográfica*.

Noticiero: *Cámara*. (Sin número).

Fecha de filmación: 1962.

Duración: 5'(incompleto).

Director: Fernando Marcos.

Director Técnico: Carlos Velo.

Realizador: Manuel Barbachano Ponce.

Reporteros / Fotografía: Rubén Gámez, Ramón Muñoz, Velázquez A, E González.

Narrador: Fernando Marcos

Edición: Luis Sobreira. S.

Sonido: Rodolfo Quintero.

Notas: Desfile de Estrellas.

Fuente: T. V. Azteca.

Noticiero: *Cine - Verdad* # 436.

Fecha de filmación: 1967

Duración: 10 min.

Director Técnico: Carlos Velo

Director General: Manuel Barbachano Ponce.

Jefe de Producción: Roberto Jaramillo.

Edición: Luis Sobreya S.

Narrador: Fernando Marcos.

Notas: *Reportaje* (El payaso: la mímica.).

Fuente: Filmoteca UNAM.

Noticiero: *El Noticiero Mexicano EMA*. (Sin número).

Fecha de filmación: 1957.

Duración. 12'.

Director: Carlos Loret de Mola.

Director Técnico: Carlos Velo.

No incluye mayores datos.

Tema: Reportaje especial: La muerte de Pedro Infante.

Fuente: T. V. Azteca.

Noticiero: *El Noticiero Mexicano EMA*. (Sin número).

Fecha de filmación: 1957.

Duración: 12'.

Director: Carlos Loret de Mola.

Director técnico: Fernando Meca.

Supervisor técnico: Carlos Velo.

Gerente general: Carlos González.

Productor: Jorge Guerrero.

Reporteros / Fotografía: E. Vega Gil, Roberto Sánchez Uribe, Luis Morales.

Edición: Isaac Sánchez Uribe.

Sonido: Rodolfo Quintero.

Notas: *Reportaje* (Palpitaciones: homenaje al Doctor Ignacio Chavez), *Noticias nacionales e internacionales*, *Reportaje* (Estrellas: México iluminado en Navidad).

Fuente: T.V. Azteca.

Noticiero: *El Noticiero Mexicano EMA*. (Sin número).

Fecha de filmación: 1957

Director: Roberto Sánchez Uribe.

Director técnico: Fernando Meca.

Supervisor: Carlos Velo.

Gerente general: Carlos González.

Jefe de producción: Jorge Guerrero.

Reporteros / Fotografía: Roberto Sánchez Uribe, Luis Morales, E. Vega Gil.

Edición: Isaac Sánchez Uribe.

Sonido: Rodolfo Quintero.

Notas: *Noticias* (muere Guiti Cárdenas, feria industrial), *Reportaje* (Estrellas: Ariel a *Torero* y a Pancho Córdoba por *Tele - Revista*), *Noticias* (Palpitaciones nacionales: Pedro Infante, Acapulco) *Reportaje* (Foot ball: Quinielas Zacatepec – León), *Toros*.

Fuente: T. V. Azteca.

APÉNDICE. III.

Noticieros complementarios revisados por la autora.

La ficha técnica de cada uno de los noticieros analizados esta organizada de acuerdo a los elementos (créditos, personajes y lugares) que se encontraron en pantalla.

Noticiero: *Cámara*. (Sin número).

Fecha de filmación: 1967.

Duración: 5' (incompleto).

Director: Fernando Marcos.

Asistente de Dirección: Jorge Guerrero.

Reporteros /Fotografía: Hector López, Luis Morales, Roberto Sánchez, Jorge White.

Narrador: Fernando Marcos.

Edición: Isaac Sánchez Uribe.

Sonido: Jorge Guerrero. (Rivaton de América).

Notas: Perros de lujo (competencia canina), festival popular.

Fuente: T. V. Azteca.

Noticiero: *Cámara*. (Sin número).

Fecha de filmación: 1967.

Duración: 5' (incompleto).

Director: Fernando Marcos.

Asistente de Dirección: Jorge Guerrero.

Reporteros/Fotografía: Luis Morales, Jorge White, Roberto Sánchez Uribe.

Narrador: Fernando Marcos.

Edición: Isaac Sánchez Uribe, Max Sánchez, Pablo Marquéz.

Sonido: Rodolfo Quintero (Rivaton de América).

Notas: Temas deportivos.

Fuente: T. V. Azteca.

Noticiero: *Cine - Revista*. (Sin número).

Fecha de filmación: 1968.

Duración: 5' (incompleto).

Director: Manuel Barbachano Ponce.

Narrador: Ignacio Santibañez.

Edición: Luis Sobreyra S.

Sonido: Adolfo de la Riva.

Notas: *Refranes y proverbios, Viajando por el mundo* (París).

Fuente: T. V. Azteca.

Noticiero: *Cine - Revista*. (Sin número).

Fecha de filmación: 1968

Duración: 12'

Director: Manuel Barbachano Ponce.

Asistentes de producción: Gabriel Alarcon, Jorge Barbachano.

Reportero / Fotografía: Ramón Muñoz H.

Narrador: Ignacio Santibañez.

Sonido: Adolfo de la Riva.

Notas: *Un domingo en el Zócalo*, *Fab* (comercial: muestra detergente), *Teleducando* (chistes y nota de color), *General popo* (comercial: muestra llantas para automóvil), *Sangre y arena* (reportaje de toros), *Forthan's* (comercial: muestra pasta dental), *Un hombre feliz* (chiste), *General motors* (comercial), *Epigrama de la semana por Tomas Perrin* (sucedió en Andalucía), *Palmolive* (comercial), *Cine variedades* (seis chistes).

Fuente: T. V. Azteca.

Noticiero: *Cine - Verdad*. (Sin número)

Fecha de filmación: 1968.

Duración: 10mim.

Producción: Productores Unidos. Alfonso Ugalde.

Reporteros / Fotografía: Antonio Reynoso, Jesús Moreno, Guillermo Moreno, Rafael

Narrador: José Alameda.

Voces: Guillermo Portillo, Eduardo Alcaraz.

Corkidi, Ignacio López.

Edición: Xavier Rojas.

Notas: Reportaje (Paracaidistas).

Fuente: Filmoteca UNAM.

Noticiero: *El Noticiero Mexicano EMA*. (Sin número)

Fecha de filmación: 1957.

Duración: 12'.

Director: (Sin información).

Director general: General Juan F. Azcárate.

Gerente: Jesús Nieto.

No hay mayor información.

Notas: *Reportaje* (Día de la bandera), *Hasten* (Comercial: muestra reloj), *Reportaje* (Juegos Panamericanos en Chile). *Pepsi* (Comercial: muestra bebida refrescante), *Toros*.

Fuente: T. V. Azteca.

Noticiero: *El Noticiero Mexicano EMA*.

Fecha de filmación: 1957.

Director: (Sin información).

Reporteros / Fotografía: Vega Gil, Isaac Sánchez Uribe, Luis Morales.

Edición: Isaac Sánchez Uribe

Sonido: Rodolfo Quintero.

Notas: *Reportaje especial* (Temblor en la ciudad de México y Acapulco).

Noticiero: *El Noticiero Mexicano EMA*. (Sin número).

Fecha de filmación: 1963

Realizador: Manuel Barbachano Ponce.

Director General: Manuel Barbachano Ponce.

Director Técnico: Carlos Loret De Mola.

Reporteros / Fotografía: Roberto Sánchez U.

Notas: *Reportaje* (El Chamizal).

Fuente: Filmoteca UNAM.

Noticiero: *El Noticiero Mexicano EMA*. # 1201.

Fecha de filmación: 1967.

Duración: 6' 30" (incompleto).

Gerente: Carlos González Villamil.

Jefe de producción: Jorge Guerrero.

Reporteros / Fotografía: Roberto Sánchez Uribe, Luis Morales, J. White.

Edición: Isaac Sánchez Uribe.

Sonido: Rodolfo Quintero.

Notas: *Reportaje* (Técnica aérea: tomas desde un helicóptero), *Reportaje* (Cultura y arte: expresionismo alemán), *Reportaje* (celebración litúrgica: bendición de los animales), *Reportaje* (Estrellas: John Craford en Acapulco).

Fuente: T. V. Azteca.

Noticiero: *El Noticiero Mexicano EMA*. #1202.

Fecha de Filmación: 1967.

Duración: 12'

No incluye mayores datos.

Notas: *Retorno a la patria* (Licenciado Gustavo Díaz Ordaz), *Estrellas* (Elisabet Dupeiron, Carlos Velo filma Pedro Páramo), *Glostora* (comercial: muestra fijador para el cabello), *Toros* (Carlos Aruza). *Ecós mundiales* (competencia femenina en Amsterdam),

Nuestra ciudad (semana de boy scout, plaza de la Candelaria), *Teatrical*, *Bimbo*, *Radios Phillips* (comercial).

Fuente: T. V. Azteca.

Noticiero: *El Noticiero Mexicano EMA*. #1287.

Fecha de filmación: 1967.

Duración: 12'

Director: Carlos Loret de Mola, Manuel Barbachano Ponce.

Productor: Jorge Guerrero.

Gerente General: Villa Mil

Reporteros / fotografía: Roberto. Sánchez Uribe, Jorge White, Luis Morales.

Edición: Isaac Sánchez Uribe.

Sonido: Rodolfo Quintero.

Notas: *La vida en México*, *Ecos del mundo*, *Estrellas*, *Toros*.

Fuente: T. V. Azteca.

Noticiero: *El Noticiero Mexicano EMA*. (Sin número)

Fecha de filmación: 1967

Duración: 12'

Sin mayores datos.

Notas: *Condecoración del águila azteca*, *celebración del centenario de la Escuela Preparatoria*, *Cigarros del Prado* (comercial), *Ecos del mundo* (*Nueva York*, *muerte de obispo*, *expo 67*, *Moscú 500 años*), *Pepsi*, *Ginebra Gordon's* (comercial), *Estrellas* (Los

caifanes, Carlos Velo), *Reportaje* (autos modelos 68), *Choco Milk*, *Café oro*, (comercial), *Arte* (galería de Madrid, iglesias en México), *España* (La Virgen de la Macarena en Barajas, jardín miniatura en Barcelona, carrera de bicicletas en Alicante, tiro al pichón, toro regatas, Francisco Franco).

Fuente: T. V. Azteca.

APÉNDICE. IV.

Filmografía de Carlos Velo (No incluye noticieros).

Este es un listado cronológico que ofrece la filmografía de Carlos Velo, en donde también se especifica la función del cineasta en cada cinta. Aquellas películas revisadas por la autora presentan una ficha técnica completa.

España:

- 1934: *La ciudad y el campo*. Director y guionista (cortometraje documental).
- 1934: *Castillos de Castilla*. Codirector y guionista (documental).
- 1934: *Almadrabas*. Codirector y guionista (cortometraje documental).
- 1935: *Felipe II y El Escorial*. Codirector y guionista (cortometraje documental).
- 1935: *Infinitos*. Codirector y guionista (documental).
- 1935: *Tarraco Augusta o Tarragona*. Codirector y guionista (cortometraje documental).
- 1935: *Santiago de Compostela o Saudade* codirector y guionista (cortometraje documental)
- 1937: director (cortometraje) (producción española)
- 1937: *Galicia o Finisterre*. Director (cortometraje documental)

- 1938: *Romancero marroquí* o *Yebala*. Codirector (documental) (coproducción hispano-germana)

México:

- 1944: *Entre hermanos*. Guionista (adaptación y guión técnico), (ficción)
- 1953: *Pintura mural mexicana*. Director y guionista (documental)
- 1953: *Raíces*. Supervisor de dirección y guionista (ficción).
- 1953: *La tierra del chicle*. Director, (cortometraje documental).
- 1954: *Pintura mural mexicana*. Director, (tres monografías: Retrato de un pintor, Arte público y J.C Orozco).
- 1956: *Torero*.

Género: Ficción

Duración: 80'

Dirección: Carlos Velo

Producción: Teleproducciones. S. A., Manuel Barbachano Ponce, George Weker.

Guión: Hugo Mozo, Carlos Velo.

Fotografía: Ramón Muñoz.

Edición: Miguel Campos.

Sonido: Gonzalo Gavira.

FX. Giovanni Korporal.

Interpretes: Luis Procuna, Antonio Fayat, Paco Malgesto.

- 1958: *Nazarín*. consejero de producción, (ficción)

- 1958: *¡Vuelve Chistelandia!*. Codirector, (ficción).
- 1958: *Nueva Chistelandia*. Codirector, (ficción).
- 1958: *Chistelandia*. Codirector, (ficción).
- 1959: *Sonatas* o *La aventuras de marqués de Bradomin*. Consejero de producción (ficción).
- 1964: *El gallo de oro*. Coguionista, (ficción).
- 1965: *Las grandes aguas*. Coguionista, (ficción).
- 1966: *Don Juan 67*. Director y guionista (ficción).
- 1966: *Pedro Páramo*. Director y guionista (ficción).
- 1968: *Cinco de chocolate y uno de fresa*. Director y guionista (ficción).
- 1969: *Nuestro cine*. Director, (ficción).
- 1969: *Alguien nos quiere matar*. Director y guionista (ficción).
- 1970: *El medio pelo*. Director y guionista, (ficción).
- 1972: *Son dedicado al mundo*. Director (cortometraje documental).
- 1972: *El rumbo que hemos elegido*. Director, productor y guionista (cortometraje documental).
- 1972: *Los que sí y los que no*. Director, productor y guionista (cortometraje documental).

- 1973 *Universidad comprometida.*

Genero: Documental.

Año: 1973.

Duración: 29'

Dirección: Carlos Velo, Carlos Ortiz Tejeda, Ángel Flores Marín, Bosco Arochi.

Producción: Centro de Producción de Cortometraje para la Subsecretaría de la presidencia.

Fotografía: Rafael Corkidi, Armando Carrillo.

Edición: Raúl Portillo.

- 1973: *Baja California: Paralelo 28.* Director, productor y guionista (cortometraje documental)

- 1973: *Baja California: Último paraíso.* Director, productor y guionista (cortometraje documental).

- 1973: *Cartas del Japón.*

Genero: Documental

Duración: existen dos ediciones con distinto tiempo de duración uno de 27' y otro de 49'.

Guión: Carlos Velo.

Supervisor: Carlos Velo.

Producción: José Luis Peral, Jaime García Acitia, Bosco Arochi. Colaboración:

Primera generación de Becarios Mexicanos en Japón, División de Promoción Académica del Instituto Politécnico Nacional.

Camarógrafo: Tomomi Kamata.

Edición: Giovanni Korporal.

Programación ideográfica: Ortiz Tejeda.

Comunicación: Margarita Suzan, Raúl Fuentes, Carmen Guitan.

Música: Luisa Gómez Pombo.

Interpretes: Raimundo Alvarado (Becario), Mieko (estudiante de biología).

- 1973: *A la mitad del camino*. Director, productor y guionista (cortometraje documental).
- 1973: *Contra la razón y por la fuerza*. Supervisor (cortometraje documental).
- 1974: *Vaticano: 120 años después de Juárez*. Director (cortometraje documental).
- 1974: *Viena: o guerra o paz /OIFN*. Director (cortometraje documental).
- 1974: *Forum de Roma*. Director, productor y guionista (cortometraje documental).
- 1974: *Danzas del mundo*. Director (cortometraje documental).
- 1974: *Latinoamérica un destino común*. Director (cortometraje documental).
- 1974: *México - Europa: Las nuevas fronteras*. Director (cortometraje documental).
- 1974: *FAO: población, desempleo, hambre*. Director (cortometraje documental).
- 1974: *La obra oculta*. Editor (cortometraje documental).
- 1974: *Homenaje a León Felipe*. Director (cortometraje documental).
- 1974: *IV informe de gobierno*. Director (cortometraje documental).
- 1974: *Nación en marcha*. Director (cortometraje documental).

- 1974: *Nación en marcha No 3*. Editor (cortometraje documental)
- 1975: *Laberinto*. Director, productor y guionista (cortometraje documental).
- 1975: *Palomas de San Jerónimo*. Director (cortometraje documental).
- 1975: *México al exterior: un permanente desafío*. Director (cortometraje documental).
- 1975: *Carta de los derechos y los deberes*. Director (cortometraje documental).
- 1975: *Donación casa Zuno*. Director (cortometraje documental).
- 1975: *Isabel II en México*. Director (cortometraje documental).
- 1975: *Mar patrimonial*. Director (cortometraje documental).
- 1975: *V informe de gobierno*. Director (cortometraje documental).
- 1976: *Palomas 1976*. Director (cortometraje documental)
- 1983: *El pueblo maya*. Director, productor y guionista (cortometraje documental).

Video documental.

- 1982: *El mar de los hombres*. Director, (documental).
- 1983: *Brigadas internacionales*. Director, (documental).
- 1983: *Los niños de Morelia*. Director, (16 documentales).
- 1984: *Cambio*. Director, (serie de televisión de cinco reportajes breves).

APÉNDICE V.**Documental sobre Carlos Velo y los noticieros.**

VIEIROS. VIDA Y OBRA DE CARLOS VELO. México, 2000.

Género. Documental

Duración: 55 min. Formato: BETACAM.

Producción: Centro de Capacitación Cinematográfica, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Productora Costa Oeste, Televisión Gallega, Ignacio Elizarrarás.

Realización: Laura Gardos Velo

Fotografía. Ignacio Elizarrarás, Ricardo Benet

Guión: Teresa Velo.

Edición: Ignacio Elizarrarás.

AMIGO (Serie: GUERRA E IMÁGENES, CAP III). México, 1999.

Género: Documental.

Duración: 28 min. Formato: VHS

Producción, Realización, Guión y Edición: Gregorio Rocha.

Producción asociada: Sistema Nacional para la Producción de Programas de Televisión Cultural (FONCA, Canal 22, Red Nacional de Televisoras Educativas y Culturales, A.C)

Narración: Emilio Ebergenyi

CINE MUNDIAL Y OTROS NOTICIEROS (Serie: MEMORIA VIVA DE CIERTOS DÍAS). México, 2000.

Género: Documental.

Duración: 28 min.

Diseño y dirección de la serie: Eduardo Patiño Díaz.

Realización: Salvador Camarena Rosales.

Guión y Montaje: Eduardo Patiño Díaz.

Producción: Claudia Suárez. B. Y Salvador Palacios. (Producciones rayuela, ILCE, Canal 22).

Locución: Juan Stack.