

19
Gen.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

**EL CINE DOCUMENTAL
EN MEXICO
(1963-1976)**

TESIS PROFESIONAL
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION
P R E S E N T A
EVA PICHARDO MUÑOZ

MEXICO, D. F.

1985



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 está 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.

I N D I C E

Página

INTRODUCCION

I.	ANTECEDENTES DEL CINE DOCUMENTAL EN MEXICO "Las actualidades" (1896 - 1922, Los hermanos Lumière, Salvador Toscano, Enrique Rosas, Jesús H. Abitia, etc.)	1
II.	CLASICOS DEL CINE DOCUMENTAL En la Unión Soviética (1919: Dziga Vertov) En Norteamérica (1922: Robert Flaherty)	19 19 24
III.	ALGUNOS REALIZADORES DEL CINE DOCUMENTAL EN EL MUNDO (1927 - 70, Esther Schub, Jean Vigo, Paul Rotha, Joris Ivens, etc.)	29
IV.	CONCEPTO DEL CINE DOCUMENTAL	49
V.	ORIGENES Y MANIFESTACION DEL CINE DOCUMENTAL EN MEXICO "Noticieros de actualidades 1934 - 51" "Primeros documentales 1950 - 63"	53
VI.	DESARROLLO DEL CINE DOCUMENTAL EN MEXICO ANALISIS DE SU PRODUCCION	73
	. El Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC)	76
	. El Centro de Producción de Cortometraje de los Estudios Churubusco	89
	. Departamento de Cine Difusión de la SEP	127

Página

-	OTRAS INSTITUCIONES Y EMPRESAS DE PRODUCCION	140
.	El Instituto Nacional de Bellas Artes	140
.	Cinematográfica Morelos	141
.	Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada	142
.	Producciones Gustavo Alatriste, S. A.	144
.	El Grupo Canario Rojo	146
.	Cine Labor, S. A.	147
.	Cine Independiente de México	148
.	Grupo Cine Testimonio	148
VII.	EVOLUCION DEL CINE DOCUMENTAL EN MEXICO	153

C O N C L U S I O N E S

B I B L I O G R A F I A

HEMEROGRAFIA

FILMOGRAFIA

I N T R O D U C C I O N

El cine documental en México, es un tema de investigación de gran relevancia, debido a que en nuestro país ha sido estudiado mínimamente, en el sentido de que se han realizado anotaciones a manera de apuntes que no cumplen con un análisis de su trayectoria. De tal modo, que el objetivo -- del presente trabajo de tesis es ofrecer ese estudio, con pe ríodo específico de 1963 a 1976.

El análisis se inicia en 1963, debido a que en años anteriores y desde que surge el cine documental en el país la producción es mínima, no permitiendo su estudio por años y -- géneros cinematográficos. Es entonces a partir de 1963, --- cuando surgen empresas y escuelas de cine que se dedican a -- la realización de esta forma cinematográfica, asegurando su permanencia y continuidad; lo que a su vez posibilita una -- aproximación más detallada y al mismo tiempo global de su -- producción.

Sin embargo, no se pretende pasar por alto como referencia histórica al presente estudio, los primeros filmes de ac tualidades, los noticieros y películas documentales realizadas en el transcurso de 1896 a 1963, a fin de dar mayor consistencia a la investigación.

Finaliza en 1976, porque es cuando se observa la consolidación del cine documental mexicano y surgen la mayoría de las mejores realizaciones.

El desarrollo de la investigación parte de las siguientes premisas:

- El cine documental es la expresión cinematográfica capaz de observar, informar, explicar y analizar diversos aspectos de la vida y presentarlos en pantalla tal cual tuvieron su origen en la realidad. El cine documental, como su nombre lo indica, documenta sobre determinado fenómeno social, y establece este principio desde el rodaje hasta el montaje de las imágenes. Se rueda en el lugar y en el momento en que transcurren los acontecimientos.
- Para distinguir una película documental de otras expresiones fílmicas además de la definición arriba señalada, depende de los métodos de realización llevados a cabo. Estos últimos son:
 - . Contar con la puesta en escena de los personajes en su medio ambiente.
 - . Captarlos de improviso, sin que se den cuenta los personajes de la presencia de la cámara.
 - . Utilizar imágenes de archivo (filmadas de expofeso)

con los dos métodos anteriores de realización para -
la reconstrucción de los acontecimientos.

- El cine de las actualidades practicado en México de ---
1896 a 1923, no es cine documental, es un elemento para
hacer cine documental, por tratarse de una reproducción
mecánica, sin una coherencia narrativa en la presenta--
ción de sus imágenes no existe en ellas el deseo de ex-
plicar y/o analizar el fenómeno social presentado.
- La fusión de métodos de realización filmica ficción y -
documental utilizados con interés a documentar, forman
un cine de vocación documental.

Expuestas las bases para el desarrollo de la investiga-
ción bajo supervisión de Manuel Michel y Emilio García Riera,
profesores de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales e
investigadores del cine mexicano, se desarrolló el trabajo -
de tesis en siete partes.

El primer capítulo se refiere al cine de las actualida-
des practicado en México de 1896 a 1923, ya que resulta ser
un antecedente del documental, por reproducir en forma mecá-
nica los diversos aconteceres de la realidad. La diferencia
entre ambas formas de cine, se contempla en sus aspectos fun-
damentales.

En el segundo capítulo, se habla del surgimiento del ci

ne documental, en 1919 en la Unión Soviética con Dziga Ver--
tov y en 1922 en Estados Unidos de Norteamérica con Robert -
Flaherty, considerados como clásicos en el estudio de esta -
forma cinematográfica. Observando también los métodos de --
realización que cada uno llevó a cabo en su ejecución filmi-
ca.

En el tercer capítulo, se nombran algunos realizadores
del cine documental en diferentes países, de 1923 a 1956.

En el cuarto capítulo, se nombran una serie de defini--
ciones que se han dado a propósito de las primeras realiza--
ciones documentales en el mundo, así como la propia. Duran--
te el desarrollo de esta unidad también nos referimos, tanto
a la importancia de utilizar los métodos reconocidos para la
realización documental, como al manejo de la idea documental
por parte de los directores.

En el quinto capítulo, nos referimos a los noticieros -
de actualidades llevados a la práctica en México de 1934 a -
1951, mismos que eran presentados en las salas de cine alter-
nados con películas de ficción. Los noticieros de actualida-
des resultaron ser punto de arranque para que se produjeran
películas documentales, mismas que damos a conocer, con su -
producción esporádica de 1952 a 1963.

En el sexto capítulo, se dan a conocer las películas do

dumentales producidas en nuestro país entre 1963 y 1976, por género documental cinematográfico con su respectiva sinopsis y comentario.

En la séptima unidad, se habla de una evolución del cine documental en México, a partir de 1950, año en que se detectó la primera manifestación de este tipo de cine, hasta 1976 en que concluye el presente estudio.

Finalmente se exponen las conclusiones en las que se -- arrojan los resultados de nuestra investigación.

CAPITULO I

ANTECEDENTES DEL CINE DOCUMENTAL EN MEXICO

Para dar testimonio de la manifestación del cine documental en México, es necesario hacer referencia al cine de las actualidades, por ser éste último una reproducción mecánica de la realidad, y su antecedente más remoto.

El cine de las actualidades fue creado y llevado a la práctica por los hermanos Lumière, inventores y difusores -- del cinematógrafo (1895). El nuevo aparato rebasaba los límites de una simple muestra fotográfica provista de imágenes fijas, otorgando el movimiento natural y espontáneo a las -- imágenes. Este hallazgo, los llevó a filmar en forma mecánica los diversos acontecimientos de actualidad de su medio ambiente tal y como sucedían. Comprendían que todo suceso basado en la realidad era tema para el cine recién nacido. -- Situaban sus cámaras en la calle y sorprendían las diversas actividades cotidianas de los pobladores de su comunidad. La primera vista que realizaron fue del edificio de su propia -- fábrica: el portalón por donde salen los trabajadores, nombrada Salida de los obreros de la fábrica Lumière; posteriormente realizaron, Plaza de la Bolsa en Lyon; Una Lección de

acrobacia; El herrador; El pescador; Un incendio; El ferrocarril; El regimiento; Partida de naipes; El regador regado y El presidente Félix Faure en París, entre otras.

Entre los años 1895-1896, los hermanos Lumière filmaron unas cincuenta películas, algunas tomadas en Francia y otras en diversas partes del mundo. Los inventores deseaban captar sucesos notables acaecidos fuera de su país: El Zar y la Zarina yendo a la coronación en Moscú; Relevos de la guardia en Madrid y otros.

Estas imágenes constituyen las primeras bandas de actualidades, núcleo de lo que más adelante conoceremos como noticieros --newreels-- . Todas ellas reproducción de la realidad, sorprendiendo a los personajes en su ámbito o contando con la puesta en escena de los personajes en sus actividades diarias; métodos de realización fílmica que habrían de encontrar conformación años más tarde con el norteamericano Robert Flaherty, en su obra Nanuk el Esquimal (1922) con la puesta en escena; y del soviético Dziga Vertov con su cinta El Cine Ojo (1924), en la que explica su teoría de cine verdad, consistente en sorprender las actividades del hombre en su medio ambiente con la vida de improviso.

La acogida de las primeras vistas de los Lumière fue -- triunfante, no importaba una narrativa a través de las imágenes, sino la sensación del movimiento natural; la vida que se reproducía en la blanca sábana tal y como había sucedido; no había en ellas ni dirección, ni argumento, ni investigación o crítica alguna. Este cine constituye una captación de documentos que no son aún documentales, en el sentido en que ahora lo entendemos, pues para que éste exista es necesario no sólo contar con la imagen en bruto como materia prima, sino organizarla en torno a una idea que le dé unidad. Es decir, no será el fotógrafo quien logre como autor los primeros documentales, sino habrá necesidad que sobre el material trabaje un verdadero realizador. Sin embargo, esta forma de filmar ya sentaba las bases para el nacimiento del cine documental, por el hecho de captar la realidad circundante tal y como sucedía.

En México, el cinematógrafo Lumière fue solicitado en 1896 por el ingeniero Salvador Toscano, quien se enteró de la creación y funcionamiento del nuevo aparato a través de la revista francesa La Nature. En su inquietud por manejarlo pidió a los inventores que le fuera vendido. Los Lumière enviaron el proyector-toma vistas al ingeniero Toscano, con

sus representantes C.J. Von Bernard y Gabriel Vayre, quienes además se encargaron de mostrar al pueblo de México, las posibilidades del artefacto, exhibiendo vistas y filmando aspectos de la vida cotidiana del país, es decir, captar fielmente los acontecimientos de la realidad circundante, y reproducirlos con su natural movimiento en la blanca sábana.

En poder del cinematógrafo, el ingeniero Salvador Toscano, se dedicaría a filmar sus primeros cortometrajes Llegadas del tren a la estación; Salida de los trabajadores de la fábrica y Desfiles militares. En ellos se apega, por su inmadurez cinematográfica, al estilo y temas de los Lumiére.

Mientras tanto, los enviados de los franceses solicitaron permiso del entonces mandatario mexicano, general Porfirio Díaz, para filmar en México. Pidieron una audiencia con el presidente en el Castillo de Chapultepec, el 6 de agosto de 1896. Al ser recibidos propusieron al gobernante dejarse tomar algunas vistas, a fin de mostrarle el funcionamiento del nuevo aparato, a lo que Díaz accedió. Fué así como C.J. Von Bernard y Gabriel Vayre tomaron la primera vista con tema mexicano, ésta era El presidente Porfirio Díaz montando a caballo por el bosque de Chapultepec. Sorprendido el mandatario de ver en pantalla su imagen en movimiento dió impor--

tancia al invento y otorgó consentimiento a los representantes de los hermanos Lumière, para filmar aspectos de actualidad en la ciudad de México. Emocionado el dictador de ser figura principal en la película, y con el deseo de hacer partícipes a sus familiares y amistades más allegadas de su presencia ante la cámara, organizó con los franceses, la primera exhibición con carácter privado. En ella no sólo se vió a Porfirio Díaz en el bosque de Chapultepec, sino que además se exhibieron algunas vistas de los hermanos Lumière filmadas en Francia: Llegadas del tren a la estación de la ciotat; Partida de naipes; La comida del bebé; Salida de los obreros de los talleres Lumière en Lyon; Demolición de un muro; Bañistas en el mar; etc.

Estas filmaciones resultaban ser simples vistas de acontecimientos cotidianos presentados en pantalla tal y como sucedían en el momento en que eran sorprendidos por la cámara. No se buscaba un análisis, una crítica de los sucesos presentados; el único objetivo fué el de captar y exhibir todo aquello que llamara la atención a la vista del operador de la cámara. Es entonces como podemos apreciar los antecedentes del cine documental en México: como una mera reproduc-

ción mecánica de lo que se podía ver y fotografiar.

Los enviados de los franceses viajaron a la ciudad de Guadalajara con el objeto de dar a conocer el cinematógrafo, portando un gran número de películas y mostrar que la cámara era capaz de reproducir tan fielmente en pantalla los diversos sucesos de actualidad acaecidos en algunas partes del mundo. Entre las películas exhibidas se encuentran: El Zar y la Zarina yendo a la coronación en Moscú; Los emperadores de Rusia; El presidente Félix Faure en París; Plaza de la ópera durante las fiestas del Zar; Relevos de la guardia en Madrid; La puesta del sol; Desfile del cuerpo de ingenieros; y Artillería española disparando. Los hermanos Lumière enviaban a sus operadores a diferentes lugares para captar los acontecimientos notables de cada país y exhibirlos en otros, como sucedía ahora en México.

A su regreso a la capital, los enviados de los franceses continuaron filmando las actividades y vida del mandatario mexicano: El general Díaz despidiéndose de sus ministros; El general Díaz en carruaje, regresando a Chapultepec; El general Díaz con los secretarios de estado en el Castillo; Un recorrido del presidente Díaz en la Plaza de la Constitución el 16 de septiembre, seguido por el desfile de coches ocupados por sus colaboradores más cercanos.

El cine como reproducción de la realidad impresionó en todas sus manifestaciones; el público no podía explicarse el funcionamiento del cinematógrafo, sólo observaba en pantalla las imágenes en movimiento de su presidente y aplaudía en la sala, como estaba acostumbrado a hacerlo en el exterior. Los operadores franceses no se limitaron a captar las diferentes actividades del mandatario, pero el general Díaz, al no poner ninguna objeción para ser filmado, encontró en el cine una manera ideal de autopromoverse.

Las filmaciones hechas al presidente Díaz por C.J. Von Bernard y Gabriel Vayre fueron una repetición del estilo Lumière, quienes ya habían iniciado vistas con el método de --realización fílmica contando con la puesta en escena de los personajes en su medio ambiente. Así como estaban dispues--tos a ser retratados el Zar y la Zarina yendo a la corona---ción en Moscú y el Presidente Félix Faure en París, también lo estaba el general Díaz; este método no continuó practicán--dose durante este año, y se prefirió seguir tomando vistas --que sorprendían a los personajes en su ámbito. Traslación de la campana de Independencia; Desfiles de rurales mexica--nos; Grupo de indios al pie del árbol de la noche triste; --Alumnos del Colegio Militar ejecutando movimientos; Escenas en los baños Pane; Un paseo en el canal de la Viga; La esgrí

ma del fusil; y Los alumnos del colegio de la Paz en traje de gimnastas. En Guadalajara filmaron: Pelea de gallos, --- Elección de yuntas y El amansador.

De los filmes realizados por los representantes de los Lumière con temas mexicanos, sólo se tiene conocimiento de los nombres de las películas, pues la mayoría de los cortos desaparecieron en el instante que los franceses partieron -- del país.

En el mismo año de 1896, el norteamericano Thomas Alva Edison envió con sus emisarios a Guadalajara, el vitascopio (proyector inventado por Thomas Armand, 1894), justo antes de que llegara el cinematógrafo (toma-vistas proyector) a -- esa ciudad. La agencia Edison ya se había ganado a aquel pú blico con sus exhibiciones: Una escena de linchamiento en Texas; Una calle del Cairo; Un incendio en un establo; Una calle en New York; y Ejercicio del trapecio. Se sabe que dichos emisarios cuyos nombres se desconocen, trajeron un gran número de películas, sin embargo poco filmaron en México. -- De las cintas que pudieron haber realizado se encuentra la -- de mayor aceptación pública en su momento El lanzador mexicano. Al lado de esta película exhibieron "Danza Buck Wing; Escena de una lavandería china; Escenas de cantina; y La ser pentina. La producción norteamericana sobre temas mexicanos

fue mínima en comparación a la de los franceses; además el - interés que ambos tenían en captar la realidad nacional era diferente "los primeros divertían y entretenían, los últimos informaban". 1

Como se ha visto, los enviados de los Lumière monopolizaron la producción de este año, la agencia Edison parecía - más que nada dedicarse a la exhibición de sus películas, y - no fue sino hasta 1897, año en que los extranjeros dejaron - México, cuando otros empresarios mexicanos adquirieron los - nuevos inventos. Era necesario continuar registrando los -- acontecimientos que la vida nacional proporcionaba. Los nuevos operadores sabían que la realidad estaba ahí en todos - sus aconteceres; ahora era indispensable captarla a través - del cinematógrafo y mostrarla como sus antecesores: el cine de las actualidades bajo dirección de los mexicanos parecía iniciarse. Ahora los empresarios del país querían afrontar tal responsabilidad y no dejar solo al ingeniero Salvador -- Tozcano quien, hasta este año de 1897, no había producido toavía más de diez películas. En esta tarea comenzarían a -- destacar: Ignacio Aguirre, los hermanos Becerril, Julio Labadie, Enrique Rosas, Jesús H. Abitia y los hermanos Alva. A

ellos correspondería echar los cimientos del cine documental en México.

Ignacio Aguirre se quedó con uno de los proyectores de los hermanos Lumière, sin embargo, los franceses no dejaron ninguna de las películas por ellos filmadas en México, y no fue sino hasta el 18 de febrero del mismo año, cuando éste -- recibió una nueva dotación de vistas todas ellas con temas -- ajenos a nuestro país. Aguirre se iba a dedicar entonces a la exhibición. El vitascopio fue vendido a los hermanos Becerril, quienes en marzo de 1897 iniciaron en la ciudad de -- Guadalajara, la exhibición de películas que la agencia Edison ya había presentado con anterioridad: Un incendio en un establo; Una escena de linchamiento en Texas; Una calle -- del Cairo y otras.

Posteriormente, en este mismo año, los mismos hermanos Becerril, filmaron vistas con tema taurino, para que la animación en el público en ausencia de los franceses, no decaye -- ra; éstas eran: Algunas suertes del toro, ejecutadas por Antonio Fuentes y, Corrida en la Plaza de Saltillo.

No se tiene noticia de Salvador Toscano, sino hasta el año de 1898, cuando da a conocer el proyector de los Lumière

en otras partes de la República Mexicana, con la proyección de películas ya antes filmadas por él: Desfiles militares; Salida de los trabajadores de la fábrica y Llegadas del -- tren; en este mismo año Toscano realiza Don Juan Tenorio - basada en la síntesis fotográfica de un espectáculo teatral.

En 1899 el propio ingeniero realiza un viaje a Europa y a los Estados Unidos. A su regreso (principios de 1901) trajo películas de Meliés y de Edison. Del francés, posiblemente algunas de las más famosas que para entonces ya había producido, como El Castillo embrujado (1896); Escamoteo de -- una dama (1896); El hipnotizador (1897); El hombre de las mil cabezas (1898); El proceso Dreyfus (1899); Juana de Arco (1900) y, Sueño de navidad (1900). Y de Edison: "La -- muerte de León XIII"; El advenimiento de Pío X; La guerra - ruso-japonesa; La catástrofe de San Francisco y Las bodas de Alfonso XIII, filmes que exhibió alternando con películas mexicanas, entre las que se encontraba su última realización Inundación en Guanajuato.

El ingeniero Toscano traía a México con los filmes de - Meliés un nuevo espectáculo, una nueva forma de hacer cine, diferente al de los Lumière, con trucos, fantasía y magia, - a base de dibujos animados o con actores que representaban - sucesos de la realidad (como el proceso Dreyfus). Las imáge

nes de Meliés se ofrecían con una narración coherente, aunque divididas aún en cuadros a la manera teatral. Seguramente la exhibición de estas películas causó gran asombro y entretenimiento al público mexicano, que acogía todo aquello que le fuera presentado en pantalla.

Este mismo año, Guillermo Becerril filma algunas vistas del mandatario mexicano: Porfirio Díaz verificando las maniobras militares, y en 1900 filma La visita de Díaz a la ciudad de Puebla, pues el presidente de la República había resultado ser un atractivo seguro para la asistencia al cinematógrafo.

En el mismo 1900 Julio Labadie filma algunos cortos que reproducen actos políticos de la época, algunas tradiciones religiosas y paisajes de la ciudad de México. En este mismo año se sabe fueron filmados y exhibidos en la Escuela Nacional Preparatoria, algunos acontecimientos, en los que se "destacaba las virtudes y hazañas de los héroes nacionales".

2

Labadie instala en 1901 una sala de proyección, en la que se exhiben diversas cintas francesas. Posteriormente, hace su aparición como operador de películas Enrique Rosas, quien se hará cargo de esta sala en colaboración con Toscano. No se tiene información hasta el momento sobre cuáles -

fuieron los cortos realizados en México durante este año y el siguiente (1902). Es de suponerse que sí los hubo, dado el auge de la producción de vistas en aquella época.

En 1903 Enrique Rosas y los hermanos Pastor recorrieron diversos lugares de la República, filmando acontecimientos cotidianos. Para 1905, Rosas se asocia con Juan C. Aguilar, en la exhibición de sus películas, y en 1906 filma a Don Porfirio Díaz cuando viaja a Mérida con su comitiva en misión oficial. En estos años el mandatario mexicano seguirá manteniéndose como el personaje más popular del cinematógrafo.

Para 1908 Enrique Rosas registra La inauguración de la exposición de Coyoacán por el mismo presidente. En 1909 realiza Viaje del presidente Díaz a Manzanillo; en esta película otorga relevante importancia a los diversos paisajes que se observan desde el ferrocarril presidencial.

Durante el mes de octubre de 1901 hace su aparición Hermanos Alva y Cía., única empresa productora que habrá de dedicarse, después de Rosas, a filmar películas en forma continua. Se anuncia este mismo año un acontecimiento político: Las conversaciones entre Díaz y el presidente norteamericano Taft; y los Alva no pierden la oportunidad de filmarlo bajo el título La entrevista en El Paso Texas del general Díaz, con el presidente Taft de los Estados Unidos. Cuando fue ex

hibida, los espectadores presenciaron el hecho, gustosos de ser partícipes de tan fastuoso suceso. A fines de este año los Alva realizan películas sobre acontecimientos cotidianos y hechos sobresalientes de la vida histórica del país: Un día de campo en Xochimilco; Concurso de niños en la Alameda; El cultivo del maguey y Viernes de Dolores.

En septiembre de 1910 se realizan las celebraciones de independencia en nuestro país y los hermanos Alva tuvieron nuevamente la oportunidad de captar relevantes acontecimientos históricos: El desfile histórico del Centenario; El desfile del 16 de septiembre; La llegada del general Polavieja a México; Entrega del uniforme de Morelos por el general Polavieja, Maniobras militares en Anzures, etc. Sin embargo, en este año no sólo se realizaban celebraciones patrióticas, sino que ya se manifestaban una serie de inconformidades ciudadanas en contra de la dictadura Porfirista y a favor de la reelección presidencial. Algunas de las cuales fueron -- captadas por el ingeniero Salvador Toscano como las que registran la llegada de Madero, el principal opositor político de Díaz a la ciudad de México: Francisco I. Madero entrando a la capital (1910), a Toscano se debe también el registro de otro hecho relevante, la expatriación del dictador presentada con el título: La salida de Díaz (1911). Parte de es-

te material fílmico fue rescatado años más tarde por su hija Carmen Toscano de Moreno, quien haría un montaje de esas vistas en 1947 en el documental intitulado Memorias de un mexicano.

En 1911 se exhibe La vista de la revuelta (1910), con gran aceptación por parte del público, que veía reflejados sus intereses revolucionarios en aquellas imágenes; en la película aparecían: Francisco I. Madero, Vázquez Gómez, Orozco y Villa, así como los representantes del gobierno. En este mismo año los hermanos Alva exhiben Viaje de Madero al Sur de Veracruz.

En adelante Porfirio Díaz dejaría de ser la figura estelar del cine en México. El Estado verá derrumbada la intención de autopromoverse en escenas revolucionarias. Los enviados de los Lumiere que halagaban en pantalla los intereses del dictador, se habían marchado. Eran los jefes de la revolución, ahora, el centro de la atención cinematográfica, aunque el modo de captar los acontecimientos siguiera siendo al estilo Lumiere, sorprendiéndolos y exhibiéndolos tal cual con un tono de actualidades.

Después de la destitución del general Díaz (1911) y del triunfo de Francisco I. Madero como presidente de la República en 1912, Pascual Orozco, en un combate con las tropas

del general Huerta, se levanta en armas contra el nuevo mandatario. Los hermanos Alva captaron algunas escenas de ese movimiento antimaderista, poniendo incluso en peligro su vida. Al dar por terminada la filmación le dieron el nombre de Revolución Orozquista.

Las revueltas continuaban, se pedía la destitución presidencial a Francisco I. Madero. Ahora, era el General Félix Díaz quien se levantaba contra el nuevo gobierno de Veracruz. Las escenas de este hecho fueron tomadas por Enrique Rosas , que después las mostraría con el nombre de Revolución en Veracruz.

Jesús H. Abitia nacido en la ciudad de Chihuahua, realizó a partir de este mismo año, interesantes vistas de los caudillos de la revolución, mismas que habían de recuperarse años después, como sucedió con Memorias de un mexicano , para hacer de y con ellas un documental en 1963 titulado Epopeyas de la revolución. Abitia registró vistas de "Francisco I. Madero entrando a la capital. El entierro de Madero y Pino Suárez; imágenes de Carranza y el Congreso (que desconoció en Coahuila a Victoriano Huerta) ; de Alvaro Obregón; Pablo González; Villa y Zapata. Las tomas de Monterrey, Zacatecas, Tampico, Torreón, Tepic, Mazatlán y otras. La entrada de -- Obregón a la capital, y su visita a la tumba de Madero. Las

entradas de Carranza, Villa, Zapata y Eulalio González en Palacio. Las cuatro batallas entre los convencionalistas (González, Villa) y los constitucionalistas (Carranza y Obregón)³, e imágenes de fusilamientos de los huertistas, entre otros.

Actualidades que se distinguieron por la buena labor fotográfica que desempeñara el mismo Abitia, caracterizándolo como uno de los mejores de la época en este aspecto.

Los realizadores parecen encontrar el camino para continuar con una producción lineal, contando con las manifestaciones sociales y políticas del país durante la época revolucionaria. Sin embargo, debido a la represión estatal, dejan de exhibirse las vistas que se filmaron; el Estado buscaba consolidarse y el cine ya no era el mejor vehículo para cumplir con su propósito, lo dañaba al registrar la realidad, denunciando el descontento de las diferentes comunidades del país. El simple registro de los hechos tenía ya una connotación política que rebasaba la intención de los cineastas. -- Con esto se dió motivo para que desaparecieran las actualidades de cartelera, y sólo hicieran su aparición esporádica -- años más tarde durante las muertes del general Zapata (1919)

y Villa (1923), donde se muestran aquellas vistas de los caudillos en vida.

La tensión política habida en nuestro país en estos últimos años, será la causa por la que el cine de las actualidades se trunque, sin alternativa de evolución inmediata; -- mientras que en otras partes del mundo va adquiriendo gran relevancia como elemento para la creación del cine documental.

A partir de estos años independientemente de que se --- trunca el cine de las actualidades en México, se tiene un especial interés por el desarrollo del cine de ficción, sin embargo, se tiene conocimiento por opinión de Aurelio de los - Reyes, prestigioso investigador de cine mexicano, que refe--rente a los años 1924-1934 aún no se han esclarecido muchas dudas en cuanto a la existencia de películas consideradas de no ficción, pese a esto argulle el investigador que en el momento está realizando una investigación exhaustiva de ese período, logrando detectar durante su trabajo la existencia de películas con interés exclusivamente informativo. Los resultados de su análisis serán dados a conocer próximamente.

N O T A S

CAPITULO I

1. DE LOS REYES, Aurelio. Los orígenes del cine en Méxi--
co, Colección Cuadernos de Cine/21, México 1973, -
p. 115.
2. Op. cit. p. 70
3. GARCIA RIERA, Emilio. Historia Documental del cine --
mexicano, Edic. ERA, Tomo VIII, p. 429.

CAPITULO II

CLASICOS DEL CINE DOCUMENTAL

Se ha visto en el capítulo anterior, que una filmación que reproduce mecánicamente la realidad sin ningún interés - más que el de captar cualquier suceso que llame la atención a la vista del operador, como lo hicieron la mayoría de los mexicanos, y presentarlo tal cual como un pedazo de la realidad, aislado del contexto social que lo origina, aún no es un documental; es en cierta forma pedazo de actualidad, un elemento para hacer cine documental; es material filmico en bruto sin una idea que le dé forma y sentido.

Hablemos de los clásicos del cine documental: el soviético Dziga Vertov y el norteamericano Robert Flaherty se propusieron ir más allá del cine de las actualidades partiendo de ellas, otorgándoles un tratamiento creativo de acuerdo al punto de vista de cada realizador, y refirámonos a ellos para distinguir los métodos de realización documental que cada uno llevó a cabo en su práctica cinematográfica.

DZIGA VERTOV

Los primeros trabajos cinematográficos del soviético, - fueron únicamente de compilación para hacer montajes, de tal

modo que antes de filmar las películas que habrían de convertirlo en el creador de un verdadero método para cine documental, ya daba existencia de este último, en base a la unión - de varias películas de actualidades que representaban un mismo tema, filmadas por él y/o por otras personas, a fin de reconstruir un acontecimiento determinado basado en la realidad.

Su primer montaje de actualidades y el más importante - que haya realizado fue El aniversario de la Revolución (1919) en él muestra las posibilidades del cine documental ordenando y ensamblando, previa selección, los materiales cinematográficos filmados por otras personas. Así recopiló las diversas filmaciones de archivo que captaban las revueltas revolucionarias en todos los rincones de Rusia, para presentarlos bajo una nueva forma; siempre de acuerdo a la idea central que se concebía del tema.

La idea de crear una obra de arte original al montar las actualidades filmadas por otros, continuó latente en Vertov, como podemos ver en otros de sus documentales: Los combates frente a Tsaritsin (1920) e Historia de la guerra civil --- (éste último, basado en los acontecimientos de la revolución soviética, no causó emoción en el público como sucedió con El Aniversario de la Revolución (1919)).

Pronto Dziga Vertov, dejó a un lado el hecho de trabajar sobre materiales ajenos, para dedicarse a hacer los montajes con filmaciones propias. Fue entonces, como puso relevante interés en observar la vida de los habitantes de su comunidad proponiéndose filmarlos a manera de sorprenderlos en sus actividades diarias; es decir, sin que se dieran cuenta de la presencia de la cámara. Esta debía ser un ojo invisible e ignorado por los individuos filmados. De ahí que Vertov proclamaría una serie de teorías que manifestaban su nueva concepción del cine: el cine como un ojo "con la posibilidad de crear, como una forma organizada de ver y entender el mundo entero". "El cine ojo, es igual al cine yo veo -- (yo veo por la cámara) más el cine yo escribo (yo escribo -- con la cámara sobre la película), más el cine yo organizo -- (yo monto el filme)". 1

Entre 1923 y 1924 Dziga Vertov poniendo en práctica sus teorías, realizó un largometraje titulado Cine-ojo, con el subtítulo La vida de improviso, en el que sorprender a los individuos en su medio ambiente es esencial para mostrar lo real, lo verdadero, el cine verdad.

El hallazgo de los Lumiere encontró con el cine-ojo de Vertov la expresión formal del mundo visible que requerían las actualidades para llegar a ser cine documental. Vertov

no sólo sorprendía mecánicamente la realidad circundante, si no además perseguía plasmar en su filme su idea para hacer - de ésta, durante su desarrollo, un tema documental. Así Vertov con La vida de improviso reflejó, expresó e interpretó - la vida diaria de una nueva civilización en gestación.

Un año después, 1925, Dziga Vertov, en colaboración con su hermano Mijail Kaufman, destacado camarógrafo de la época, realiza un documental sobre la lucha del pueblo soviético por la reconstrucción económica de su patria, y al que -- dió el título de ¡Adelant Soviet!; en él hace expresiva toda su creatividad para ofrecer una imagen realista y total de - los problemas que había de superar su país.

Posteriormente realiza La sexta parte del mundo (1926). En este documental, Vertov deja ver su interés por "mostrar a la URSS en diversos aspectos geográficos y sociales para - oponerlos a las otras cinco partes del mundo consideradas en aquel entonces como capitalistas". 2 Para la realización de este filme Vertov advirtió que era indispensable una in-- vestigación previa al rodaje para reconocer las ciudades y - regiones en las que se podía trabajar.

Mientras que en La vida de improviso dedicaba toda su - atención en mostrar la relación del hombre con la colectivi-- dad, sin que las personas se dieran cuenta de su participa--

ción, en ¡Adelant Soviet! y en La sexta parte del mundo dejó a un lado a las multitudes para otorgar especial interés a su patria y a presentarla con orgullo ante diferentes naciones. Y no es sino años más tarde cuando nuevamente muestra como es la vida en su ciudad a través del documental El hombre de la cámara (1929), donde Vertov hizo explícitas sus -- concepciones teóricas, haciendo de la cámara el personaje -- más importante de la película y en donde hace patente que el operador es capaz de utilizarla a su libre albedrío para penetrar en todos los detalles de la vida contemporánea y sorprenderla: "Yo soy el cine ojo, la máquina que muestra al -- mundo como sólo yo puedo verlo. Estoy continuamente en movimiento, me alejo y me acerco de los objetos, me escurro por debajo y por encima, como sólo yo puedo hacerlo". 3

Un año después (1930) realiza Entusiasmo en el que dá a conocer el trabajo y la vida de los mineros, por vía de imágenes demostrativas y la orquestación de ruidos producidos por diversos aparatos. Entusiasmo es el primer documental sonoro realizado por Vertov.

En 1934 filma Tres cantos sobre Lenin en el que utilizó "los registros filmicos y fonográficos del revolucionario desaparecido". 4 La exhibición del documental causó una verdadera emoción en el público al recordar las palabras verti-

das por el líder soviético.

Posteriormente Vertov realizó otros documentales, mostrando su creatividad y sentido cinematográfico: Canción de cuna (1937); El recuerdo de Serguei Ordzhonikidze (1937); -- Gloria a las heroínas soviéticas (1938); Tres heroínas (1938) En la colina A (1941), Sangre por sangre (1941); Tú al frente de Kazajstan (1942-43); En la montaña A La-tan (1944); y El juramento de la juventud (1947). Sin embargo, El Aniversario de la revolución (1919); La vida de improviso (1924) y El hombre de la cámara (1929), son los trabajos que mejor -- ejemplifican las teorías de Vertov, al que se considera hoy día como el creador de dos métodos de realización fílmica documental: el método de captar la vida de improviso, de sorprender los diversos acontecimientos de la realidad circundante en el momento en que suceden, para así seleccionarlos, ordenarlos y ensamblarlos de acuerdo a la idea general que se propone dar a conocer en el filme. Y el método de recopilación de imágenes de archivo y/o filmadas de expreso para la reconstrucción de los acontecimientos tratados.

ROBERT FLAHERTY

En los Estados Unidos durante el inicio de los años --- veinte y paralelo al cine-ojo de Vertov, comenzaba a erigir

se una forma diferente de hacer cine documental, con una enorme tendencia creativa; era el cine de Robert Flaherty quien a diferencia de Vertov iba a mostrar al mundo el modo de vida de los habitantes de las comunidades primitivas, que parecían olvidadas por el resto del mundo.

Robert Flaherty pasaba años en investigar la vida de -- los pobladores de la comunidad que iba a filmar, viéndolos -- desde su propio nivel, conviviendo con ellos. Después proponía manifestaran sus actividades cotidianas frente a la cámara.

De sus primeras investigaciones en las regiones septentrionales de Canadá cerca de la Bahía de Hudson, obtuvo su primer documental, Nanuk el esquimal (1920-1923), en el que muestra las costumbres de los esquimales de Port Huron, a -- través de una obra lírica que narraba la vida diaria de Nanuk, de Nyla su mujer y de sus niños "La caza de la foca, la pesca; los quehaceres domésticos y los pequeños episodios de una existencia primitiva" 5

En 1923 Flaherty se interna por dos años en la Isla de Savai, en la Polinesia Central, para convivir con las Tribus maoríes; el resultado fué Moana (1926) en la que presenta a través de la vida de un salvaje polinesio las costumbres y -- tradiciones de la comunidad: "la recogida de los cocos, --

la caza de las tortugas gigantes, la elaboración de los tejidos y el cruel y complicado tatuaje que marca y señala a los hombres, su origen y nobleza". 6

Las tradiciones y costumbres de las comunidades rurales inquietaban a Flaherty y para 1931, colaboró con el célebre cineasta alemán Frederich Marnau en la realización de Tabú, magistral obra en la que se muestran las supersticiones y -- las formas de división social de los indígenas en las Islas Tamití y Bora Bora.

En 1934 Flaherty termina Man of Aran (El Hombre de ---- Aran) en donde relata la vida solitaria de un pescador y su familia en la Isla de Arán en Inglaterra. Los actores ha--- bían de ser los propios naturales isleños quienes parecían - sacrificar sus vidas en el mar ante las adversidades que les ofrecía la naturaleza, durante la recolección de peces (su - alimento de todos los días).

The Land (La Tierra) es el nombre de la película que -- realizó Flaherty a fines de los años treinta (1939-42) para el Departamento de Agricultura de los Estados Unidos. El te ma documental trataba de la formación de un inmenso desierto en zonas antes fértiles; la erosión amenazaba el agro en el mismo centro de los Estados Unidos.

Su última película fue Lousiana Story en la que presen-

taba las supersticiones del pueblo de Petit Anse Bayou a través de las aventuras de un muchacho Cajun. La visión de Flaherty es poética y meditada, deteniéndose para admirar cualquier mínimo detalle de la naturaleza y del medio ambiente - de la comunidad.

Esto nos remite a una explicación del cómo Flaherty realizaba sus documentales: procuraba analizar profundamente - el caso a filmar, se interiorizaba al máximo con las personas que serían filmadas, e intentaba conocer a fondo sus condiciones sociales. Después de esto venía el rodaje; la filmación para Flaherty también era un proceso de descubrimiento. Con estos instrumentos de trabajo hacía un análisis social constante. Este análisis llegaba a su momento más importante en el montaje, donde otorgaba unidad a su idea para hacer de ésta un tema documental. Siempre filmó, de acuerdo a su propio método de realización, contando con la puesta en escena de los habitantes en su medio ambiente; por tal motivo se le considera el creador de un método de filmación diferente al de Dziga Vertov (filmación sorprendiendo a los individuos en su medio ambiente).

Tanto Dziga Vertov como Robert Flaherty siguieron como hemos visto, métodos diferentes de realización; sin embargo, partían de la misma premisa, del cine de las actualidades: su materia prima era la realidad, su interés rodar la película en el mismo lugar donde suceden los hechos; otorgando a las actualidades el tratamiento creativo que se requería para hacer surgir el cine documental. Dziga Vertov filmó en los escenarios de la ciudad, mientras que Robert Flaherty en los escenarios naturales de las comunidades primitivas. Vertov sorprendía con la cámara a los individuos durante sus actividades cotidianas, captándolos de improviso. Flaherty -- contaba con la puesta en escena de los habitantes en su medio ambiente. Para Flaherty la investigación resultó ser un elemento primordial en la realización filmica, en cambio para Vertov fue prescindible en la mayoría de sus películas. Pese a algunas diferencias ambos realizadores hicieron patente en sus trabajos que, antes de una filmación debe concebirse la idea sobre el tema que se quiera dar a conocer, profundizar en ella, desarrollarla a través de las imágenes, -- dando coherencia narrativa y finalmente a través del imprescindible trabajo de montaje, previa selección u ordenación de las imágenes, dar unidad al filme. Sólo así se hará de un filme, un tema documental.

N O T A S

CAPITULO II

1. SADOUL, Georges. El cine de Dziga Vertov, edit. ERA, México 1973, p. 85
2. Op. cit. p. 122-123
3. Citado por Georges Sadoul en su artículo "Dziga Vertov" Sept. No. 2 Ed. UFOLEIS. Rhone, Lyon abril-junio.
4. Op. cit. p. 127
5. El cine desde Los Lumière hasta el cinerama. Enciclopedia Edit. ARGOS, Tomo I, Barcelona 1965, p. 465.
6. Ibidem.

CAPITULO III

ALGUNOS REALIZADORES DEL CINE DOCUMENTAL EN
EL MUNDO

A fines de los años veinte comenzaron a erigirse en el mundo un gran número de directores que pretendían analizar - los diversos sucesos de la realidad; algunos, continuadores de las ideas de Dziga Vertov y de Robert Flaherty, otros --- creadores de nuevas ideas, estilos y formas de expresión, -- así como precursores e iniciadores de escuelas documentales. Entre ellos, cabe mencionar a los siguientes:

ESTHER SHUB

La soviética Esther Shub sistematizó las ideas de Dziga Vertov en cuanto a la realización documental en base a material de archivo filmado por otras personas, para la recons-- trucción de hechos históricos.

La cineasta puso relevante interés a los noticieros fil micos habidos durante la guerra civil en Rusia, y en otros - acontecimientos captados durante la época; seleccionaba las co-- pias de estos materiales, a fin de no alterar los origina--- les; los ordenaba y montaba de acuerdo a la idea central que le interesaba tratar; de esta manera daba sentido documental al conjunto de actualidades noticiosas con que trabajaba.

Su primer trabajo de montaje de actualidades o de compilación fue La caída de la dinastía Romanov (1927), con motivo del X Aniversario de la Revolución Soviética. Para la realización de esta película trabajó con el material noticioso de 1917. El resultado fue un interesante documental histórico, ya que recogía los diversos sucesos acaecidos antes, y durante la guerra civil.

Este mismo año realizó El gran camino con el interés de mostrar cómo se transformaba en el país la política económica como consecuencia de la revolución, así como la reconstrucción que ésta había exigido durante el período post-revolucionario. Esther Shub seleccionó para esta realización parte de los 750 000 pies de película de archivo a su alcance, ya que la mayor parte del material, o había desaparecido o se encontraba arrumbado sin clasificación ni orden. Sin embargo con su trabajo de selección, logró dar una visión histórica de los acontecimientos.

Un año después, en 1928, tuvo el propósito de conmemorar el centenario del nacimiento del escritor ruso León Tolstoi (1828); sin embargo, el material fílmico del tema resultó insuficiente para desarrollarlo, por tal motivo decidió unirlo con el de el Zar Nicolás II (1868-1918) quien, por su importancia en Rusia, había sido objeto de filmación conti--

nuamente. El resultado de la fusión de estos materiales fue La Rusia de Nicolás II y León Tolstoi, en el que cumple con un doble cometido: recordar en sus años de auge al escritor desaparecido, y mostrar la vida que prevalecía en Rusia durante los años que vivió el famoso literato.

Esther Shub fue más allá de la simple unión de diferentes imágenes filmadas por otras personas, para hacer un verdadero trabajo de montaje; en cada ensamble plasmaba su idea con gran coherencia narrativa. El resultado final, era una estupenda compilación de acontecimientos históricos de gran contenido. Fué ella quien sistematizó la idea de obtener -- provecho a los noticieros fílmicos que ya pasados a la historia encontraban nueva conformación como elementos para hacer cine documental.

JEAN VIGO

Por su parte Jean Vigo, realizador francés, fue capaz de ofrecer un panorama del trabajo del documentalista y la función social del cine en esta época de desarrollo de la expresión documental.

Para Jean Vigo, el documentalista debe desarrollar la idea que concibe de un tema de acuerdo a su visión personal y crítica, haciendo de éste un objeto de cuestionamiento; -- con el propósito de documentar sobre diversos sucesos de

la sociedad moderna. El primer y único documental que Vigo realizó fue A propósito de Niza (1929-1930) en él registra - el ambiente de fiesta de un carnaval celebrado en la Costa - Azul de Francia.

Su preocupación fue registrar filmicamente a los grupos elitistas que acudieron al carnaval, y describirlos como --- "aquellas manos en las que se encuentra el futuro de las demás clases sociales", a partir de la idea de que el juego de casinos es el alma de esta sociedad. Presenta así "la desmi tificación de esta -belle sociedad- en contraste con la po breza de la parte antigua y proletaria de la ciudad". 1 Es aquí donde Jean Vigo documenta al mismo tiempo que dá una vi sión crítica al espectador, sobre el tipo de relaciones so- ciales que se llevan a cabo en cualquier sociedad producto - del capitalismo.

Poco tiempo después realizó un medio-metraje de ficción Cero en conducta (1932-33) basado en una historia planeada; en ella se describe el ambiente que rodea a los niños de -- una escuela-internado. El interés de Vigo es mostrar la re- lación entre internos y educadores; entre "el mundo anticon- formista de los niños, y el mundo autoritario de los educado res". 2

Lamentablemente Jean Vigo murió a los 29 años víctima -

de tuberculosis, motivo que no permitió aflorar sus ideas en la práctica del cine documental. Sin embargo con su primero y único A propósito de Niza mostró que se puede dar valioso sentido documental a una película, otorgando una perspectiva crítica a determinados sucesos, respetando la autenticidad - con que se origina. Así también mostró el camino indepen---diente que debe seguir cada realizador en la ejecución cinematográfica de acuerdo a ideas creadoras.

JORIS IVENS

Cineasta de origen holandés, quien antes de ingresar a - la escuela documental inglesa había manifestado desde los --trece años, su inquietud por el cine realizando un ejercicio cinematográfico: La flecha ardiente (1898) se integra en - 1927 participando en la proyección de películas a un cine --club llamado La Film Liga, observando los estilos y técnicas de cineastas de prestigio: Ruttman, Richer y otros.

Fué así como a partir de este estudio cinematográfico, comenzaron sus primeras realizaciones documentales.

En 1927 realizó Estudio filmico sobre el Seedijk filmada en un bar del puerto en Amsterdam. En esta película manifestó su interés por hacer explícitas una serie de técnicas durante el desarrollo de la misma, destacando la relación entre el espacio y el tiempo. En 1928 dirige Estudios de movimientos, en escenarios naturales de las calles de París. El juego de la cámara se convertía para Ivens, en su máxima expresión técnica. Este año dirige El puente, en el que al mismo tiempo que nos documenta sobre el puente levadizo de Rotterdam, manifiesta su experiencia en el lenguaje fílmico, haciendo de este cortometraje todo un estudio cinematográfico de ritmo y movimiento.

En 1929 realiza Lluvia "que es un poema cinematográfico sobre un día de lluvia en Amsterdam". 3 Es a partir de esta cinta cuando las ideas de Ivens en la práctica del cine documental empiezan a aflorar, preocupándose más por informar y analizar los diversos acontecimientos tratados en el filme, que por hacer explícitas sus maniobras técnicas. Fue así como, en 1931, realiza Sinfonía industrial, película de compilación de los materiales filmados por otras personas, sobre las compañías productoras de artículos de primera necesidad. La idea de Ivens en el filme es mostrar cómo las grandes compañías prefieren tirar sus productos al mar, mien

tras que la mayoría de los trabajadores necesitan de ellos. Posteriormente dirige de manera sucesiva La canción de los héroes (1933), sobre la construcción de una industria soviética; Borinage (1935) sobre las dificultades de los mineros con sus contratistas durante una huelga que finalmente pierden los trabajadores; Tierra Española (1937), sobre la lucha del gobierno republicano y las fuerzas de izquierda contra el fascismo, The four hundred million (Los Cuatrocientos millones 1939) acerca de la población de la República China, - filmada al lado de Jhon Ferno, Nuestro frente ruso e Indonesia llama, en 1941, y otros documentales en los que seguiría presentando la lucha de los oprimidos por su libertad, como La Paz vencerá (1951), Carnet de viaje, Pueblo de armas ----- (1960) y Lejos de Vietnam (1967) sobre la guerra antiimperialista en ese país.

Ivens llegó a su madurez cinematográfica poniendo de manifiesto a través de estas últimas películas, que el cine documental es una forma de expresar la realidad de un problema social, económico o político de la sociedad moderna.

PAUL ROTH A

El inglés Paul Rotha quien supo alternar sus actividades de director y escritor de documentales, realiza sus primeras películas después de asistir a la Escuela Documental Inglesa

del Realismo Social; entre ellas se destacan Contac (1933), Shyppard (1935) y The face of Britain (1935). En 1936, en su inquietud por escribir sobre los fundamentos del cine documental realiza importantes obras que hoy día son de utilidad: Documentary Film y Move Parade. Siguiendo sus concepciones de cine documental y argumentando que "una filmación documental va más allá de una simple observación superficial de las cosas y de las personas, a fin de conseguir su sentido oculto y su significado latente", 4 dirigió The four State (El cuarto Estado 1940), película que hizo para The Times News Paper; y más tarde en 1953 un filme hecho para la UNESCO que intituló World Without End (Mundo sin fin, 1962). --- Con estos filmes Rotha demostraba la realización documental con presupuestos bajos. Sin embargo, estas películas tuvieron menos éxito que su compilación Das Leben Von Adolf Hitler que narraba la vida política del líder nazi. Rotha vió para este documental 2'500,000 pies de película de archivo y seleccionó el material con el que había de trabajar.

Paul Rotha escribió su último libro sobre el género titulado Documentary Diary en 1973, en el que narra la historia del documental británico. En sus obras se habla del cine documental como el uso del medio para interpretar creadoramente y en términos sociales, la realidad.

JEAN ROUCH

Director y etnógrafo francés al que merecidamente debe considerarse como buscador de nuevas ideas en la práctica cinematográfica. Se dedicó a filmar la vida rudimentaria de las comunidades del Africa Negra. El primer problema que llamó su atención fue la migración de los campesinos nigerianos a las ciudades para encontrar un empleo en los medios industriales. Rouch comprendía lo imposible que era captar tal acontecimiento en el momento en que sucedía por lo que no podía ni contar con la puesta en escena de los campesinos durante esta acción, ni captarlos de improvisoy por ello intentó un método de filmación diferente requiriendo de la participación de actores profesionales para la representación del acontecimiento, ya que de esta manera no podía escaparse el testimonio de un hecho para ser analizado como tema documental. Fue así como la migración de los campesinos nigerianos encontró su máxima expresión en Jaguar (1947-67), del que Rouch resume el argumento de la siguiente manera: "Escogí a tres muchachos y les pedí que interpretasen un papel verosímil en función de lo que yo conocía de la situación de los emigrantes. Mis tres actores poseían una capacidad de invención inagotable; yo los dejaba hacer esforzándome por registrar todo aquello que ---

a su manera comprendían del tema". 5

Sin embargo Rouch no continuó practicando este método de bido a que consideraba equivocado su proceder, y declaraba: "es evidente que mi propósito es el de mostrar la vida misma y no el de reconstruir la vida por lo que tropiezo con grandes dificultades", 6 a fin de utilizar un elemento de ficción —los actores— para fines meramente documentales.

Ante esos problemas metodológicos decidió en sus próximos filmes solicitar a los hombres que interpretaran su propia vida, sin abundar en temas que no podían ser tratados de otra manera. Así realiza: La circuncisión (1949); Yenedi o los hombres que hacen la lluvia (1951); En el país de los magos negros (1952); Los hijos del agua (1954); Los sabios locos (1955); Yo un negro (1957), y La pirámide humana (1960). En cada una de estas obras exaltaba las costumbres y tradiciones de los negros del Africa occidental.

Más tarde, realizó en su país natal Crónica de un Verano (1959-60), La punitión (1963); Les veuves de quinze ans (1964). Sin embargo, su inquietud de etnógrafo lo obligó a regresar al Africa para terminar otros documentales: La chaise au Lion a l'arc (1965) e In petit petit (1970); en éstas últimas películas Rouch hace una confrontación entre africanos y europeos, siempre contando con la puesta en escena de

los personajes en su medio ambiente.

"También en Francia, otra interesante y fundamental contribución a la evolución del documental en la vía de las anotaciones sociales es suministrada por Germaine Dulac. Durante el período 1930-39 trabajando por cuenta de la France Actualite Gaumont, se dedica a estructurar en series fílmicas la experiencia periodística adquirida en la Escuela de Marguerite Durande y el sólido hacer de los intelectuales en este renglón. Sus imágenes manifiestan el esfuerzo por observar y registrar con especial atención las actividades y desarrollo profesional de estos elementos humanos dentro de una coyuntura histórica social del país". 7

LUIS BUÑUEL

Después de su violenta irrupción en el París de finales de los años veinte con sus dos obras maestras surrealistas - (Un perro andaluz 1928 y La edad de oro 1930), el hispano -- Luis Buñuel habría de regresar a su país natal para filmar - Las hurdes o Tierra sin pan, (1932), considerada como uno de los más prodigiosos documentales en la historia del cine. - Prolongando en el documental las tesis surrealistas de denuncia de la miseria como un mecanismo de represión y sojuzgamiento, Buñuel crea en Las hurdes toda una nueva concepción de testimonio cinematográfico. Para realizar aquella empre-

sa, Buñuel permaneció dos meses en una de tantas comunidades españolas marginadas del "progreso" y la "civilización". Se fue adentrando en la vida cotidiana de los hurdanos y como consecuencia de ello su filme es quizá el más acabado ejemplo del documental utilizado como análisis sociopolítico de la realidad. A partir de Las hurdes se rompen las barreras de un cine contemplativo y se llega mediante agudas observaciones a formar un cine esencialmente crítico y cuestionador de las circunstancias reales, a partir de esas mismas circunstancias. Por lo demás Las hurdes posee escenas rabiosamente críticas, como aquella en la que presenciamos dentro de un salón de clases a un hurdano, en el que se adivina la más atroz de las hambres, plasmar en un pizarrón una frase que dice "respetad los bienes ajenos"; o como aquella otra en la que horrorizados y absortos observamos cómo un asno muere víctima de las picaduras de un enjambre de abejas. En este tipo de escenas —choque— podemos constatar la manera contundente y agresiva con la que el realizador deseaba expresar una realidad oprobiosa, contradictoria y al mismo tiempo indignante.

LA ESCUELA BRITANICA

En Inglaterra el escocés Jhon Grierson, admirador y se-

guidor de las ideas de Robert Flaherty, funda en 1928 la - -
Escuela Documental Inglesa del Realismo Social.

La actividad de la Escuela Documental Inglesa "toma his-
 tóricamente cuerpo y sentido concreto, cuando se les conside-
 ra como el resultado de un trabajo en equipo, cuyo principal
 precepto en tanto que responsabilidad de carácter comunita-
 rio, es aproximarse a los problemas más candentes, investi-
 gar situaciones sociales en conflicto, advertir a la pobla-
 ción acerca de los propósitos gubernamentales y su futura ma-
 terialización en diversas aplicaciones, es decir realizar en
 conjunto un diálogo democrático con las masas ciudadanas". 8

"Entre los numerosos filmes realizados por el grupo de-
 ben recordarse, tanto a nivel artístico y formal como a ni-
 vel de tesis y contenido a los siguientes: "Might mail (1936)
 y North sea (1938) de Watt. Cargo from Jamaica (1933) y The
song of Ceylon (1934) de Wright; Housing problems (1935), y
Workers and Jobs (1936) de Arthur Elton". 9

"Los colaboradores de Grierson pudieron sentar las ba-
 ses de un trabajo que habrían de desarrollar en toda su dimen-
 sión durante las fases del terror nazi. A lo largo de tan -
 dramático período, el cinema documental recabó los puntos más
 aptos para llamar la atención de la opinión pública y solida-
 rizarla frente a todo lo que representaba el nazismo. Lo --

cierto es que su labor cinematográfica, no traicionó en ningún momento a la verdad, materializando en documentos todavía hoy de excepcional y clarísimo significado, el esfuerzo común en el que todos colaboraron para sustraer a Europa de un futuro dominado por la bota y la svástica hitlerianas". 10

"Como lamentable contrapartida, registraremos que el motor de la clásica y antaño floreciente Escuela Documental Británica fue liquidada en 1952 por el gobierno conservador, alegando razones económicas". 11

"Sin embargo, pocos años después en 1956, toma el relevo del Grupo Grierson el Free Cinema Inglés, formado por un grupo de cineastas anti-tradicionales: Lindsay Anderson, Karel Reisz, Joan Littewood, Tony Richardson, quienes conjuntamente se proponen reestablecer el contacto con la vida, abandonar de manera definitiva cualquier tipo de estilicismo, profundizar en la visión. Entre las obras más significativas: Every day christmas (1955) de Anderson (sobre los trabajadores del gran mercado), Momma don't allow (1955) de Reisz y Richardson (sobre un baile popular en el Club Juvenil); We are the Lambeth's boys (1956) también de Reisz (sobre el tiempo libre de que dispone la juventud de un populoso barrio de Londres)". 12

LAS ESCUELAS ESTADUNIDENSES

"Orientados desde un principio hacia un documentalismo que reflejase de modo fidedigno los problemas de la vida so-

cial, algunos filmes de esta época 1934-1945, se aproximan a la gran problemática de la condición rural, relacionada con los gigantescos proyectos y planes de reestructuración estatales (como los de la Farm Security Administration). Otros se centran en la compleja situación derivada de esos problemas, generadora de subterráneos y no siempre manifiestos --- traumas sociales; todos tienden a una atenta y escrupulosa - investigación desvinculada de las sujeciones holywoodenses. Estas iniciativas cristalizaron entre 1934-40 en torno a las fuerzas independientes agrupadas en la cooperativa neoyorkina Frontier Films". 13

Algunos de estos realizadores eran "Leo Hurwitz, Her--- bert Kline, Pare Lorentz (autor de dos óptimos ensayos filmi cos sobre los problemas del ambiente rural: The plow that - broke the plains 1936, sobre la erosión del suelo en las regiones del Oeste; y The river 1937, sobre la destrucción forestal), Henri Cartier Bresson, Elia Kazan, Ralph Steiner, - Irving Lemer, Willard Van Dyke. Una vez producido un docu-- mental sobre la resistencia china a la invasión japonesa, -- China strikes back y un cortometraje sobre una escuela popu lar de Tenesse, People of Cumberland de Kazan, Strand y Hur witz, entraron en materia para desarrollar el proyecto de Na tive land". 14

"La idea básica de esta última película, reside en la -- realización de un cine de vocación documental histórico polí tico sobre los Estados Unidos. "Visto como una combinación de democracia y autoritarismo. Utilizando múltiples materia les, acontecimientos reales reconstruidos (con actores profe sionales), fragmentos de noticieros, secuencias extraídas de documentos de archivo, sólo en 1940, pudo ser llevado al tér mino el filme". 15

"En tanto Willard Van Dyke y Ralph Steiner realizaban - The city (1939), uno de los primeros filmes sobre cuestiones de urbanismo, y Herbert Kline The forgotten village (1941)" 16

"En el transcurso de la segunda guerra mundial, el docu mental estadounidense, registraría excelentes aportaciones -- por parte de directores de prestigio, abriendo una vertiente del documental bélico, obteniendo resultados de considerable mérito Frank Capra, con la célebre serie conocida como Why - we fight (1941-45)" 17

EL CINE CANADIENSE

"Explicar Canadá a los canadienses y a los extranjeros fue la finalidad que se asignó a la National Film Board; u - Office National du Film, en versión francesa, constituida -- por el gobierno en 1939 y confiada a la dirección de Jhon --

Grierson. Su fundación marcó el fin de una actividad cinematográfica dispersa y mal organizada, y al mismo tiempo, el principio de un movimiento documentalista de características muy específicas que se impondría rápidamente más allá de los confines nacionales". 18

"Grierson llamó a su lado a algunos de sus excolaboradores (Raymond Spottiswoode, Stanley Hawes, Stuart Legg, Norman McLaren) y utilizó asimismo la contribución de artistas extranjeros (Joris Ivens, Borie Kaufman, Alexandre Alexeieff) para desarrollar por 1935, un ambicioso programa cifrado en el removimiento de cuantos obstáculos se oponen al recíproco conocimiento de los canadienses, tanto en escala individual como colectiva y ello mediante una articulada discusión en profundidad de los problemas comunes, sin distinción de los diversos cultos orígenes, tradiciones y etnias que componen el complejo mosaico del país". 19

"Un gran impulso renovador se produce en la NFB a mediados de los años cincuenta, cuando sus equipos piensan que el camino viable está en mezclarse con su cámara entre la gente del común. Para ello el cine se adecua a su lenguaje un nuevo instrumento técnico que permite el contacto directo e inmediato con la realidad o nace en una palabra el "ojo inocente del cine canadiense". El giro decisivo tiene lugar en --

1953 con la realización de Corral de Paul Tomkowicz. Con Co rral, el objetivo es dar a conocer la civilización rural canadiense en su aspecto conflictivo. Temática que será ahondada en adelante con profusión en The Shepherd (1955) de Julián Biggs, City of Gold (1957) de Low y Wolf Koenig, para dar un ejemplo, intentan desde distintos ángulos una misma dialéctica sobre la condición campesina y sus correlaciones con el perfil histórico y sociológico del momento de una nación, sobre todo si se consideran las películas Prelude to war (1942), Nazis Strike (1942), y Divide and Conquer (1943). Es preciso citar así mismo a Jhon Huston y su The Battle of San Pietro (1944) realizado en el frente italiano". 20

CINE DIRECTO

Después de la Segunda Guerra Mundial, los directores Robert Drew, Richard Leacock, Donn Alan Penbacker y los hermanos Maysels, promulgaron su forma de hacer cine como directo, documental. Esta forma de hacer cine se caracterizó por el rechazo a las narraciones estructuradas, historias establecidas y estrellas nombradas, concentrando sus películas en la captura de una experiencia completa basada en una historia real, fotografiada y grabada con equipo móvil y posteriormente editada en documento social. El punto básico fué ofrecer

una chispa de vida que otros podrían ver, comprender y aprender algo. 21

Las primeras incursiones del cine directo, se aprecian - en 1948, cuando Sidney Meyers dirigió una película llamada - The Quiet One sobre los problemas de un niño de raza negra. Posteriormente le siguieron las películas Little fugitive - (1953), Lovers and Lollipops (1956) y Wedding and Babies --- (1958) realizados por Morris Engel, en localidades origina-- les, presupuestos bajos y equipo portátil. El éxito de En-- gel motivó a otros tratar su suerte con este estilo de filma-- ción. 22

Lionel Rogosin's filmó On the Bowery (1957) y registró las vidas perdidas que deambulaban en las calles de New York logrando una película de melancolía y frialdad. En 1959 Rogosin filmó Come Back Africa, en este filme mostró los problemas existentes de la vida de los negros en la parte sure-- ña de Africa. En cada una de sus cintas presenta lugares ac-- tuales y problemas reales. 23

Alfred Leslie logró un cortometraje llamado Pull my dai-- sy (1958), de mérito excepcional, basado en el tercer acto - de la obra de Jack Kerouac.

El cine directo floreció en los años 60's, cuando Robert Drew y Richard Leacock produjeron una serie de documentales

para la nominación democrática llamada Primary, trasladando su cámara viva a la realización de The children were wat-----
ching (1960), David (1962), Football (1962), The chair (1963)
y Happy mother's day (1964). 24

En el cine directo, los directores no hacían películas para entretener sino para estimular, querían lograr que la gente pensara hasta conmoverlos con lo que vieran en pantalla. Querían describir totalmente barrios bajos, delincuentes, protestas, problemas de drogas, luchas civiles de derecha, etc. Todos los temas representaban el registro de los conflictos sociales del mundo contemporáneo. En el cine directo, no existen estrellas o actores profesionales, guiones ni escenarios simulando la realidad, sólo sucesos reales. 25

N O T A S

CAPITULO III

1. MICHEL, Manuel. Fundamentos del cine documental. Revista filmoteca UNAM, México 81-83 p. 93-94 (Inédito).
2. GODED ANDREU, Jaime. Cine y Sociología. Tesis F.C.P. y S. UNAM, México, 1970. p. 28
3. MICHEL, Manuel. Fundamentos del cine documental. p. 111.
4. ENCICLOPEDIA THE OXFORD COMPANION TO FILME, edited by Liz-Anne, Bawden Oxford University Press-London New York, Toronto 1976.
5. SADOUL, Georges. El cine de Dziga Vertov. Edic. ERA, México, 1973. p. 134.
6. Op. cit. p. 132
7. ENCICLOPEDIA DEL 7o. ARTE DE CINE, El documental y su Evolución, Buru Lan, S. A., Edic. Barcelona, 1973. p. 9.
8. ENCICLOPEDIA DEL 7o. ARTE DE CINE, El Documental y su Evolución, Tomo VII, Buru Lan, S. A., Barcelona, 1973. p. 82.
9. Op. cit. p. 13
10. Ibidem.

11. GUBERN, Román. Historia del Cine, Vol. II, Edic. de Bolsillo, Edit. Lumen, España 1979. p. 225.
12. ENCICLOPEDIA DEL 7o. ARTE DE CINE. El Documental y su Evolución..... p. 16.
13. Op. cit. pág. 18.
14. Ibidem.
15. Ibidem.
16. Ibidem.
17. Op. cit. p. 19
18. Op. cit. p. 14
19. Ibidem.
20. Op. cit. p. 19, 24 y 26.
21. C. EARLEY, Steven. An Introduction to American Movies, New American Library, Times Mirror the New English Library Limited, London May 1978, Chicago, U.S.A. p. 285-289.
22. Op. cit. p. 286.
23. Ibidem.
24. Op. cit. p. 287.
25. Ibidem.

CAPITULO IV

CONCEPTO DEL CINE DOCUMENTAL

Las realizaciones documentales antes señaladas dieron pie a un sinnúmero de definiciones que estudiosos del cine otorgaron a la nueva forma de expresión fílmica. El primero en ofrecer una definición fué el ya citado Jhon Grierson, -- que como ya vimos fue el principal seguidor de las ideas del norteamericano Robert Flaherty, y quien además utilizó por primera vez el término documental en cine. Grierson vió en los trabajos de su maestro una manifestación cinematográfica, capaz de observar y analizar diversos aspectos de la vida, para presentarlos en pantalla como se habían mostrado en la realidad, no como un simple retrato en movimiento (las actualidades) o como una idea imaginaria del realizador (la ficción), sino como el registro fílmico que habría de mostrar un hecho o suceso real, profundizando en él, desarrollándolo y explicándolo.

Por ello consideró necesario distinguirlo de estas ---- otras dos manifestaciones cinematográficas, y en uno de sus artículos, publicados en 1924 en la revista New York Sun define al cine documental como, "el tratamiento creador de la

realidad". 1

El inglés Paul Rotha seguidor de Jhon Grierson en la Escuela Documental Inglesa del Realismo Social declaraba años después (1936), añadiendo a la definición de Grierson, que - "el cine documental es el medio cinematográfico capaz de interpretar creadoramente y en términos sociales la vida de -- las gentes como es en la realidad.... Esta forma de hacer - cine no renuncia a los actores adiestrados; justifica el uso de los artificios técnicos, conocidos para conseguir su efecto sobre el espectador. Para el director de documentales, - la presencia de las personas y cosas es sólo superficial. - Lo que le preocupa es el sentido oculto de las cosas y el -- significado latente de las personas". 2

En 1960, el crítico español José L. Clemente define al cine documental como "la película carente de ficción que informa con sentido creador y recreativo sobre la vida del hombre actual en sus relaciones con otros hombres, y con el mundo y las circunstancias que lo rodean". 3

En la enciclopedia ilustrada de cine (editorial Labor, S.A.) se define como "género cinematográfico ajeno al cine - de ficción que reproduce la realidad de un modo informativo o interpretativo, pero siempre con la intención de mostrar - hechos, acontecimientos, lugares o actividades, cuyas conse-

cuencias sociales y culturales suele estudiar". 4

Jaime Goded, crítico y ensayista mexicano de cine lo define: "Los filmes documentales son todos aquellos que constituyen documentos o testimonios acerca de la estructura y - desarrollo sociales; el cine documental presenta al público un hecho que tiene su originalidad concreta en la realidad. La película documental informa sobre determinado fenómeno -- (hecho - proceso) que se presenta o presentó en la realidad objetiva. El cine documental muestra este fenómeno, lo describe, y lo explica". 5

Para efecto de nuestro trabajo, se estableció el siguiente concepto de cine documental:

.....El cine documental es la expresión cinematográfica capaz de observar, informar, explicar y analizar diversos aspectos de la vida y presentarlos en pantalla tal cual se manifiestan en la realidad. El cine documental como su nombre lo indica, documenta sobre determinado fenómeno social (y establece esta premisa desde el rodaje hasta el montaje de sus imágenes). En el sentido metodológico, se puede decir que - el cine documental se rueda en el momento y en el lugar donde transcurren los acontecimientos, con las mismas personas y con las mismas cosas, reproduciéndolas mecánicamente. Esta reproducción suele ser bajo los siguientes métodos de rea

lización: contando con la puesta en escena de los persona--
jes en su medio ambiente y/o captándolos de improviso sin --
que se den cuenta de la presencia de la cámara. Otro método
es utilizar imágenes de archivo (filmadas de exprofeso) con
los dos métodos anteriores, para la reconstrucción de los --
acontecimientos. Cualesquiera de los métodos citados y el -
interés de informar, describir y explicar sobre determinado
fenómeno social, deben estar presentes para un director de -
documentales, pues de esta aplicación depende el que un fil-
me sea documental.

N O T A S

CAPITULO IV

1. Citado por Paul Rotha. Documentary Filme, C. Faber, LONDON 1966, p. 38.
2. JOSE L., Clemente. El cine documental español, Edic. RIALP, Madrid, 1960. p. 20.
3. Op. cit. p. 24
4. ENCICLOPEDIA ILUSTRADA DE CINE, Tomo I, Edit. LABOR, S. A., Barcelona España, p. 378-379.
5. GODED ANDREU, Jaime. Cine y Sociología. Tesis F.C.P.S. UNAM, México, 1976. p. 53.

CAPITULO V

ORIGENES Y MANIFESTACIÓN DEL CINE DOCUMENTAL
EN MEXICO

Después de haber establecido el desarrollo del cine documental en otros países, veamos como en México, alrededor de los años treinta, surge la inquietud por recomenzar con las actualidades y a partir de éstas por el cine documental. Y así vemos que durante el período presidencial del general Lázaro Cárdenas (1934-40) se auspició la creación de un noticiero cinematográfico coproducido por España, México y Argentina (EMA). Su objetivo fue presentar los acontecimientos de interés nacional a través de unos cuantos minutos de exhibición, antes de la presentación de una película de ficción. Los primeros temas tratados eran los mismos que cuando surge el cine de las actualidades en México: la vida política del presidente de la época y su actuación pública; los deportes y los toros. Sin embargo, la técnica usada era diferente, aquí ya se recurría al montaje, a la voz en off, en fin a una selección y organización de los materiales acorde a una idea central que no era otra que la preocupación por informar. Pese al enriquecimiento de las técnicas usadas, las primeras realizaciones noticiosas no pasaban de ser simples

actualidades sonorizadas, aun cercanas o próximas a las de -
 antaño. Así las cosas, se integra a este noticiero como rea-
 lizador Carlos Velo, cineasta de origen español, quien diri-
 girá las primeras series culturales de EMA, tales como Méxi-
 co incógnito y México eterno, en las que a pesar de la breve
 dad de su discurso fílmico, daba noticias relevantes sobre -
 el arte, la arqueología y el folklore nacional.

Posteriormente, surgen durante el período presidencial
 de Manuel Avila Camacho, otros dos noticieros de actualida--
 des, el noticiero Clasa y el Continental, dando oportunidad
 de ingreso a nuevos directores y camarógrafos, cuyos traba--
 jos mostrarían igualmente noticias de índole político y cul-
 tural (arte, arqueología, folklore).

En aquellos días, tanto el noticiero EMA, como el Clasa
 y el Continental, fueron muy solicitados en las salas de ex-
 hibición cinematográfica. La televisión aún no existía y la
 necesidad de mantener informado al público sobre los diver--
 sos aconteceres nacionales e internacionales encontraba plena
 satisfacción en los noticieros. De esta manera, la posi-
 bilidad de hacer cine documental, venía a quedar relegada a
 un segundo término.

Sin embargo, poco tiempo después y durante el sexenio -
 de Miguel Alemán Valdés 1946-1952, una mujer cineasta Carmen

Toscano de Moreno, se interesó por hacer un documental que permitiera recordar los acontecimientos revolucionarios de nuestro país, utilizando los materiales que habían filmado su padre y otros camarógrafos de la época, sobre la gesta de 1910.

Así la señora Toscano, dió durante tres años (1947-1950) coherencia narrativa a aquellas simples imágenes aisladas -- con significado propio, bajo el título de Memorias de un Mexicano.

Pese al éxito que obtuvo Memorias de un mexicano y a la novedad que como forma cinematográfica despertó en México, -- los productores prefirieron continuar con los noticieros de actualidad, pues estos últimos resultaron ser una fuente -- de ingresos extraordinaria.

En el transcurso de este período presidencial, surgen -- dos noticieros locales, auspiciados por el STIC. En Guadala jara, el noticiero de Occidente y en Monterrey el noticiero del Norte, solicitando a Carlos Velo fuera director de los -- mismos. Ambos noticieros bajo la certera dirección del maes-- tro español.

Tiempo después y durante el período de Adolfo Ruiz Cortínez (1952-1958) Manuel Barbachano Ponce, inicia su carrera de prestigio creando una empresa llamada Teleproducciones, -- S. A. (1952). El cometido de Teleproducciones, fue crear re

vistas fílmicas que modificaran la solemnidad que tenían los otros noticieros al tratar cualquier tema de interés social. Surgen así Telerevista y Cine Verdad.

Telerevista rompió con los cánones establecidos al denunciar por medio de chistes y reportajes cómicos, entre otros aspectos, costumbres y vicios de los mexicanos, por ejemplo, cuánto tiempo trabaja el mexicano considerando puentes y vacaciones a partir de fiestas patrias y otros días de asueto. La idea de criticar las decisiones gubernamentales que de alguna manera atosigaban a la sociedad, tuvo gran éxito. Años después, durante el sexenio de López Mateos, el entonces regente de la ciudad Ernesto Uruchurtu, suspendió temporalmente el noticiero, indicando a su productor que para reiniciar su trabajo fílmico, debería respetar los lineamientos de la política gubernamental. Pero ésta no era la única faceta informativa de Telerevista, ya que además presentaba asuntos de índole taurino, o notas acerca de eventos varios (modas y deportivas).

Cine Verdad, resultó ser una revista fílmica dedicada al arte y a la cultura, con una ideología que bien describe el maestro Miguel Barbachano Ponce (director de la misma por más de 17 años) y que puede esbozarse de la siguiente manera: "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, vi--- rreynal, moderno y contemporáneo. Mostrarles los diversos - trabajos que se realizaban en su patria, (como aquella serie Así trabaja México) dar a conocer los avances de su ciencia y de su técnica.... De esta manera, Cine Verdad contemplaba notas de arte, de ciencia y reportajes histórico-políticos".

Cine Verdad, fué fundada por el binomio fílmico Manuel Barbachano-Carlos Velo. En forma posterior dirigieron la re- vista Jomi García Ascot, Fernando Gamboa y Miguel Barbachano, este último como hemos señalado por un largo período, que -- transcurre de 1957 a 1974. Como colaboradores distinguidos, según información aportada a esta tesis por el maestro Mi--- guel Barbachano, podemos señalar a José Emilio Pacheco, Ga-- briel García Márquez, Juan Duch, Tomás Segovia, Julieta Cam- pos, Gastón García Cantú, Elena Poniatowski, Carlos Monsi--- váis, Eduardo Lizalde, Manuel González Casanova, Manuel Mi-- chel, Raquel Tivol y Fernando Espejo.

Poco tiempo después Teleproducciones, S. A. adquirió el noticiero EMA quitándole en primera instancia la imagen ins- titucional que por años mantuvo; a partir de entonces EMA co- mo noticiero se subdividía de la siguiente manera: noticie- ro mexicano (notas informativas varias sobre acontecimientos

de interés general); y Desfile de estrellas que posteriormente se convirtió en Cámara Deportiva (sobre acontecimientos deportivos y del espectáculo).

Estas revistas fílmicas, tenían una duración aproximada de 9 a 10 minutos cada una.

Encontrándose Teleproducciones a la vanguardia de los noticieros de la época, auspicia como trabajo paralelo a éstos, la realización de películas documentales.

Y es en 1952, con la participación de nuevos cineastas, que se dá continuidad a este tipo de cine en México, ahora - bajo el respaldo económico de Teleproducciones.

De las primeras realizaciones que se tiene conocimiento en este mismo año, podemos contar con: Nace un volcán (sobre el nacimiento del Parícutín) dirigido por Luis Gurza con fotografía de Alberto Violante; El corazón de la ciudad bajo dirección de Carlos Velo, (un corto sobre la industria -- eléctrica, en el que se muestra cómo se traslada la luz como fuente de energía a los hogares de la ciudad de México); Un millón de niños de Manuel Michel, (sobre el problema de la enseñanza que significa la carencia de escuelas primarias a lo

largo de todo el país) El tabaco de Jomí García Ascot (sobre el cultivo, cosecha y beneficio económico de esa planta); Expedición a la selva lacandona de Fernando Espejo y Walter -- Reuter; El botas (sobre la vida de un chiquillo vagabundo en el Puerto de Veracruz), y Tierra de chicle (drama de la vida de un chiclero en las selvas de Chiapas), ambas de Walter -- Reuter; Retrato de un pintor (vida y obra de Diego Rivera); Toreros mexicanos y la Pintura mural mexicana, dirigidas por Carlos Velo.

El equipo de Barbachano Ponce demostró su interés en -- las primeras prácticas del cine documental, preocupándose -- por los principios de éste: informar, describir, analizar y explicar las formas de vida de las comunidades rurales y urbanas del país, así como de otros aconteceres nacionales. Sin embargo, algunas de las realizaciones tendían a ser simplemente informativas arrastrando la influencia de los notici-- cios a través de los años.

Entre los directores y fotógrafos que intentaron ejer-- cer con rigor este tipo de cine, sobresale Walter Reuter, -- por sus realizaciones en regiones rurales de México; La Tierra de Chicle; El botas; Historia de un río y El hombre de la isla. Estas dos últimas hechas en colaboración de Fran-- cisco del Villar.

El interés por documentar sobre la vida y medio ambiente que se dá en las regiones rurales fue manifiesto en la ma yoría de sus filmes. Reuter permanecía todo el tiempo que -- le parecía suficiente en los lugares en donde iba a rodar -- su película, a fin de no perder detalle que enriqueciera su filme. Sus intenciones cada vez eran las de un etnógrafo -- del cine. En relación a sus realizaciones documentales afirmó: "mi idea del documental es llegar a la realización de -- una realidad metafísica a través del cine, pero llegar directamente y sin adornos. Yo sé que mi cámara cuando trabaja -- nunca busca un ángulo y si está allí es porque la vida se -- concentra delante de sus lentes"..... "El documentalista nunca debe preocuparse por las construcciones estéticas, porque la vida real está tan repleta de ellas que la labor del cameraman consiste tan solo en desequilibrar esta composición -- con el fin de buscar otro ángulo tan rico como el anterior y más humano, mientras que los fotógrafos estetos (SIC) preocupados por sus fondos y formas, terminan por perder esos valores estéticos naturales. Cualquier medio para mí es bueno, si consigo con él la máxima veracidad". 1

Manuel Barbachano pronto obtuvo una respuesta satisfactoria ante las películas documentales por él producidas, y -- que daban a Teleproducciones reconocimiento internacional --

con los premios obtenidos, entre aquellas galardonadas se encuentran: "El retrato de un pintor; El botas y Tierra de chicle, mismas que recibieron diplomas en el IV Congreso Internacional de Películas Educativas, Documentales y de Cortometraje, celebrado en París el 7 de marzo de 1953; Toreros mexicanos, que recibió el segundo premio en el Festival Mundial de Película Deportiva, celebrado en Cortina D'Ampezzo, Italia, el 11 de marzo de 1953 y la Pintura mural mexicana - que también recibió una mención honorífica en el Festival -- Internacional de Cannes el 27 de abril de 1953.

Ante la respuesta favorable, Teleproducciones abriría sus puertas a nuevos directores que deseaban hacer cine documental; entre ellos podemos contar con Luis Magos Guzmán y Adolfo Garnica, cineastas con grandes ideas, que se inician en esta empresa con un cortometraje de consecuencia exitosa, que invita al cuestionamiento y a la reflexión sobre las paupérrimas condiciones de vida que se ofrecen a un grupo de niños vagabundos en un barrio conocido de la ciudad de México: También ellos tienen ilusiones (1955) donde "chiquillos lumpenproletarios del rumbo de Nonoalco anhelan escapar de su atroz mundo, en alguna de las locomotoras que constantemente ven pasar" 3, sin embargo al no huir, su pensamiento se convierte en una ilusión, en un deseo que se vuelve febril en -

esos rostros tristes de niños. También ellos tienen ilusiones obtuvo al año siguiente un premio en el Festival Internacional de Cine Experimental de Cannes. Adolfo Garnica en el medio de Teleproducciones, realizó además para Cine Verdad - alrededor de cuarenta notas de alto contenido informativo. Entre otras realizó También México progresa (1955); dos años antes, había dirigido un cortometraje para la Secretaría de Salubridad y Asistencia, intitulado En defensa con fines - eminentemente didácticos.

En 1955 Teleproducciones accede a la realización de películas de largometraje y auspicia la realización de una película con gran vocación documental que había de resultar la más representativa de la época: Torero (1956) dirigida precisamente por Carlos Velo, sobre la vida íntima y profesional del diestro Luis Procuna.

Ahora Carlos Velo quien ya hacía tiempo había demostrado su experiencia en cine a esta empresa, contaba con el --- tiempo suficiente para realizar sin presión alguna, la que - es sin duda, hasta la fecha su mejor obra cinematográfica. La idea del director español, ante la realización de Torero fue dar a conocer todos aquellos sucesos que van más allá --

de una fiesta taurina, o de una simple corrida de toros: el medio ambiente que rodea a Luis Procuna, mostrando la diversión, el sentimiento, la angustia y el temor del matador, antes y después de salir al ruedo.

Para la realización de su película hizo un trabajo de -compilación del material noticioso del tema filmado durante años anteriores, filmó la vida cotidiana de Procuna, y re---construyó aquellos otros sucesos que habían sido de importanuncia en su biografía, y que no se encontraban entre los miles de pies de película de archivo noticioso. Para esta reconstrucción se contó con la puesta en escena, tanto del mismo -torero y sus familiares, como de otros actores que habían de representarlo en el pasado, durante su infancia y adolescencia.

Durante el rodaje, consigue que Luis Procuna retorne a su vida anterior, a sus horas de excitación y angustia, en la práctica de su profesión. Pues sabía que ningún actor era -capaz de representar "su soledad y su desamparo, el sudor --que le brilla y abotaga el rostro, la rigidez de su mirada, la boca seca y la mueca contraída que lo desfigura durante -el trayecto de su mansión al lugar del sacrificio...." ante la idea de que los toros están en la plaza y mi nombre en el cartel". 4

El hecho de incluir la participación de actores profe--

sionales que representaran la vida de Procuna durante su infancia y adolescencia, dan un toque de ficción a la película, pese a que la intención de Velo fue utilizarlos para fines meramente documentales. La utilización de un elemento del cine de ficción, en este caso la participación de actores profesionales, se fusiona en Torero con el empleo de métodos para la realización documental. De Flaherty utiliza la puesta en escena de los personajes en su medio ambiente, en este caso del mismo Procuna; de Dziga Vertov, con la compilación de material fílmico noticioso de archivo para la reconstrucción del tema, en este caso las hazañas del matador ya antes registradas en los noticieros. De tal modo que --- por el tratamiento metodológico que Velo otorga a Torero, no puede considerarse en rigor, a la película, como una ficción o como un documental. Se excluye su intención ficticia debido a que no está basado su desarrollo en una historia imaginada del director. Se descarta el hecho de ser una película documental por no filmarse en su totalidad en el preciso momento en que suceden los hechos. No es una total reproducción mecánica.

Sin embargo, pese a que Torero queda al margen de ambas formas de hacer cine, metodológicamente hablando; nos aventuraremos a caracterizarla como un filme de vocación documen--

tal, entendido el concepto desde el manejo de las ideas con vistas a documentar sobre determinado tema, basándose en hechos reales y auténticos; incluyendo la reproducción mecánica de los acontecimientos; la participación de actores profesionales; la puesta en escena de los propios personajes en su medio ambiente y/o la compilación de materiales fílmicos para la reconstrucción del acontecimiento. O dicho de otra manera, cuando se fusionan los métodos documentales, con un elemento de ficción (los actores profesionales) para fines meramente documentales.

Torero es sin duda, una película que se distingue por la extraordinaria labor de montaje de su director-editor. De hecho el montaje es la cualidad máxima de este filme, pues con él, Velo consigue fusionar los diversos materiales fílmicos sobre el tema, utilizados en tiempos y espacios diferentes, provenientes de diversos métodos de realización fílmica, dando unidad y coherencia narrativa a su tema documental. El logro obtenido a través de este trabajo lo distingue por su creatividad y sentido cinematográfico.

En 1958 Luis Magos Guzmán y Adolfo Garnica retornan al tema infantil, mismo que los había llevado al reconocimiento internacional (También ellos tienen ilusiones 1955) y realizan Viva la tierra, en el que muestran los momentos de rego-

cijo de un grupo de niños humildes ante la nevada que ocu---
rrió en México en 1957. La finalidad en este corto fue res-
catar los momentos de felicidad escasamente irrepetibles, --
dentro de la vida y medio ambiente de estos infantes.

Durante este mismo año y cambiando de interés temático,
Adolfo Garnica realiza Madera conservada y Fuerza de progre-
so. Estas dos películas destacan la labor de los taladores
de árboles como elementos que contribuyen al fortalecimiento
productivo del país.

El desarrollo económico que manifestaba Teleproduccio--
nes permitía cada vez el debut de nuevos directores a la em-
presa; tal es el caso de José Báez Esponda, quien realizara
con buenos resultados, Carnaval Chamula (1959). Para la eje-
cución de su película se internó en la región de San Juan --
Chamula, Xinacatlán, obteniendo un fiel testimonio sobre las
costumbres y tradiciones de sus pobladores. La cinta resul-
tó ser uno de los primeros cortos etnográficos filmados en -
México.

En el mismo año de 1958, empieza a surgir la competen--
cia para Teleproducciones con empresas independientes que se
dedicarían al cine documental, además de dedicarse al cine -

de ficción. Entre aquellas que se presentan en forma inmediata a este período podemos contar con: El Comité Coordinador Cinematográfico (formado entre otras corporaciones por el STIC y el STPC), Producciones Yanco, S. A., Producciones Ariel, S. A.; Producciones América Unida, S. A.; Producciones Tepeyac, S. A. y Producciones Gustavo Alatraste, S. A. y otros cineastas que producirán por cuenta propia. Algunos de los directores que trabajan para Teleproducciones, S. A., colaborarán para estas productoras al lado de nuevos realizadores.

También en 1958, el Comité Coordinador Cinematográfico, S. A., produjo Cine mexicano de fiesta, bajo la dirección de Servando González, cortometraje en el que se registra un homenaje de artistas cinematografistas a Adolfo López Mateos, el entonces candidato a la presidencia de la República Mexicana, en apoyo a su postulación por parte del partido en el poder.

En 1959, la misma productora auspicia la realización de un corto intitulado Primer informe presidencial Adolfo López Mateos. El desarrollo se muestra como un resumen del discurso del mandatario, alternado con stock shots que apoyan con imágenes algunas de las palabras vertidas por el presidente.

La película carece de interés documental por ser simplemente expositivo.

En 1960 Teleproducciones, S. A., apoya la realización - de El despojo y Carnaval en la huasteca. La primera de vocación documental, dirigida por Antonio Reynoso y Rafael Corki di, sobre el despojo de tierras de que son objeto los campesinos del Valle del Mezquital, Hgo. La cruda realidad que rodea al campesinado se narra a través de la improvisación - argumental del literato jalisciense Juan Rulfo. La segunda, con pretensiones documentales dirigida por el Antropólogo Roberto Williams, para el Instituto de Antropología de la Universidad Veracruzana, tuvo como propósito mostrar la afición indígena por el Carnaval en distintos lugares de la --- huasteca.

En este mismo año, Yanco, S. A. produjo Sinfonía de Luz y Color (1960) con dirección de Servando González, cortometraje sobre las festividades navideñas en la ciudad de México, con el que se destaca el alumbrado nocturno y la algarrabía popular dentro del ambiente decembrino. Servando González suele ser repetitivo en la mayoría de sus imágenes, desperdiciando con esto el tiempo otorgado para la realización del filme. El resultado es desde el punto de vista de su -- contenido, un corto carente por completo de intención docu--

mental.

Adolfo Garnica llamado por Producciones Ariel, S. A., - realizó un documental sobre la orfebrería mexicana: Sueño de plata (1960), en el que muestra la producción manual de - diversos objetos artesanales, así como su distribución local en Taxco. Garnica no va más allá de lo que implica para el artesano, la venta de su producto; y el filme se convierte - en un portavoz informativo, sin cuestionamiento y análisis - de una situación social. Sin embargo, será considerado como uno de los mejores realizadores de la época, por sus dos pri - meras ejecuciones, antes mencionadas, También ellos tienen ilusiones (1955) y Viva la tierra (1958).

Un año después el propio cineasta filmó para Produccio - nes Ariel, S. A. Río arriba, premiada con un diploma en la Reseña de Acapulco. Este mismo año Tito Davison dirige Gue laquetza y Rolando Aguilar Del mar a la montaña; la segun - da se refería "a la nueva vía férrea que une a Durango y a Mazatlán". 5

En 1962, Producciones Gustavo Alatraste, S. A. auspicia la creación de una película titulada Magueyes, bajo la di - rección de Rubén Gámez, en la que se presentan diversas vis - tas de los cactus "acompañadas de un fragmento de la XI Sinfo - nía de Shostokavich". 6 El objetivo de este corto fue simboli

zar la guerra y la destrucción dentro de una sociedad, a través de la música estridente y la presentación de las imágenes en forma dinámica.

Para 1963 Producciones Tlaloc Films auspició la realización de Epopeyas de la Revolución, película documental que - habrá de considerarse como una de las mejores de la época, - tanto por su valioso contenido histórico, como por la calidad de la técnica empleada.

Eufemio Rivera, quien fuera director de este documental realizó un trabajo similar al desempeñado por Carmen Toscano de Moreno; seleccionó, organizó y editó aquellas vistas de - actualidades revolucionarias (filmadas por Jesús H. Abitia - durante 1913 y 1917), que resultaban ser trozos de fotografías en movimiento sin sentido y forma cinematográfica. El realizador, unió las imágenes de acuerdo a la idea que concebía del tema, que era la de dar una connotación política a un personaje de la revolución, en este caso a la figura de - Carranza, quien quedaba "convertido en algo así como la estrella de la película". 7 El resultado fué un interesante documento sobre la intervención carrancista en años revolucionarios.

En 1964, tres cineastas: Ricardo Carretero, Mariano -- Sánchez y Julián Pastor, fundan un grupo de cine independiente

te y dirigen respectivamente, Todos hemos soñado; Morir un poco y Los primos hermanos. "Los tres experimentos resultaron sumamente buenos e incluso llamarían poderosamente la atención de la crítica seria". 8

Por otra parte teniendo experiencia en el medio cinematográfico, específicamente en el género noticioso, Demetrio Bilbatúa obtiene en 1964 el respaldo económico de Cinematográfica Ariel, S. A., para dirigir el cortometraje titulado Raudales de Malpaso-Presa Netzahualcōyotl, en el que se presenta la construcción y el acabado de la presa que dá nombre al corto, y la inauguración de ésta por el entonces mandatario mexicano, Adolfo López Mateos. El desarrollo del filme, hace ver que se trata del más acabado noticiero de actualidad y no de cine documental.

Durante este mismo año, la empresa América Unida, S.A., produce Visita a México del general Charles de Gaulle, bajo dirección de Felipe Morales, filme en el que se dá noticia sobre la visita del entonces presidente francés a nuestro País. Felipe Morales no va más allá de la exposición de los hechos y se convierte en un simple vocero de actividades oficiales.

A raíz de esta etapa de desarrollo del cine documental en México, surgen productoras y escuelas de cine que asegura

rán la permanencia y continuidad de esta forma cinematográfica, durante el período de 1963-1976.

N O T A S

CAPITULO V

1. GARCIA RIERA, Emilio. Historia Documental del Cine Mexicano, Tomo V. Edic. ERA, México, p. 348.
Citado por Emilio García Riera, al referirse a un testimonio de Walter Reuter.
2. Op. cit. p. 146
3. REVISTA FILMOTECA DE LA UNAM/1. De la Vega, Eduardo.
"El cine independiente mexicano" 1942-1965. México
1968 p. 8 INEDITO.
4. AYALA BLANCO, Jorge. La Aventura del cine mexicano, --
Edic. ERA, 1a. Edición. México, 1968. p. 265.
5. GARCIA RIERA, Emilio. Historia Documental del Cine Mexicano, Tomo VIII, Edic. ERA, p. 39.
6. Op. cit. p. 207.
7. GARCIA RIERA, Emilio. Historia Documental del Cine Mexicano, Tomo VII, Edic. ERA. p. 426.
8. REVISTA FILMOTECA DE LA UNAM/1. De la Vega, Eduardo --
"El cine independiente mexicano 1942-1965". México,
1968, p. 11 INEDITO.

CAPITULO VI

DESARROLLO DEL CINE DOCUMENTAL EN MEXICO

ANALISIS DE SU PRODUCCION

Después de haber ofrecido en capítulos anteriores un panorama genérico de los antecedentes del cine documental en México (con el cine de las actualidades); de su práctica en el mundo, de los noticieros de las actualidades, así como de las primeras manifestaciones del cine documental en nuestro país, que nos permitiera obtener los conocimientos básicos para emprender el análisis de la producción del cine documental en México a lo largo de los años 1963-1976. En el presente apartado se ofrece dicho análisis, consistente en dar a conocer las películas realizadas por escuelas de cine y productoras, tanto independientes como dentro de la industria, clasificadas por año y por género documental cinematográfico con su respectiva sinopsis y comentario.

Las productoras y escuelas de cine a las que hemos de referirnos son: El Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (1963); El Centro de Producción de Cortometraje de los Estudios Churubusco (1971) y el Departamento de Cine Difusión de la Secretaría de Educación Pública (1974), dispuestas a emprender todas ellas su actividad cinematográfica,

con el apoyo de directores de experiencia, así como con nuevos realizadores.

Se dará pues a conocer la producción total de cada una, desde el año en que comienzan a producir hasta 1976, cuando finaliza nuestro estudio, y se analizará parte de ésta según lo que se tuvo oportunidad de visualizar.

Posteriormente, y con el fin de dar mayor consistencia al presente trabajo, habrán de citarse a aquellos otros grupos o empresas de cine que si bien su cometido primordial no es dedicarse a producir únicamente cine documental, apoyan su permanencia con realizaciones esporádicas: Cinematográfica Morelos, S. A.; Cine Labor, S. A.; El Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada; el Grupo Canario Rojo; -- Grupo de Cine Independiente dirigido por Scott Robinson; Gustavo Alatriste, S. A.; y el Grupo Cine Testimonio dirigido por Eduardo Maldonado.

Para efectos de clasificación de películas por género documental, habrá de considerarse la idea de realizador plasmada en el filme, que es la que determina el tema. La clasificación a la que nos sujetaremos, así como a los acontecimientos que son comprendidos dentro de ella, es la siguiente:

- a) Testimonios socio-políticos. Se incluyen aquellos acontecimientos sobre problemas o movilizaciones urbanas y

rurales y/o de política oficial.

- b) De arte y cultura. Sobre pintores, escultores, literatos, música, folklore, etc.
- c) De promoción turística. Paisajes naturales, arquitectura y diversiones en centros recreativos.
- d) Deportivos. Deportes.
- e) Ecológicos. Específicamente problemas de la destrucción del medio ambiente.
- f) Histórico-biográficos. Sobre cualquier aspecto de la historia o biografía de participantes de ésta.
- g) Científico. Sobre cualquier aspecto de la ciencia.
- h) Didáctico. Sobre logros y problemas de la enseñanza y del aprendizaje.
- i) Etnológicos. Aspectos de la cultura indigenista.
- j) Religiosos. Manifestaciones religiosas.
- k) Urbanos. Aconteceres sociales propios de la ciudad --- (sin consecuencia política, por el tratamiento a la información por parte del realizador en el filme).
- l) Al margen de clasificación. Aquellos sucesos que no -- quedan comprendidos en forma específica en ninguno de los anteriores.

EL CENTRO UNIVERSITARIO DE ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS

(C. U. E. C.)

En 1960, la Universidad Nacional Autónoma de México, -- con la intención de preparar profesionistas especializados -- en cine, fundó a través de su Dirección General de Difusión Cultural, un curso para la enseñanza de cine llamado "50 -- Lecciones de cine", mismo que después de dos años cambió de nombre a "Lecciones de Análisis Cinematográfico".

El éxito de estos cursos, motivó que las autoridades -- universitarias crearan en 1963 el Centro Universitario de -- Estudios Cinematográficos (C. U. E. C.) como escuela dedicada a la enseñanza cinematográfica.

A continuación, se dará a conocer la producción total -- del C. U. E. C., hasta el año de 1976, en formato de 16 -- mm. (único permitido en la escuela, para la práctica cinematográfica):

Azul de Marcela Fernández Violante (1967); Arte barroco de Juan Guerrero y Carlos González M. (1968); El Grito de Leobardo López Aretche y Alfredo Joscowicz (1968); La -- manda de Alfredo Joscowicz (1969); La Pasión de Iztapalapa Alfredo Joscowicz (1969); Al descubierto de Mitl Valdez --- (1971); Frida Kahlo de Marcela Fernández Violante (1971); - Convento del Carmen siglo XVIII de Javier Audirac (1972); Almoleya de Juárez de José Barberena (1972); Oaxaca de Juárez de Javier Audirac (1972); Productividad de Víctor Kuri (1973); Los albañiles por el grupo taller de octubre (1974); Explotados y explotadores (1974); S.O.S. de Javier Chaurand (1975); Tauromaquia de José Chaurand (1976); Mazahuas dos jornales, dirección colectiva (1976); 20 de marzo de Alberto Cortés (1976); Ariel limón de Ramón Aupart (1976); Juegos Panamericanos de Patricia Gilhuys (1976); Chihuahua un pueblo en lucha por el grupo taller de octubre (1976); y -- SPAUNAM bajo dirección colectiva (1976).

De las veinte películas documentales realizadas por este centro académico, se tuvo oportunidad de visualizar el 50%, sin embargo, se logró obtener conocimiento sobre el tipo de rea

lizaciones que se llevaron a cabo:

Sociopolíticos (movimientos populares urbanos-manifestaciones)

A mediados de 1968, estudiantes de la Universidad Nacional Autónoma de México, del Instituto Politécnico Nacional, obreros, campesinos, y el público en general, realizaron una serie de manifestaciones de protesta en contra del gobierno mexicano. El ejército como cuerpo represivo, actuó de la forma más brutal, socabando estos movimientos, que fueron registrados por estudiantes del CUEC encabezados por Leobardo López Aretche y Alfredo J scowicz, (el primero como director y el segundo como asistente) y llevados a la pantalla, meses después bajo el título de El grito(1968).

Los cuatro meses de levantamientos populares (julio, -- agosto, septiembre y octubre) fueron resumidos sin perder de talle, en ocho horas de filmación.

El material en conjunto resultaba disperso, sin continuidad narrativa. Sin embargo, el mismo López Aretche, ---- quien estuvo a cargo de la edición a lado de Ramón Aupart, - consideró que la manera más idónea de realizar su documen--- tal, era la de editar el material según el desarrollo cronológico de los hechos, presentando los sucesos en cuatro partes, que comprenden los meses principales de los movimientos

"sin comentarios ni lamentaciones; ni incitaciones a la continuación de las luchas; y sin letreros explicativos de los sitios" 1 y las fechas en que transcurren.

En el montaje de la película se incluyen, a fin de dar mayor consistencia al documental, fotografías fijas tomadas por la periodista italiana Oliana Fallaci, que representan los actos culminantes de la represión estatal.

El grito, es el testimonio fílmico más completo y coherente que existe de las manifestaciones estudiantiles, vistas desde adentro, tal y como sus propios personajes lo sintieron; en él quedó patente "la expresión prepotente de miles de gentes coincidiendo con el disgusto social; coincidiendo en el dolor de verse sangrientamente expulsados de su historia; en él quedaba el grito unánime mutilado". 2

Sin duda alguna, los alumnos del CUEC, demostraron con esta realización, su interés y capacidad, para emprender satisfactoriamente esta actividad cinematográfica.

En 1976, otro estudiante del CUEC, Alberto Cortés, dirige 20 de marzo sobre una manifestación pacifista realizada por obreros y campesinos, en el Monumento a la Revolución. El movimiento tenía dos cometidos: el primero, conmemorar el natalicio de Don Benito Juárez, y el segundo, manifestar su descontento como clases marginadas de la sociedad.

El director registra con imágenes espontáneas los momentos más importantes del movimiento: la presencia del cuerpo policiaco (como elemento represivo), y de un espectáculo musical, que alejan del mitin a los participantes. A pesar de que las tomas resultaron espontáneas, debido a la naturaleza del acontecimiento, la labor de dirección se destaca por los movimientos de cámara cuidados entre la revuelta. El documental suele tener mayor consistencia, en lo que se refiere a la situación que prevalece en muchas de estas manifestaciones, cuando se incluyen algunas entrevistas hechas a los militantes, en las que se muestra que no tenían idea alguna de lo que estaban haciendo en el movimiento. De esta manera, - el director, muestra los acontecimientos, en toda su originalidad.

(problemas rurales - el campesinado)

La preocupación de algunos estudiantes por registrar el ambiente de explotación y miseria que prevalece en el sector campesino de la República Mexicana, pronto se vió en uno de los primeros cortos realizados en el CUEC sobre este género: Oaxaca de Juárez dirigido por Javier Audirac en 1972.

El realizador, no sólo acude al sitio de los hechos para dar a conocer las diversas labores artesanales de los in-

dígenas (actividad primordial en esa zona), sino para mostrar el ambiente de miseria y marginación que les ofrece esta labor. Además de captar la fé cristiana, que tienen estos pobladores, como única fuerza que los mantiene todavía con el deseo de seguir adelante.

Se observa la profundidad sociológica del corto, cuando el director a manera de denuncia, analiza en el texto la injusticia y explotación de que son objeto los artesanos, al ver su trabajo poco remunerado por monopolios mercantiles, de aquel trabajo de manos indígenas que dan un matiz perfecto a la materia prima y que continúan produciendo con la esperanza de que algún día cambie el rumbo de su historia. -- (¿Cuándo?), interesante cuestionamiento de Audirac.

En 1976, Alejandro Aguilar dirige, en colaboración de Jorge Amézquita, Rafael Bonilla y otros, un cortometraje que iba a resultar el mejor del género: Mazahuas, dos jornales, sobre el modo de vida de los indígenas, en un ambiente de miseria y desamparo.

El tratamiento que estos jóvenes dan a la película, advierte los adelantos de una práctica cinematográfica académica. Mazahuas, dos jornales, título que aparece en pantalla, no sólo muestra el ambiente de miseria que rodea a esta comunidad, muy a pesar de los esfuerzos laborales (agrícolas y -

artesanales) de los campesinos por mejorar radicalmente su situación; sino además da a conocer los escapes morales, religiosos y psicológicos de estos habitantes, como únicos paliativos a su alcance: el fervor religioso que conservan a sus santos, como una pasión que los mantiene todavía con las esperanzas de que algún día llegue el cambio a su vida. Su entrega al pulque, bebida popular en su comunidad, les brinda la oportunidad de no pensar en el pasado. Y la ilusión de emigrar a la ciudad como última posibilidad de obtener un cambio radical.

En Mazahuas no existe un texto escrito que denuncie la situación de miseria que prevalece en la comunidad: son las imágenes mismas las que van mostrando tan lacerante problema rural. Aquí la fotografía es la herramienta primaria o el eje narrativo del filme, que se enriquece aún más, cuando se rescatan las voces y ruidos originados por los habitantes de la comunidad, tal cual van sucediendo, además del testimonio de un campesino Mazahua, ante el ambiente de marginación que lo rodea ("que Jesús nos bendiga a todos, pobres, ricos, buenos y malos").

Mazahuas dos jornales, muestra ser un filme académico - bien estructurado, en el que el interés por documentar sobre la realidad campesina está presente.

Religiosos

(manifestaciones religiosas)

Alfredo Joscowicz, quien colaboró en la realización de El grito (1968) de Leobardo López Aretche, largometraje de gran contenido político, ya antes citado, realizó durante -- ese mismo año La manda testimonio en el que capta la fé religiosa que conservan muchos habitantes del pueblo de México, acudiendo hincados a la Villa de Guadalupe, como un propósito que ellos mismos se han impuesto para agradecer los favores recibidos.

Para el desarrollo del filme, el director emplea el método de contrapunto como estructura narrativa, basándose en una idea principal en la que presenta a una mujer hincada -- desde el inicio de su ritual, hasta llegar a las puertas de la Villa de Guadalupe; escena en la que termina el filme como punto climático de la narrativa fílmica, con el rostro de la mujer levantado hacia la iglesia reflejando dolor. La -- trayectoria de la creyente se alterna con las imágenes de -- otros fieles que igualmente acuden hincados a la iglesia, o a dar espectáculos como los hombres voladores de Papantla y -- danzantes regionales. Imágenes que se muestran a través de shots en planos fijos, apoyados por música religiosa, y de -- las voces y ruidos originados en el mismo escenario.

El director, excluye todo texto oral en el testimonio,

a fin de presentar los acontecimientos con toda la autenticidad y emotividad de que están provistos.

Un año después, 1969, Alfredo Joscowicz, realiza otro documental sobre el género: La Pasión de Iztapalapa. En él muestra la tradicional Pasión de Cristo, representada dramáticamente, y a la que asisten miles de espectadores.

La capacidad de observación del director permitió seleccionar los acontecimientos que en su originalidad representan un día de filmación, sin descuidar los momentos más representativos, y presentarlos como un resumen fílmico de interés documental; sin embargo, la asistencia de miles de cristianos al evento, hizo un tanto difícil su registro, y a veces se observaban encuadres que no permitían apreciar al personaje directo, el que simbolizaba a --Cristo--, ni al contexto en el que se desenvuelve, desmereciendo con esto, la calidad del filme.

Deportivos

En 1976, José Chaurand, otro de los realizadores del --CUEC, dirige Tauromaquia, película que dá a conocer, el arte de lidiar toros.

Tauromaquia resulta ser un filme ilustrativo, en el sentido de documentar sobre lo que significa para los jóvenes -- el aprendizaje de la lídea, presentando imágenes en un peque

ño ruedo; de sus prácticas continuas, y una entrevista a un novillero quien además de narrar la técnica (aprendida), da un panorama de lo que es el ambiente taurino. La entrevista dá consistencia al corto, cuando se alterna con imágenes de los toreros en acción en la Plaza México; las grandes filas que los aficionados hacen para entrar al espectáculo; un --- aprendiz poniéndose el traje de luces y pinturas que mues--- tran este arte.

Con todo, Tauromaquia es un filme bien construído en el que el entonces alumno José Chaurand, en colaboración de Mario Luna en la fotografía, ponen todo su empeño en mostrar - con calidad sus imágenes; y en buena parte lo logran al ha- cer que la película se distinga en este sentido.

Durante este mismo año, se tiene conocimiento de otra - película cortometraje del género: Juegos Panamericanos, di- dirigido por Patricia Gilhuys, en el que se ofrece un panora ma sobre este evento, celebrado en México en 1975.

Patricia Gilhuys realiza la película mostrando los - -- shots de algunas actividades deportivas; imágenes que hacen notar tomas y encuadres hechos a la ligera y en las que los acontecimientos deportivos se presentan fuera de contexto, - es decir, de no ser por el título de la película, el especta dor no sabe de qué evento se trata. Se agrega a este filme

una entrevista de un atleta cubano, el cual nos dice como en trena su equipo; pero nada se informa sobre los juegos panamericanos. En fin, faltó dedicación y principalmente la experiencia técnica mínima para la realización de esta película.

Ecológicos

También en 1975 el ya citado, José Chaurand filmó un -- cortometraje sobre la contaminación del aire, la tierra y el agua, en parte del territorio nacional y al que dió el nombre de S.O.S.

El director nos presenta algunos focos de contaminación ambiental, como producto de la actividad humana; imágenes -- que carecen de fuerza argumental. De tal modo que la consistencia que pudo haber obtenido la película, se ve desperdi-- ciada.

Urbanos

(sociológicos)

En 1973, Víctor Kuri, realizó Productividad, otro corto metraje en el que un personaje obrero, es el eje narrativo -- por medio del cual se va mostrando la productividad personal y colectiva en una fábrica. El texto oral da a conocer el -- concepto y la importancia que la productividad representa para la empresa y para el obrero; mientras que las imágenes lo intentan exponer en forma práctica. La película suele per--

der interés, cuando en forma continua se presentan imágenes repetidas o cuando la cámara se entretiene un minuto en una sola toma en el momento en que un obrero se encuentra sentado descansando en su tiempo libre.

En resumen, la productividad es un tema interesante, pero tal como se expone en esta cinta, no alcanza la contundencia visual, ni el rigor que este fenómeno de la economía reclama.

Arte y Cultura (Arte pictórico)

Marcela Fernández Violante, quien fuera debutante en el CUEC con Azul (1967) "situado dentro de la onda intimista -- clasemediera de niñas solitarias de pinta", 3 dirige en --- 1971 Frida Kahlo (*), la que es sin duda, una de las mejores obras cinematográficas realizadas por la U.N.A.M.

Frida Kahlo es una película que destaca por la calidad de sus tomas, pues la habilidad con que se realizaron sus -- acertados encuadres hace a la obra más interesante. De tal modo que se va descubriendo, tanto el punto de vista de Diego Rivera para con su esposa, como el estilo del pintor para realizar sus cuadros.

(*) Filme que se incluye en el CUEC, siendo del Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM, ambas Instituciones, no diferenciaban para entonces sus tareas.

Es de importancia señalar, que para la realización de este tipo de documentales, la labor de fotografía debe desempeñar un papel descriptivo ante su objeto de filmación, para hacer aún más expresivo el lenguaje artístico del pintor. La música y texto que acompañan a las imágenes dan un tono emotivo al significado de las obras. Punto al que quería -- llegar Marcela Fernández, lográndolo con estupendos resultados.

Por ello la cinta, no sólo es una de las mejores realizaciones de la institución universitaria, sino que pasa a -- formar parte de las mejores películas que sobre arte pictórico se han llevado a cabo en nuestro país.

Es satisfactorio, ver que el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (C.U.E.C.) durante sus doce años de enseñanza y práctica documental, preparó cineastas que dieron renombre a esta escuela.

EL CENTRO DE PRODUCCION DE CORTOMETRAJE DE LOS ESTUDIOSCHURUBUSCO

El centro de Producción de Cortometraje (CPC), inició sus actividades en septiembre de 1971, dentro de la estructura administrativa de los Estudios Churubusco, con el interés de procurar un mejor aprovechamiento de los recursos económicos del Banco Nacional Cinematográfico, en la práctica del cine documental.

Este centro, se distingue, por su alto nivel de producción: 236 películas documentales, cubriendo todos los géneros de 1971 a 1976. Sin embargo, a través de esos años y -- por falta de conservación del material se fueron extraviando numerosas cintas, motivo por el cual sólo existen en la actualidad 127 de ellas, en 35 y 16 mm.

La relación de películas en existencia del CPC durante el período aludido de largo y cortometraje, obtenida a raíz de nuestra investigación, es la siguiente, por año de producción:

Vacación inesperada, dirigida por Manuel Michel; México

en una nuez, de Angel Flores Marini; y Nuestro cine 40 aniversario de Carlos Velo, realizadas en 1971.

Son dedicado al mundo y amigos que lo acompañan, de Rafael Corkidi; Compañero presidente, de Servando González; De ayer y de mañana de Angel Flores Marini; y Universidad comprometida de Carlos Velo, Angel Flores Marini y Bosco Arochi, realizadas en 1972.

De México-México exporta de Angel Flores Marini; II Informe Rodolfo Echeverría A. (?); Competencia de tiro Benito Juárez de Julio Pliego; La angostura de Benjamín Montaña; Revolución en la frontera de Angel Flores Marini, Julián Pastor y Bosco Arochi; Los que sí y los que no voto 73', de Carlos Velo, Rafael Corkidi, Angel Flores Marini y Julián Pastor; Siglo y medio de lealtad de Julián Pastor; Desarrollo con justicia (?); El viento de la historia de Carlos Ortiz Tejada; Con los pueblos del mundo (gira presidencial) de Carlos Ortiz Tejada; Sur sureste 2604 de Paul Leduc; Los once mil quinientos de Bosco Arochi; Con nuestras propias manos (Irapuato) de Carlos Ortiz Tejada; Baja California paralelo 28 de Carlos Velo; Nuevo Colegio Militar de Julián Pastor; y Arieles 73' de Angel Flores Marini, realizados en 1973.

Caminos de madera - durmientes de Alberto Bojórquez; -- II Festival Internacional Cervantino de Giovanni Korporaal;

Homenaje a León Felipe de Carlos Velo; Convención Bancaria - 74' de Angel Flores Marini; Banfoco, alfarería, textiles y metales (?); La obra oculta de Carlos Prieto; En México la mejor inversión de Angel Flores Marini; Palabras en acción - IMPI de Manuel Michel; Ol-lin movimiento de Arturo Rosenblueth; Querétaro 74' de Angel Flores Marini; Mujeres mexicanas de Julián Pastor; IMCE San Antonio-exposición de Angel Flores Marini; Fiesta mexicana de Rubén Gámez; Fiesta de Ve-la Juchitán de Alberto Bojórquez; Turismo de altura de Arturo Rosenblueth; Latinoamérica un destino común de Carlos Velo; Baja California último paraíso de Carlos Velo; y, Reunión de alcaldes Guadalajara-Guadalajara, de Angel Flores Marini, realizados en 1974.

Los chicanos todos son mexicanos de Angel Flores Marini; Enfermeras rurales - cuida al hijo que ha nacido, de Oscar Menéndez; III Festival Internacional Cervantino IMCE - CUBA y (spots) de Arturo Rosenblueth; Aeropuertos y servicios auxiliares de Angel Flores Marini; Pesca los nuevos pescadores de Eduardo Carrasco Zanini; Arturo Ripstein dirige Fox-Trot, de Miguel Necochea y Margarita Suzan; Arquitectos - hay muchos caminos de Oscar Menéndez; Conferencia del año internacional de la mujer de Manuel Michel; Energomex de Raúl Kampfer; Ciudad y destino - arquitectura social, de Manuel Mi---

chel; El cine hacia el futuro de Manuel Michel; V Maratón -- del Río Balsas de Eduardo Carrasco Zanini; Paro agrario-testimonios y documentos de Felipe Cazals; Gimnasia danesa de Angel Flores Marini; VIII juegos infantiles para la niñez -- IMPI, de Ariel Zúñiga; Gira Tercer Mundo - la tierra de todos de Carlos Velo; Labor social-ejército corcial de Milosh Trnka; y, Toma de protesta de José López Portillo - 5 de octubre: México de Angel Flores Marini, realizados en 1975.

Nuevo gobierno del Estado de México de Angel Flores Marini; IV Informe R.E.A. 75' de Angel Flores Marini; Precandidato VIII asamblea del PRI de Angel Flores Marini; A la justicia por la libertad de Arturo Rosenblueth y Arturo González; La razón y la violencia de Julio Riquelme; Controversia panista-testimonios y documentos de Angel Flores Marini; Todo depende de todos de Arturo Rosenblueth; Ni un paso atrás de Julio Riquelme; Convencer para vencer de Arturo Rosenblueth; Ya las palabras son hechos de Arturo Rosenblueth; La solución somos todos de Arturo Rosenblueth; El circo, de Oscar Menéndez; Marginación guerrero de Arturo Rosenblueth y Arturo González; El trabajo de Ignacio Durán; Nutrición de Eduardo Carrasco Zanini; Valle de México de Rubén Gámez; S.O.S. - Guatemala de Oscar Menéndez; La experiencia del fuego de Arturo Rosenblueth y Jaime Riestra; La quinta de las rosas de

Guy Devart; Cañaveral - Zafra de Oscar Menéndez; Candidata a diputada María Elena Marqués de Ismael Rodríguez; El borracho de Arturo Ripstein; Sin destino fijo - los jóvenes de José Manuel Osorio; Hay hombres que respiran luz de Arturo Rosenblueth y Nicolás Echevarría; Caudillos de la revolución de Gonzalo Infante; III Informe del gobernador de Querétaro de Angel Flores Marini; Convivencia Veracruz IMPI de Giovanni Korporaal; Energía del cambio de Arturo Rosenblueth; --- Tres mujeres tres de Margarita Suzan; IV Festival Internacional Cervantino de Oscar Menéndez; Que esperen los viejos-emigrantes de José Bolaños; IMCE Rotterdam-Presencia de México de Miguel Somera; Candidata a diputada - Silvia Hernández de José Arau; Contaminación el quinto jinete, de José Gurrola; Erosión de Alfredo Joscowicz; Lecumberri - El palacio negro de Arturo Ripstein; Reclusorios - un muro distinto, de Jaime Grashinki; No quiero que mi hijo sea campesino de Julio Riquelme; Síntesis de campaña de (?); Diseño de Miguel Somera; La urbe de Oscar Menéndez; Las ratas de Roberto Meza; La causa de Arturo Ripstein; Cierre de campaña de Angel Flores Marini; Cineastas en México (1, 2, 3) de Miguel Necochea; Tra bajadores del mar de Jaime Riestra; Nuestra democracia voto 76' de (?); Huamantla - los caminos de la luna de José Manuel Osorio; Los murmullos (hijos de maíz) de Rubén Gámez; -

El cambio de Miguel Somera; Informe R.E.A. - Exposición de - Oscar Menéndez; Cine minutos - Relaciones Exteriores de Enrique Escalona; Pesca de altura de Alfredo Gurrola; El Mezquital - una respuesta IMPI de Giovanni Korporaal; Casa Popular de la Cultura de Manuel Michel y Raúl Busteros; Onomástico - Ballet Nacional de Arturo Rosenblueth; México-Vietnam (dos - pueblos hermanos) de Oscar Menéndez; Damas voluntarias de Roberto Shlosser; Los tesoros del Ermitage en México de Arturo Rosenblueth; Desarrollo económico, de Demetrio Bilbatúa; Caminos del hombre de Oscar Molinari; Síntesis Informe Presidencial de Carlos Velo; VI Informe presidencial L.E.A. de -- (?); y, México-Europa, las nuevas fronteras, de Carlos Velo, realizadas en 1976.

De las 127 películas en existencia, se tuvo oportunidad de analizar 39; mismas que a continuación se dan a conocer - por género documental cinematográfico:

Sociopolíticos (problemas del campesinado)

1973: Benjamín Montaña realiza La angostura, cortometraje sobre el drama de un campesino que lleva a sepultar a su hijo en las colinas; el féretro resbala y cae sobre la -- construcción de una presa hidroeléctrica. Por tal motivo, - el padre decide quedar junto a su hijo, y se integra como -- trabajador de la presa.

El cineasta, crea un drama sin estructura y objetivos propios, en el que expone una supuesta o pretendida alegoría entre la tradición y el progreso; la tradición tal y como la podría concebir el director, estaría representada por el --- triste rito de la conducción de un ataúd desde lo alto de -- una colina hasta el sitio donde se construye la presa que dá nombre al corto y, la consecuente sepultura que del féretro hace una pala mecánica, representaría algo así como una necesidad de sepultar todo el pasado, para que el campesino se incorpore libremente al progreso de la nación. Si ésta era la idea del realizador, es evidente que jamás logró plasmarmla en el filme de una manera más o menos coherente. La deficiencia de la concepción argumental fue tal que el realiza--dor tuvo que dar un sentido de ficción a la cinta, ya que entre otras cosas, era muy improbable esa caída del féretro y esa frase final dicha por el campesino "si tu te quedas aquí yo también", como forma de reconocer la realidad ineludible del progreso por vía de una cierta identificación o arraigo al féretro del hijo. Por lo demás, y en ningún momento nos enteramos de lo que verdaderamente significó la construcción de la presa para los habitantes de la zona; circunstancias - que alejan al corto de cualquier interés documental.

En 1976, José Bolaños dirige Que esperen los viejos, en

el que un campesino en compañía de su familia emigra del campo a la ciudad en busca de otro modo de vida, y deja a los ancianos quienes esperando sus tierras no quieren abandonar a sus muertos. Un amigo le ofrece trabajo en la ciudad, vendiendo chiclets y kleenex en las esquinas; desilusionado el campesino de no encontrar lo que esperaba (un trabajo en el gobierno), se arrepiente de haber emigrado, y recuerda al -- amigo que cuando trabajaban juntos soñaban con un terreno -- propio, a lo que el amigo dijo: ¿tierra? ¡Cuál tierra!, -- ésa que la sigan esperando los viejos.

En esta película, como podemos ver, se denuncia la emigración de los campesinos con la idea de encontrar mejores condiciones de vida; sin embargo, su situación no mejora, ya que los reciben en la ciudad ofreciéndoles trabajo como subempleados y sujetos a tener que dar parte de sus pocas ganancias. Son muchos los casos que en estas circunstancias se presentan, sin embargo, es difícil captar los acontecimientos en el momento en que suceden; se habla de captar el momento en que un campesino emigra del campo a la ciudad. Por tal motivo, se advierte en este cortometraje la participación de actores profesionales; método que hace considerar a la película como cine de vocación documental.

La emotividad y la fe que los campesinos tienen ante --

una Virgen, para verse recompensados con lluvias y buenas cosechas, se dá a conocer en Huamantla los caminos de la luna (Feria de Huamantla 1976), pueblo de Tlaxcala que anualmente celebra una fiesta religiosa, en la que manifiestan su acto de alabanza.

José Manuel Osorio, director de este cortometraje, no pierde detalle, a través de la cámara de Jorge Senyal y Pedro Torres, del alboroto del pueblo que "vuelca todo en una noche mágica". El texto además de dar un panorama del acontecimiento, refiere la fe de estos campesinos, con la devoción que tenían los egipcios con sus dioses. Osorio va más allá del mero registro automático de los hechos representando la tradición religiosa de los campesinos como único paliativo ante las infrahumanas condiciones de vida y explotación que les ofrece el campo.

Durante este mismo año, Giovanni Korporaal, realiza El Valle del Mezquital: una respuesta, en el que presenta al pueblo que dá nombre al corto, como una comunidad en la que sus habitantes trabajan en el campo y en la artesanía, ajenos a toda preocupación que pueda alterar su modo de vida.

Es un filme en el que se dá respuesta a uno de tantos cuestionamientos que hace el pueblo de México sobre las actividades realizadas por su gobierno en el sector rural. Para -

ilustrar este acontecimiento, el director presenta en lo alto de las colinas del Valle, la danza que unos niños realizan al compás de música folklórica; las imágenes de este acto, se alternan con otras de los habitantes del pueblo mientras realizan sus actividades diarias, y esperan un camión del IMPI que les reparte alimentos. Después de recibida la ayuda del gobierno; los niños continúan danzando, y los demás pobladores se observan realizando sus labores, ajenos a toda preocupación que pueda alterar su modo de vida. Idea principal, - que mantuvo el director a través del desarrollo del corto, - con el fin de dar a conocer a un pueblo en el que se ven reflejados los esfuerzos del gobierno mexicano por mejorar las condiciones ambientales de este sector rural. Esta cinta, - puede considerarse como una respuesta gubernamental, ante la película de Paul Leduc, de este mismo año: etnocidio-notas sobre el Mezquital, en la que se observa a el Valle de Hidalgo, como una comunidad en conflicto, producto de la miseria y explotación campesina.

(movilizaciones campesinas)

En 1975, Felipe Cazals realiza Paro agrario, cortometraje en el que se da a conocer, la huelga laboral de miles de campesinos que luchan por conseguir un pedazo de tierra en - los estados de Sonora y Sinaloa.

Para ilustrar este acontecimiento, el director sigue pa
so a paso el movimiento, registrando la revuelta en cada una
de sus manifestaciones.

Muestra el movimiento agrarista, como producto de la --
desdeñable marginación y miseria en la que se encuentran los
campesinos; rescata, a través de la técnica de la entrevista,
los testimonios de los propios afectados, presentando la cau
sa del problema agrícola y su posible solución, logrando que
el espectador, tenga una comprensión total del tema.

Este mismo año, Angel Flores Marini, realiza Todos los
chicanos son mexicanos, cortometraje que denuncia el modo de
vida y los tratos inhumanos de que son objeto estos ciudada-
nos en los Estados Unidos.

Angel Flores Marini registra los hechos, permitiendo --
que los propios afectados manifiesten sus ideas y sentimien-
tos, de tal manera que estructura el documento lo más direc-
to posible.

Sin embargo, no analiza de manera orgánica el vasto pro
blema social al que se refiere.

Un año después, en 1976, se filma uno de los mejores --
cortometrajes del género sobre indocumentados y chicanos: --
La Causa dirigido por Arturo Ripstein; en él se dá a conocer
la discriminación racial, la explotación y el despojo de que

son objeto los campesinos México-norteamericanos en territorio estadounidense.

Para ilustrar tan lacerante problema social, el director utilizó diversas imágenes de archivo, que dan a conocer una de tantas manifestaciones realizadas por los chicanos en defensa de mejores condiciones de trabajo agrícola. Imágenes que muestran a: los policías arrojando gases lacrimógenos a mujeres campesinas, apabullándolas y golpeándolas junto a sus compañeros, antes de recibir el arresto; escenas que conmueven y sobresaltan paso a paso al espectador. El corto se enriquece aún más, cuando el director incluye una entrevista hecha al líder del movimiento chicano, César Chávez, quien en forma detallada narra cómo fue que nació el movimiento referido. La entrevista se alterna con escenas de la manifestación y corridos de protesta; elementos que en conjunto denuncian tan complejo problema social.

(de carácter oficial en relación al campesinado)

Julio Riquelme, uno de los primeros directores del C.P.C. en dar apoyo a las campañas presidenciales a través de sus películas, dirige durante este mismo año, No quiero que mi hijo sea campesino (1976), y da testimonio de una de las giras de José López Portillo por el sector rural, como -

candidato a ocupar la presidencia de la República Mexicana.

Durante el registro de los acontecimientos, se observa que un campesino interrumpe al candidato, en respuesta a su discurso, con un grito patético: "yo campesino con todo dolor, no puedo querer que mi hijo sea campesino"; frase que muestra cómo una actividad para el país, como lo es la agricultura, sólo representa para la mayoría que labora en ella, marginación, miseria y ausencia de futuro. Frente a tales evidencias, el candidato asegura crear las condiciones propicias para que el campesino mejore sustancialmente. La abierta denuncia, se vé apropiada en forma espontánea en el discurso, como forma de reconocer la situación de miseria que prevalece en el sector rural.

Por este mismo año, el propio Riquelme, realiza La razón y la violencia, filme en el que se hace un resumen de los discursos de José López Portillo, dirigidos a los campesinos de los Estados de Querétaro, Guadalajara y Nayarit, durante su campaña.

En uno de sus discursos surgen en forma inesperada, brotes de violencia entre los campesinos. Ante tal rebelión el candidato respondía: "el que tiene la razón no necesita la violencia", motivo que dá título al corto.

En este año, Arturo Rosenblueth y Arturo González, diri

gen A la justicia por la libertad, película en la que registran leyendas de campaña de José López Portillo, dirigidos a las comunidades rurales de Michoacán y del Estado de México, en los que habla de hacer justicia para que los mexicanos -- "sigan viviendo en libertad". El desarrollo del tema, bajo estas características, deja ver su carácter oficial apologético.

Poco son las veces en que el cine actúa como vocero de los sectores marginados, y Murmullos es una de ellas, en el que su director Rubén Gámez presenta al pueblo de Juchitepec, Méx., habitado por campesinos que pacíficamente esperan mejores condiciones de trabajo; campesinos que narran muy silenciosamente, a manera de murmullos, las precarias condiciones de vida que les ofrece el campo. Ante estos testimonios el cineasta se abstiene de dar una visión crítica con respecto a los problemas que comúnmente padece este sector y se dedica a manejar las ideas que los propios afectados exponen, -- ofreciéndoles un medio por el cual pueden expresar sus problemas, mientras continúan realizando sus pesadas y poco --- alentadoras tareas agrícolas. Con todo ello, se muestra un trabajo fotográfico excepcional, tanto en su aspecto técnico, como en la expresividad con que capta a los personajes y gestos. Lo más vanal tiene una notable relevancia, gracias al

ojo creativo de Rubén Gámez. Se diría que no existe un solo segundo de imagen inútil, en este montaje que reúne al mismo tiempo, cualidades líricas de gran poesía, y un testimonio - tal vez doloroso sobre nuestras comunidades campesinas.

En 1975, Oscar Menéndez realiza un cortometraje titulado Enfermeras rurales, sobre los conocimientos médicos que reciben un grupo de campesinos en la ciudad de México, a fin de aplicarlos en su comunidad rural.

La película cumple un compromiso de carácter oficial al informar sobre las actividades realizadas por parte del gobierno mexicano en el sector salud, ya que va mostrando la capacitación médica de estos jóvenes a manera de dar respuesta sobre lo que hizo el sexenio echeverrista en beneficio de las zonas rurales.

Menéndez, en su interés por destacar la capacitación médica, utiliza algunos recursos técnicos que ayudan a cumplir su objetivo: vira los negativos de la fotografía, a diversos colores; escenas que muestran los momentos más representativos, en que las campesinas reciben instrucción médica.

(de carácter oficial, varios aspectos....)

Carlos Velo, Angel Flores Marini y Bosco Arochí, realizan en 1972, uno de los mejores documentales del C.P.C. titu

lado Universidad comprometida, en el que Salvador Allende, - como presidente de la República de Chile, ofrece un discurso en la Universidad de Guadalajara, el 2 de diciembre de 1972, dando a conocer los problemas económicos (deuda externa), políticos (bienes grupos privilegiados), y sociales (miseria, hambre y analfabetismo) que afectan a los países del tercer mundo; además de referirse a los jóvenes profesionales de México y de América Latina, como elementos revolucionarios comprometidos con el cambio social.

Se deja ver en este documental un buen trabajo de dirección, pues la fuerza emotiva que posee el discurso de Salvador Allende a la comunidad universitaria, se ve apoyada -- con stock shots y fotos fijas representativas de escenas dramáticas, que bien muestran los graves problemas sociopolíticos denunciados por el mandatario. El ritmo que adquieren -- las imágenes, gira en torno a la dinamicidad del discurso, -- méritos de este documental.

Durante este mismo año, Angel Flores Marini, dirigió De ayer y de mañana, en él muestra la celebración de otro aniversario de la Revolución Mexicana por jóvenes gimnastas.

El México de hoy y el México de ayer, revolucionario, -- se fusionan en este cortometraje, pues seguido de cada toma a los mosaicos formados por tablas calistécnicas que dicen --

la palabra "paz", de los desfiles espectaculares, de los rostros infantiles y del público jubiloso; se muestran fotos fijas de los caudillos de la revolución: Villa, Zapata, Carranza y Madero, alternadas por sotck shots de diversos acontecimientos revolucionarios. Dar a conocer un México nuevo, - producto de la revolución, es la idea principal en cada secuencia del cortometraje.

En 1973, Bosco Arochí, realiza los once mil quinientos, sobre la asistencia de miles de jóvenes campesinos al Palacio de los Deportes, para conmemorar el aniversario de la Revolución Mexicana.

Para ilustrar tal acontecimiento, realiza diversos intercortes a las imágenes de los campesinos durante su estancia en la ciudad de México: relaciones de camaradería; recibiendo el equipo deportivo por la SAHOP; en sus diversas actividades deportivas y en el desfile llevado a cabo con motivo del aniversario.

El texto, además de ser ilustrativo, por presentar, aunque, pocos datos estadísticos, sobre la cantidad de campesinos que existen en México, apoya el objetivo del corto, cuando su narrador vierte el pensamiento de un campesino que al recibir durante el evento, la bandera nacional de manos del mandatario exclama: "gracias señor presidente, ahora somos

11 500; el otro año vendremos más..." La intención de Bosco Arochi, fué mostrar públicamente que el gobierno mexicano, - promueve satisfactoriamente la actividad deportiva en el sector rural.

En este mismo año, Angel Flores Marini, dirige De México - México exporta (1973), en el que da a conocer la diversidad de artículos manufacturados y recursos naturales que produce México, destinados a la exportación.

En el desarrollo del filme, más bien comercial, el di--rector utiliza hábiles recursos ópticos y un texto ejemplifi cativo, como elementos que en conjunto destacan lo que podría ser una simple presentación para la venta de un producto.

Baja California Paralelo 28, se realiza también en este año, bajo dirección de Carlos Velo. Es un filme de gran contenido informativo sobre el desarrollo laboral en ese estado de la República.

Carlos Velo se refiere específicamente a Tijuana y a Méxicali, como principales centros de trabajo en vías de desa rrollo, dando a conocer a través de imágenes demostrativas: los logros alcanzados en la industria de la pesca y el turismo; en los centros algodoneros y en la construcción de auto pistas. Hace un llamado al público para contribuir al desa rrollo de tales entidades, ocupando sus fuentes de trabajo.

La labor de fotografía desempeñada por Rubén Gámez, distingue al filme como uno de los mejores en este aspecto.

En 1974, Carlos Prieto, realiza la obra oculta, en la que se muestra la construcción del túnel de drenaje profundo en la ciudad de México.

La importancia de este proyecto, es manejada por el director a fin de justificar la actividad gubernamental, durante el sexenio echeverrista.

En el transcurso de este año Julián Pastor, dirige Mujeres mexicanas. Cortometraje en el que muestra, representantes féminas de todos los estados de la República Mexicana, reunidas en Los Pinos, haciendo eco a la idea del mandatario de conceder libertad de participación política a la mujer mexicana.

Mujeres mexicanas, se desarrolla por medio de diversos intercortes a las asistentes, a su dirigente, al mandatario mexicano, quien en el momento, vierte unas palabras, en las que anuncia, su apoyo sin compromiso a la participación política de la mujer en el país.

A fines de este año, Carlos Velo, dirige Latinoamérica un destino común, en el que se muestra, un resumen filmico sobre la visita de Luis Echeverría a Ecuador, Perú, Argentina, Jamaica y Venezuela; a fin de promover su carta de los -

derechos y deberes complementarios del hombre. Acontecimientos que se desarrollan, con stock shots y un gran número de intercortes.

En 1975, Manuel Michel realiza La condición de la mujer un cortometraje, en el que se dan a conocer las opiniones -- que sobre el tema tienen delegadas de diversos países, reunidas en la Conferencia Internacional de la mujer.

El director, registra en forma directa la participación de diversas mujeres del mundo durante la conferencia y enriquece sus testimonios apoyándolos con imágenes demostrativas.

La película suele ser de relevante importancia "oficial" por promover la ideología del presidente Luis Echeverría, en apoyo a la participación política y ciudadana igualitaria en nuestro país.

Este mismo año, Angel Flores Marini realiza Aeropuertos, sobre la actividad del personal que trabaja en ellos, y los servicios públicos que ofrecen.

Para mostrar esta actividad el director recurre, en algunas de sus tomas, a la cámara lenta y a los trucajes, a -- fin de romper con la naturaleza monótona y simplista de esta labor.

1976: Carlos Belaunzaran, dirige Zafra, película en la que se da a conocer el cultivo de la caña y su importancia -

en la producción, distribución y consumo del azúcar. Cada uno de estos factores, se presenta de manera alterna, a modo de dar a conocer, el esfuerzo humano y mecánico que lleva -- consigo esta tarea.

Balauzaran otorga especial interés a la situación laboral en el cultivo de la caña, para así contribuir, a un beneficio económico nacional. Las imágenes se ven apoyadas con interesantes datos estadísticos, que proporcionan un panorama informativo sobre la importancia que tiene cada zafra en nuestro país.

Durante este mismo año, Gonzalo Infante realiza Caudillos de la Revolución, filme en el que se dan a conocer a -- los diferentes mandatarios mexicanos, desde el año de 1934 a 1976, último año en que se presenta la postulación de José - López Portillo, para ocupar la presidencia de la República - Mexicana.

El filme, se desarrolla por medio de intertítulos y --- stock shots (como recopilación de imágenes de archivo) que - muestran, en forma escueta, algunas de las actividades realizadas por los presidentes mexicanos, durante el sexenio. Ante esta situación el espectador, no alcanza a documentarse - sobre "los momentos que pueden ser decisivos en la historia de nuestro país", frase que se escucha al final de la pelícu

la; pues ni las imágenes ni el texto, dan a conocer aquellos momentos a los que se refieren. El interés que pudiera tener este cortometraje, partiendo de la premisa de su título, no podría apreciarse por la falta de un contexto más amplio, y por la rapidez con la que se presenta el texto en relación con las imágenes.

De arte y cultura

Para 1972, Rafael Corkidi realiza Son dedicado al mundo y amigos que lo acompañan, en el que se dan a conocer los --bailables y la música regional de la República Mexicana, con la actuación del grupo folklórico de la Universidad de Guadaluajara, y la interpretación musical de mariachis, conjuntos jarochos y marimbas.

Corkidi, presenta al grupo folklórico en actuaciones y escenarios naturales de la República Mexicana, a fin de dar a conocer la región donde tuvieron origen los bailables. La repetición constante de las mismas imágenes, y la falta de un contexto informativo más amplio, desmerece el interés ante el filme.

En 1974, Julián Pastor, dirige Homenaje a León Felipe, en recuerdo a las obras del literato español.

Un filme hecho a base de intercortes (que presentan al público asistente al evento: el presidente Luis Echeverría

Alvarez, Ignacio López Tarso, y Miguel Alemán Valdez, entre otros), alternados con sotck shots en blanco y negro, y voz de poeta en vida.

En 1976, Arturo Rosenblueth dirige Onomástico Ballet -- Nacional, filme en el que se presenta al grupo de danza mexicano, en una de sus actuaciones para Luis Echeverría Alvarez y demás personalidades políticas.

El director presenta en forma alterna, las escenas del público, con las escenas de las actuaciones, situando las cámaras, en lugar del espectador teatral, y a un lado de las - personalidades; permitiendo que el observador cinematográfico presenciara lo más directo posible el acontecimiento, tal cual en el escenario.

Ecología

Durante este mismo año Alfredo Joscowicz, realiza un -- cortometraje titulado Erosión, en el que muestra gran parte del territorio nacional afectada por el fenómeno que da nombre al corto: terrenos áridos, vegetación muerta, y grandes grietas en extensiones de tierra.

La labor de fotografía es la parte medular de esta película, no existe un texto oral o alguna otra concepción argumental, sólo y únicamente al final, se presenta un intertitulo con el siguiente dato estadístico: "80% del territorio -

nacional, ha sido erosionado". Esto hace ver, que la gravedad del problema presentado a través de las imágenes, carece de la más mínima explicación sobre el tema.

Oscar Menéndez dirigió este mismo año S.O.S. Guatemala, en el que dá a conocer, las consecuencias catastróficas, que causó el más fuerte de los terremotos ocurridos en ese país.

Para ilustrar los momentos trágicos habidos en Guatemala, el director registra los daños sufridos en las construcciones, entrevista a los afectados, y muestra la ayuda proporcionada a este país por otras naciones. El desarrollo de estos acontecimientos, está dado con un carácter meramente informativo.

Turísticos

En 1971 Manuel Michel, dirige Vacación inesperada, a -- fin de promover el turismo en un estado de la República Mexicana. La sinopsis es la siguiente: un agente viajero muestra a un grupo de estudiantes por medio de tarjetas postales las cualidades turísticas y artesanales de diferentes entidades del estado de Nayarit; mientras narra las anécdotas de sus viajes, los chicos se trasladan con su imaginación hacia aquellos sitios. Al terminar su conversación los jóvenes deciden hacer real su sueño y compran los boletos de viaje para visitar ese estado.

En este corto de promoción turística, Manuel Michel expone una vez más sus cualidades cinematográficas, valiéndose de una trama de ficción (el agente viajero se convierte de hecho en el promotor turístico, mientras que los jóvenes viven todo un proceso de inducción imaginativa a partir de unas simples tarjetas postales). De igual manera el cineasta capta los paisajes otorgándoles una presencia que los hace auténticamente atractivos. Michel asume su película como todo un juego cinematográfico mediante el empleo de una narrativa ágil: los jóvenes se imaginan en playas y montañas; observan artesanías, visitan una comunidad indígena y conocen sitios arqueológicos, pero todo se trata de la más aguda imaginación, que los motiva a hacer realidad su sueño, acudiendo, después de terminar su conversación con el agente viajero, - hacia aquellos lugares.

El sentido de ficción otorgado a este corto, nos remite no a una película documental, sino a una cinta de interés informativo, sobre las atracciones turísticas del estado referido.

Sur sureste 2604 de Paul Leduc es el nombre del cortome

Leduc expone, como sacada de la manga, esta película; -

actitud extraña ante la calidad del mismo director ya que -- presenta a tres actores quienes recorren algunos lugares de la República, con el fin de darlos a conocer, pero realmente a quienes da a conocer, es a tres individuos fuera de su con texto, ya que el ángulo de la cámara pocas veces se abre para mostrar los sitios turísticos en que se encuentran los -- personajes.

Se observa que el director, lleva a camarógrafos de la calidad de Alexis Grivas, Miguel Garzón, Rafael Corkidi, y - colaboradores como Carlos Velo, a caer en la más representa- tiva abstracción de lo que es mostrar algún lugar de la Repú- blica Mexicana, cuando el cliente de la película es el Depar- tamento de Turismo.

Lamentablemente es que la calidad del equipo que laboró en esta película, se vea desperdiciada por el desinterés y - negligencia del realizador.

Urbanos

(Sociales)

En 1971 Angel Flores Marini en colaboración de Carlos - Velo y Bosco Arochi, realiza México en una nuez, un cortome- traje en el que se da a conocer la vida del hombre en la ciu dad y su medio ambiente: el individuo en su trabajo, en el transporte y en sus diversiones; como una reflexión sobre la gama de problemas sociales que el mismo individuo ciudadano -

origina en detrimento de su medio ambiente: tráfico de auto móviles, contaminación y neurosis colectiva.

En la realización de este filme, Flores Marini sorprende con la cámara a los habitantes en el marco urbano, logrando que ésta, sea un elemento más entre la multitud. Las imágenes son presentadas en vertiginosa sucesión de shots (como muestras cortas de diversos aconteceres en la ciudad). Pese a que las imágenes comprenden tiempos y espacios diferentes, se presentan con ritmo y gran coherencia narrativa, haciendo accesible su comprensión.

El ya citado Manuel Michel realiza en 1975, un cortometraje del género, titulado Ciudad y Destino; en él expone la formación de los centros urbanos de América, desde los tiempos de la conquista de México, hasta el siglo XX. Su desarrollo bajo un desmedido crecimiento de la población y de la industria como factores que han provocado sociedades caóticas, reflejo de una crisis citadina. Se habla de la necesidad de recuperar a la ciudad para el hombre como un proyecto casi utópico.

El realizador presenta la paulatina deshumanización y deterioro del habitat urbano latinoamericano del que obviamente la ciudad de México forma parte. Para ilustrar la complejidad del problema se sirve de una infinita gama de recur

sos narrativos que puntualizan prácticamente todos los elementos del tema. El resultado es desde el punto de vista --fílmico, un ágil y depurado trabajo basado en una amplia información que nos propone una interesante reflexión sobre el dramático presente y el incierto futuro de nuestros centros urbanos.

A pesar de que fueron varios los camarógrafos que realizaron la fotografía el resultado final, es de gran coherencia y homogeneidad de estilos. Podríamos contar con el mismo nivel de calidad a Rubén Gámez, Toni Khun, Ariel Zúñiga y a Tomomi Kamata. Esta circunstancia hace que Ciudad y Destino sea una película de compilación de materiales tan diversos sobre el tema, que en cierta forma durante el montaje encuentra unidad narrativa e interés documental.

En 1976 se realizaron varios cortos sobre el género: 3 mujeres 3 de Margarita Suzan; Valle de México de Rubén Gámez; Sin Destino Fijo de José Manuel Osorio; La urbe de Oscar Méndez; El borracho de Arturo Ripsten; Nutrición de Eduardo Carrasco Zanini; y El trabajo de Ignacio Durán.

3 mujeres 3 da a conocer qué piensa la mujer del hombre mexicano, de la libertad y del trabajo, a través de las respuestas que dan una secretaria ejecutiva, una campesina (sirvienta) y una contadora pública, mientras realizan sus ta---

reas diarias.

Margarita Suzan penetra en la vida cotidiana de las --- tres mujeres, ofreciendo el marco social en que se desenvuelven. La película ofrece una fluidez narrativa, a pesar de - que la vida y medio ambiente de las expositoras se va presentando de manera alterna.

3 mujeres 3 se desarrolla con diversas tomas en color - acompañadas de fotos fijas en blanco y negro e intertítulos. El hecho de presentar las fotos fijas blanco y negro de los personajes, en diversas etapas de su vida (niñez, juventud y edad adulta) antes de dar a conocer sus opiniones, resulta - innecesario en la configuración del relato, ya que no dicen algo más de lo que el resto de la película nos proporciona. Sin embargo, ya con el dar a conocer las declaraciones y su vida cotidiana logra interesar al espectador sobre la opinión de algunos sectores femeninos en México sobre los temas an-- tes referidos.

Valle de México dá a conocer la vida agitada del hombre en la ciudad: su andar rápido entre la multitud, entre el - tráfico de automóviles y un ambiente contaminado por el ---- smog.

La idea de Rubén Gámez, director de la película, es mostrar el crecimiento vertiginoso del Valle de México, en cuanto

to al aumento de la población y de la industria; de tal modo que acompaña imágenes demostrativas, tales como: el individuo en calles céntricas de la ciudad, fábricas, tráfico de automóviles y nacimientos, agregando interesantes datos estadísticos sobre la situación demográfica y laboral en esa área del país.

Nutrición dá a conocer cuan mal se alimentan las poblaciones campesinas y los sectores marginados de la República Mexicana, así como la importancia del aspecto nutricional en el rendimiento intelectual humano.

El realizador se apoya con interesantes datos estadísticos que contribuyen a denunciar el problema de la desnutrición a partir del incremento de la población citadina y del campesinado, prestando especial interés al sector rural, y cuestionarnos ¿porqué el campesino, productor de alimentos, es el peor alimentado?.

La urbe nos muestra el problema de la contaminación ambiental que prevalece en la zona metropolitana.

Oscar Menéndez, director de este cortometraje, nos presenta el elevado índice de contaminación del medio ambiente en todos sus aspectos que padece la capital mexicana como ciudad industrial en desarrollo, fenómeno originado por los mismos habitantes en detrimento de su salud.

A través de dibujos humorísticos (realizados por Naranjo), alternados con imágenes de los individuos circulando -- por diversos lugares de la ciudad, el director nos muestra a la urbe como un lugar en el que cada vez es imposible salir a la calle, y no regresar a casa con algún estado de neurrosis. La razón siempre la justifica en el filme, que muestra los altos focos de contaminación ambiental, y a la gran multitud de personas que permanecen en este ambiente.

La solución a este caos citadino se advierte al final de la película, a partir de un texto en pantalla sobre la imagen, un tanto dramática, del rostro de un niño llorando: "recuperemos a la ciudad por cada uno de nosotros, no la convertamos en un aterrador laberinto de asfixia y muerte".

Por su parte, El trabajo, de Ignacio Durán, nos muestra esta actividad como medio de subsistencia para millones de mexicanos, así como el incremento de la población, la falta de centros laborales, y el bajo nivel de preparación, como factores que determinan el empleo, subempleo y desempleo en la República Mexicana.

Durán, dá a conocer tan interesante actividad social, con imágenes demostrativas, datos estadísticos, entrevistas y fotos fijas en blanco y negro, a manera de intercortes, -- presentados en forma dinámica. El resultado, es un filme --

muy ágil, pues la unidad de elementos visuales encuentran -- gran coherencia y homogeneidad.

El Borracho, es el nombre del cortometraje realizado -- por Arturo Ripstein, en el que dá a conocer el consumo de be -- bidas alcohólicas por las capas humildes de la población me -- xicana, en un ambiente de cantinas, pulquerías y parques pú -- blicos. A fin de presentar con toda autenticidad los aconte -- cimientos el realizador penetra dentro de la vida de los al -- cohólicos (clase media baja y teporochos), sorprendiéndolos con la cámara. En muchas ocasiones, los afectados se perca -- tan del cinematógrafo y actúan de la forma más violenta e -- irracional. Actitudes que registra el director, con objeto de dar a conocer los inconvenientes que trae consigo el con -- sumo excesivo de bebidas embriagantes. De hecho, el propósi -- to del filme es de advertencia social, ante los problemas -- del alcoholismo que amenaza a los diferentes sectores de la población.

Sin Destino Fijo, cortometraje realizado por José Ma --- nuel Osorio, reflexiona sobre el futuro que espera a millo --- nes de jóvenes mexicanos pertenecientes a las capas más hu --- mildes de la población: campesinado, proletariado y lumpen -- proletariado (pepenadores); da a conocer las escasas posibi -- lidades de superación que estos jóvenes tienen dentro de su

medio ambiente.

Osorio, nos muestra la herencia de clase de manera casi irremediable: los hijos de los pepenadores serán a su vez - pepenadores, los hijos de los campesinos, serán a su vez cam-- pesinos, y aquellos que desean superarse en busca de una --- oportunidad, pocas veces la encuentran; entonces, qué se pue-- de esperar de la juventud mexicana si el 40% de los jóvenes está representado por el sector campesino, y el 60% restante por otros sectores de la población entre los que se encuen-- tran los hijos de los obreros, pepenadores y subempleados. - El director, da respuesta a nuestro cuestionamiento, y nos - muestra un panorama no muy halagador por decirlo así, del -- destino heredado de sus padres, que espera a estos millones de jóvenes mexicanos.

El cortometraje se desarrolla por medio de datos estadís-- ticos, un texto bien elaborado y por las entrevistas hechas a re-- presentantes juveniles de los sectores antes mencionados.

Al margen de clasificación

En 1976 Alfredo Gurrola dirige Pesca de Altura, en la - que dá a conocer la labor pesquera realizada por verdaderos profesionales.

El director se interna en altamar con los pescadores; - sugiere laboren como acostumbran hacerlo todos los días, pe--

ro ante la presencia de la cámara. Imágenes que se muestran interesantes ante la extraordinaria fotografía desempeñada - por Miguel Garzón quien no pierde detalle alguno de esta actividad y de la vida de los pescadores dentro de un yate.

A manera de detallar la vida de los trabajadores, el director se vale de una trama planeada, en la que muestra a -- una rubia en un automóvil, esperando a su amor: "un pescador"; mientras que éste recuerda a su amada dentro del yate con canciones románticas. Escenas que dan un toque de ficción a la película, y hacen de esta cinta, ya no un documental, en el sentido metodológico, sino una película de vocación documental.

Durante 1975, Miguel Nocochea en un intento por dar a conocer la actividad cinematográfica como ardua, difícil, -- comprometedora, y en la que el director va creando paso a paso su obra, realiza un corto acerca del rodaje de la película Fox-Trot, dirigida por Arturo Ripstein, en el que capta la actividad del director, de los camarógrafos y de los actores de los staffs y escenarios naturales. Así también muestra la preocupación por documentar al espectador sobre la labor de dirección realizada por Ripstein en la película, dando a conocer una entrevista hecha al propio director de Fox Trot. Sin embargo, el planteamiento de las preguntas como:

¿tú crees que un director debe tener conocimientos técnicos? o ¿en qué consiste el proceso de hacer un guión?, motivan -- respuestas que nos dicen muy poco sobre las ideas del realizador en torno a su trabajo concreto, desmereciendo en mucho la intención documental que en algún momento pudiera haber -- pretendido Miguel Nocochea.

Para 1976 Arturo Ripstein filma Lecumberri El Palacio Negro, uno de sus documentales más ambiciosos dentro de su -- participación como director en el (C.P.C.). El filme se --- constituye en un testimonio oficial a propósito de las refor-- mas penitenciarias dictadas por el gobierno de Luis Echeve-- rría.

La cinta fué realizada durante los meses previos a la -- desaparición del temible Palacio Negro, como cárcel preventi-- va de la ciudad de México, y este hecho permitió mostrar al-- gunas de las atrocidades que se cometían en el mencionado pe-- nal en contra de los reos. Como tiempo después se inaugura-- ron los llamados reclusorios norte, sur, oriente y poniente, se implicaba en la cinta que la represión carcelaria iba a -- entrar en una nueva etapa mucho más humanista, benévola y de verdadera readaptación.

Sin embargo, algunas escenas lograron ser en sí mismos testimonios irreductibles de la atroz vida carcelaria en Le-

cumberri. Entre otras podríamos destacar las que nos exponen las torturas (reproducidas ante la cámara), de que eran objeto algunos de los presidiarios, de ahí la importancia -- que en un momento dado pudo adquirir este filme.

Ya citada la producción del Centro de Producción de Cortometraje de los Estudios Churubusco, y observando algunas - de sus películas, podemos decir que durante sus seis años de actividad creciente, ha dado muestras de gran vitalidad al - haberse producido 236 cortometrajes que aseguran la permanencia y continuidad del cine documental en México. Incluso es el Centro de Producción que más películas ha realizado con - intención a documentar y/o documentales.

Entre aquellos directores que realizaron cortometrajes de interés documental, rebasando el compromiso de carácter - oficial para con su productora, demostrando su interés por - ir más allá de la simple exposición de los hechos para dar a conocer su existencia, desarrollo, manifestaciones y causas que los originan, podemos contar con: Carlos Velo, Angel Flores Marini y Bosco Arochi (Universidad Comprometida, 1972);

Manuel Michel (Ciudad y Destino, 1975); Ignacio Durán (El -- trabajo, 1976); Eduardo Carrasco Zanini (Nutrición, 1976); -- Arturo Ripstein (La causa, 1976); José Manuel Osorio (Sin -- destino fijo, 1976 y Feria de Huamantla, 1976); y Rubén Gámez (Los murmullos - hijos del maíz, 1976).

No es extraño que al referirnos a las mejores realizaciones de esta productora contemos con tan pocas, si consideramos que el 90% de su producción total, está destinada a información de carácter oficial que comprenden las actividades del gobierno, de los diputados del PRI y campañas presidenciales.

En algunas de las realizaciones de carácter oficial, -- los directores manejan sagazmente la información, pues cumplen tanto con el compromiso oficial, como con su responsabilidad como cineastas para dar un breve panorama documental -- en sus películas. Tal es el caso de Carlos Velo con Baja California Paralelo 28 (1973); y Adolfo Prieto con La obra --- oculta (1974).

Entre aquellos cortometrajes que han demostrado, en vano, su intento por hacer cine documental, podemos contar, -- por ejemplificar con: La angostura, (1973) de Benjamín Montaña; Caudillos de la Revolución (1976) de Gonzalo Infante; Son dedicado al mundo y amigos que lo acompañan (1972) de Ra

fael Corkidi, y otros de carácter oficial como La razón y la violencia (1976) de Julio Riquelme; A la Justicia por la libertad (1976) de Arturo Rosenblueth y Arturo González de Alva; y, De ayer y de mañana (1972) de Angel Flores Marini, entre otros.

Expuestas las características de las realizaciones de este Centro de Producción, podemos afirmar que de alguna manera ha contribuido a la permanencia y continuidad del cine documental en México durante toda una época en que se advierte el florecimiento de esta forma de hacer cine en nuestro país (1971-1976), y en la que se observa el apoyo económico por parte de las productoras para que algunos de los directores realicen películas de gran interés documental.

DEPARTAMENTO DE CINE DIFUSION DE LA SECRETARIA DE EDUCACION
PUBLICA

Cine Difusión SEP nació en 1974, con el propósito de di fundir las actividades de la Secretaría de Educación Pública. Para el inicio de sus labores, invitó a participar en la pro ducción de películas documentales a cineastas interesados en este tema, sin sujetarlos a criterios burocráticos que exclu yeran un análisis de los problemas de su tiempo. Poco des- pués, los directores también realizaron películas con otros temas sociales de interés general.

Desde el inicio de sus labores, hasta el año que com--- prende nuestro estudio, Cine Difusión SEP realizó 43 documen- tales, mismos que a continuación se dan a conocer, por año - de producción:

Ruta crítica I y II de Bosco Arochi y Margarita Suzan - (1974); Los otros niños de Manuel Michel (1974); Tiempo de - correr de Arturo Ripstein (1974); Hermano indígena de Rafael Corkidi (1974); Hoy por mañana de José Nieto (1974); Cuando llego al jardín de Alberto Bojórquez (1974); Los caminos del arte de Gilberto Martínez (1974); Para hacer un camino de Ma- nuel Michel (1974); Amigo campesino de Rafael Corkidi (1974); Conferencia de prensa de Alfonso Viladoms (1975); La otra --

orilla de Miguel Necoechea; Instituto de investigación e integración social - del Estado de Oaxaca de Héctor Ramírez y Fernando Gou (1975); Extensión cultural de Paul Leduc ----- (1975); Bellas Artes de Julio Pliego (1975); Nuevas opciones de Julián Pastor (1975); Aquí y allá de Ariel Zúñiga (1975); Investigación científica de Felipe Cazals (1975); Primeras - semillas de Ignacio Durán (1975); Tlacamoachte moatini de José Barberena (1975); Escuela sin muros de José Manuel Osorio (1975); Signos para la libertad de Manuel Michel (1975); Los caminos de la música de Eduardo Maldonado (1975); La E.T.A. de Jorge Fons (1975); Ocho horas de Alfredo Joscowicz (1975); Etnocidio-notas sobre el Mezquitil de Paul Leduc (1976); Matemáticas, Español, Ciencias Sociales y Ciencias Naturales - de Arturo Ripstein y Rafael Castanedo (1976); Libros al día de Rafael Castanedo (1975); Obsesión de la forma de Vicente Silva Lombardo (1976); Quinto sol de Alfredo Joscowicz ----- (1975); Entrevistas de Vicente Silva Lombardo (1975); Viaje a Cuba de Bosco Arochi (1974); Cayunda de Bosco Arochi - - - (1975); Estamos juntos de Bosco Arochi (1974); 20 de noviembre de Alberto Bojórquez, Bosco Arochi y Miguel Necoechea -- (1974); Oaxaca de Bosco Arochi (1974); Vocación Colectiva de Roberto Schlosser (1975); Triques de San Juan Copala de Héctor Ramírez (1975); ¿Porqué? de Daniel Cabezas (1975); Tecno

logías pesqueras de Gustavo Alatríste (1975); Damas Voluntarias de Héctor Ramírez (1975) y Enseñando a pensar de Rafael Castanedo (1975).

Se tuvo oportunidad de visualizar 8 de los 43 documentales antes señalados, pues poco tiempo después de las últimas realizaciones Cine Difusión desapareció, y el material quedó en algunos casos redistribuido entre algunos de sus directores, en otros se perdió, y lo poco en existencia pasó a poder de una nueva oficina de Difusión de la S.E.P. incorporada a la Unidad de Televisión Educativa y Cultural, quien conserva parte de esos filmes como material de archivo no expuesto al público. Los ocho documentales que se observaron por conducto de sus directores y con la colaboración de FilMOTECA de la Universidad Nacional Autónoma de México, son -- los siguientes por género cinematográfico:

Sociopolíticos (Problemas de campesinado)

En 1976, Paul Leduc realiza Etnocidio-notas sobre el -- Mezquital, en el que da a conocer la región del Valle del -- Mezquital, Hgo., como un pueblo sumido en la miseria, despojo y explotación, producto de los grupos dominantes locales: caciques, pequeños industriales y grupos religiosos.

El director muestra en forma por demás dramática, a los campesinos y a los trabajadores de pequeñas industrias del -

Valle, en su indignación de explotados. Y en los que los --
 únicos paliativos a su alcance son, que llegue algún día el
 cambio a su vida, con la elección de un nuevo presidente pos
tulado por el PRI; las diversiones públicas, y/o emigrar del
 campo a la ciudad. En estos dos últimos aspectos, el direct
or presta especial interés: pues los trabajadores se entre-
 gan a la bebida popular de la comunidad, y a las diversiones
 nocturnas (puestas y para cobrar por los dueños de las peque
 ñas industrias); emigran del campo a la ciudad, encontrando
 trabajo como subempleados y sujetos a dar parte de sus pocas
 ganancias. Sin embargo, su situación no mejora, ya que con-
 tinúan en la misma condición de explotados, pero en tiempos
 y espacios diferentes.

La denuncia a esta lacerante situación, la dá el direct
or, con los testimonios de los propios afectados, y con el
 uso de intertítulos. Estos últimos introducen al espectador
 para comprender cada una de las razones por las que el campe
 sinado está considerado como uno de los sectores marginados
 de la República Mexicana: "burguesía", "clases", "etnoci---
 dio", "gobierno", "injusticia", "cultura", "subdesarrollo" y
 "marginación", intertítulos que se acompañan con imágenes de
 mostrativas para su mejor comprensión.

El texto, abunda en datos estadísticos, sobre minucio--

sos y certeros estudios realizados por el sociólogo Roger -- Bartra en este sector. La música utilizada hábilmente para acompañar las tan contrastadas imágenes, cumple su objetivo, y en algunos momentos más representativos del etnocidio, encuentran su culminación a través de esta conjugación.

Es innegable la extraordinaria labor de dirección de -- Paul Leduc en este documental, vale la pena mencionar que a través de esta obra fue como adquirió reconocimiento internacional. Si en un momento dado tendríamos que referirnos a -- uno de los mejores documentales realizados en México, indudablamente que habríamos de considerar a Etnocidio - notas sobre el Mezquital, pues en él se observan las condiciones requeridas en la práctica del cine documental; se muestra, se explica, se describe y se analiza un fenómeno social que tiene su originalidad concreta en la realidad, en este caso, el fenómeno social, es el campesinado del Valle del Mezquital y su condición existencial.

Esta obra cinematográfica, resulta ser de gran relevancia durante el desarrollo del cine documental en México, tanto por su contenido, como por la forma en que se dan a conocer los diferentes sucesos rurales. Los métodos con que se realiza son: contando con la puesta en escena de los personajes en su medio ambiente y sorprendiéndolos de improviso;

mismos que como ya hemos visto, fueron aportados años antes por Robert Flaherty y Dziga Vertov. Sin embargo, el mérito de Paul Leduc, es haberlos utilizado de manera magistral para la elaboración de un tema indigenista, y como elementos - que habrían de contribuir a la denuncia de una situación social determinada, de una manera real, auténtica y contundente.

Etnocidio - notas sobre el Mezquital, es una coproducción con la Oficina Nacional de Cine de Canadá. Esta participación permitió llevar a cabo el proyecto en términos sumamente benéficos y positivos. Nos referimos, tanto al aspecto de financiamiento como a la libertad con la que fue realizada.

De arte y Cultura

El otrora gran fotógrafo, Julio Pliego dirige en 1975 - un cortometraje en el que expone las funciones y servicios - que presta la institución conocida como Palacio de las Bellas Artes, con el sobrio título de Bellas Artes.

En él se reconoce cada uno de los departamentos creativos: diseño de escenografía, el trabajo de los maquinistas, guardarropía y vestuario; la tramoya, las áreas de exposición, y todo un mundo en donde se recrean las cualidades de todos aquellos que contribuyen a la magia del espectáculo --

que se ofrece en el escenario: Ópera, danza, teatro, etc.

El corto está desprendidamente narrado desde el punto de vista de la imagen; su edición es precisa y creativa. La fotografía de Guillermo Rosas, recupera un ambiente en ocasiones misterioso, y en otras espectacular. Julio Pliego, como director editor, logra un documental en el que lo explícitamente didáctico se une a lo poético.

Durante este mismo año, Paul Leduc filma Extensión Cultural, un cortometraje en el que se realiza un recorrido por las diversas expresiones del arte popular, su difusión y su relación con las escuelas que se dedican al estudio y fomento de este género. Una película que por la naturaleza del tema, resulta ilustrativa.

Didácticos

Arturo Ripstein dirige en 1975 Los otros niños, mediotraje que tiene como tema la educación que se imparte a los niños que sufren problemas de aprendizaje, debido a diversas deficiencias físico-mentales. Este documental abarcó casi todas las escuelas que imparten educación especial en el D. F., y hace énfasis en los métodos y sistemas de estudio, por medio de entrevistas a los maestros y autoridades de los planteles educativos.

Nunca en el cine mexicano se abordó bajo esta óptica el

tema de los niños atípicos y el esfuerzo de los educadores - especializados para aliviar en alguna forma el drama de esas vidas infantiles que se abate también sobre los padres.

Filmado con pudor y discreción, los otros niños nos refleja una parte mínima del sacrificio, la preparación, la paciencia y la dedicación de los educadores especializados que consagran su existencia al cuidado de los infantes minusválidos mentales. Pero al mismo tiempo que un testimonio sobre esta parte de la población tantas veces oculta, la película de Arturo Ripstein, es una reflexión personal que evita el sentimentalismo y la conmiseración para enfocarse en el aspecto educativo del que no excluye tampoco la ternura y la simpatía.

Sus colaboradores habituales, Miguel Garzón y Rafael -- Castanedo, constituyen con él un excelente equipo, que asegura la imagen precisa, la sonoridad exacta y el ritmo adecuado para hacer de esta pequeña obra (ahora relegada al olvido) un ejemplar excelente.

El propio Ripstein, cuyas incursiones en el cine documental son abundantes, realiza en 1974 rebasando los límites de la descripción, un documental sobre la educación física, bajo el título de Tiempo de correr.

El logro de esta película radica en que el director se

acerca con gran espíritu de búsqueda, no solamente en lo que se refiere al aspecto de contenido, sino particularmente al ejercicio de una disciplina visual y rítmica. En esto último la participación de Rafael Castanedo es muy apreciable, - pues, como se sabe, Castanedo es uno de los editores más hábiles y creativos, entre los profesionales mexicanos de la - rama del montaje. Uno de los rasgos más característicos de este filme, es el humor desinhibido y alegre que impugna toda la obra.

En 1975 Manuel Michel, en colaboración de Eduardo Carrasco dirige Signos para la libertad; un documental sobre - la labor de la Secretaría de Educación Pública realizada en el renglón de la educación para adultos. En él se entrevista a personas que siguen los cursos y los programas, así como a los maestros que las imparten.

Como se sabe, los adultos que se inscriben en la educación abierta o no escolarizada pertenecen fundamentalmente - a los sectores populares. Por ello este documental sigue -- una línea que podríamos sin temor definir como de una búsqueda de la tenacidad, persistencia y entusiasmo por el estudio, de parte de aquellos a quienes su condición social les negó la posibilidad de educarse.

Así vemos a una joven empleada doméstica que utiliza --

sus "ratos libres" para acudir a un círculo de estudio de la primaria intensiva para adultos; así mismo a una mujer madura propietaria de un salón de belleza en una barriada popular, que sigue los cursos de secundaria para "no ser menos entre sus hijos"; y la cárcel de mujeres en donde las reclusas auxiliadas por promotoras sociales intentan superar su condición humana a través del estudio.

La película hace desfilan ante nuestros ojos girones de pequeñas vidas anónimas, cuya necesidad de superación es --- ejemplar en un país donde las carencias educativas son abrumadoras. La cámara de Ricardo Carretero es un testigo sobrio del ambiente en el que se mueven los personajes. Por medio de la iluminación sabe destacar los contrastes ambientales, por ejemplo, el del comedor de la residencia en donde trabaja la empleada doméstica y el cuarto en el que ésta vive dentro de la casa patronal. Si demagogías y sin concesiones a una visión paternalista, reafirma la condición del ser humano en su lucha por acceder a niveles más altos de educación y capacitación.

Durante este mismo año, Arturo Ripstein y Rafael Castañedo realizaron un cortometraje, en el que se refieren a cada una de las cuatro áreas de los libros de texto gratuito de la Secretaría de Educación Pública y que da nombre a la -

película: Matemáticas, Español, Ciencias Sociales y Ciencias Naturales.

Dos rasgos son característicos en esta producción; el primero, se refiere a la edición ágil, precisa y rítmica de Castanedo quien aparece también como uno de los realizadores, el otro, es la notable fotografía de Miguel Garzón y de Angel Goded en la que se combinan tomas de objetos y material didáctico con escenas de los niños que aprenden en estos textos. Todo ello nos remite, no sólo a un conocimiento de carácter demostrativo de los programas que cumplen estas ediciones, sino que por extensión nos hacen ver a la niñez mexicana de una manera a la vez tierna, graciosa, rigurosa y auténtica. El empleo de la música, como en todas las películas de Castanedo, es excelente y la ausencia de estos textos farragosos de la publicidad oficial es un verdadero oasis para los oídos.

En la misma línea está un corto de escasos minutos de duración debido también a Rafael Castanedo, que combina con gusto y habilidad la difusión de un mensaje sobre el sistema educativo (basado en el texto gratuito) con la visión de la actividad escolar. Esta película, llamada Libros al día, pone en evidencia las ventajas enormes del texto único, que en los días de su realización 1975, se vio atacado por los sec-

tores más conservadores de nuestro país.

Otro corto más, debido también a Castanedo como director y editor es Enseñando a pensar, mismo que a través de -- imágenes exactas de encuadre riguroso, y de edición libre, - suelta y prácticamente sin ninguna falta, nos lleva a conocer la finalidad específica de estos materiales didácticos: enseñar a los alumnos a pensar, a relacionar su vida cotidiana y su experiencia infantil con los contenidos informativos de los libros de texto.

En resumen, se tiene conocimiento, que la mayoría de -- los cortos y medio metrajes de la Secretaría de Educación Pública, tratan temas relativos a la educación en México, pero a menudo, como ya hemos visto, desbordan estos límites, ya - que los problemas de la educación están estrechamente ligados a todos los problemas sociales, políticos, económicos y culturales que afloran en nuestra realidad. En consecuencia no es raro encontrar películas como: Etnocidio - notas sobre el Mezquital, de Paul Leduc; Los otros niños de Arturo Ripstein y Signos para la Libertad de Manuel Michel, una constante dimensión crítica, siempre fundamentada, tratada a fondo y llevada hasta las últimas consecuencias y en la que se ma-

nifiesta por parte de sus directores el auténtico deseo, no solamente de comprender los problemas que tratan, sino de expresarlos en el más amplio clima de libertad.

OTRAS INSTITUCIONES Y EMPRESAS DE PRODUCCION

A continuación se habrán de citar, algunas otras productoras y/o empresas que si bien no son objeto de nuestro estudio, nos ayudan a dar un panorama aún más amplio sobre la -- producción del cine documental en nuestro país. Estas son: - El Departamento de Difusión del Instituto Nacional de Bellas Artes; Cine Independiente de México; Cine Labor, S. A.; Grupo Canario Rojo; El Comité Organizador de los Juegos de la -- XIX Olimpiada; Cinematográfica Morelos, Producciones Gustavo Alatraste, S. A. y el Grupo Cine Testimonio.

El Instituto Nacional de Bellas Artes

Durante 1965 el Instituto Nacional de Bellas Artes in--terésado en darse a conocer como promotor de arte y cultura, solicita a diversos realizadores registren sus actividades -- más relevantes. Entre ellos podemos contar con Felipe Ca---zals y Juan José Gurrola. Cazals filmó: Alfonso Reyes; Mariana Alcanforado, Que se callen, Leonora Carrington o el -- Sortilegio Irónico, "que rescatan el mundo externo e interno de los artistas singulares. Por su parte, Gurrola realizó -- un tríptico sobre la creación artística, que integra aspectos de la vida y obra de los pintores José Luis Cuevas, Alberto Gironella y Vicente Rojo". 4

En estos documentales, se excluye cualquier participación crítica del realizador en el filme, a fin de rescatar con toda autenticidad la sensibilidad artística de sus autores en la ejecución de sus obras.

Cinematográfica Morelos

Empresa que además de dedicarse a la producción de películas de ficción, se dedicó a realizar películas documentales de muy poca calidad. Entre ellas podemos contar con Auxilio en emergencia y El quetzal y el águila, ambas producidas en 1967 y dirigidas por Demetrio Bilbatúa.

En la primera se exalta la labor de "auxilio" realizada por el gobierno y el ejército mexicano, en poblaciones aledañas a la ciudad de México, con motivo de la nevada ocurrida ese mismo año. Dicha tarea, se dá a conocer con gran alarde en la narración, que logra evidenciar la intervención de estas autoridades. De alguna manera, este fue el objetivo del cortometraje. En la segunda, se da noticia de la visita del entonces mandatario de Guatemala, Julio César Méndez Montenegro a la ciudad de México, en donde acude en compañía de Gustavo Díaz Ordaz a Palacio Nacional, al Instituto Nacional de Protección a la Infancia, a la Basílica de Guadalupe, al Museo Nacional de Antropología y al Bosque de Chapultepec.

Demetrio Bilbatúa contó para la realización de sus peli

culas, con la influencia de los noticieros de actualidades, pues ambas se desarrollan bajo estas características: de informar sobre los sucesos sin ser explicados y analizados.

Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada

A raíz de las olimpiadas en México, se formó el Comité para cumplir un propósito específico: el de promoverlas a través de diferentes medios de comunicación. El cine formando parte de estos medios fue vehículo ideal para sus fines. De las películas producidas durante 1968, podemos contar --- con: Guanajuato 68 de Salomón Laiter; Acapulco 68 de Nacho López; Recepción del fuego olímpico en Teotihuacán, de Julio Riquelme; De olimpia a México de Demetrio Bilbatúa, y por su puesto Olimpiada en México de Alberto Isaac.

En las dos primeras, se dan a conocer las cualidades tu rísticas de los estados referidos; en algunas de sus imágenes se sobreimprimen los aros olímpicos; de esta manera, el Comité productor, promovía los juegos olímpicos y daba auge al turismo en nuestro país. La tercera, muestra el recorrido de un atleta que lleva la antorcha olímpica a las pirámides de Teotihuacán, al inaugurarse los juegos olímpicos en México; las pirámides, se observan con gran iluminación ocupadas por tablas calistécnicas, para dar emotividad al acontecimiento. Y la cuarta, se refiere a la historia de los --

Juegos Olímpicos, desde su inicio, año 776 a. c. en Grecia - hasta 1968, año en que se efectuó en México, para remitir--- nos de manera orgánica a la historia de tan conocidos even-- tos.

Pero el documental oficial de los mencionados Juegos -- fué Olimpiada en México de Alberto Isaac, película que se desarrolla como un excelente resumen fílmico de los sucesos más relevantes, desde la llegada del Fuego Olímpico en el Es tadio Universitario, la algarabía del público mexicano, reci-- biéndolo durante la inauguración, hasta las mejores marcas - realizadas en todos los deportes por entusiastas atletas. - Debido a la extraordinaria labor de montaje realizada por -- Carlos Savage, Alberto Valenzuela, Rafael Cevallos, Reynal-- do P. Portillo y Eufemio Rivera, estas imágenes se alternan jugando con el tiempo y el espacio originales, presentándo-- nos de este modo la más dinámica y auténtica información so-- bre este evento.

Este filme resulta ser un compendio de activida--- des deportivas ; de esas marcas importantísimas - - - -

que representan un gran esfuerzo para los atletas del mundo en nuestro país, pues la calidad del equipo que laboró en esta película demuestra su habilidad para lograrlo.

Así la historia de los Juegos Olímpicos en México, que da registrada en esta película como un elemento de consulta que en un momento dado nos proporciona hasta el más mínimo detalle informativo del tema referido, de ahí el mérito de este trabajo.

Producciones Gustavo Alatríste, S. A.

Gustavo Alatríste, quien además de dedicarse a la producción de películas de ficción; también se interesó por la realización de documentales, encontrando en éstos últimos resultados satisfactorios. Sus primeras realizaciones fueron Los Adelantados, (1969) y Q. R. R. (quien resulte responsable) largometraje que dirigió en 1970.

La primera fué una cinta insólita en su momento, dentro

de toda la producción de cine en México. Se trataba de un conmovedor testimonio sobre la miseria campesina, centrándose en el caso de los henequeneros del estado de Yucatán. A través de un personaje llamado Alvar Sosa Soveranes, dirigente del comisariado ejidal de Citíncabchén, cercano a Tikul, el cineasta nos va introduciendo en el inframundo que genera la explotación, la marginación y el atraso, -- arrastrados a lo largo de muchísimos años en esta entidad. -- Los Adelantados fué quizá el primer intento serio de cine -- directo realizado en nuestro país, y pese a sus defectos -- narrativos e ideológicos logró imponerse como un buen filme de denuncia social. A más de ser indudablemente una de -- las plataformas sobre la que se erigirían otras obras del gé -- nero.

Q. R. R. se refiere a las condiciones de vida y vivien -- da de los habitantes de ciudad Netzahualcóyotl, Estado de Mé -- xico, dentro del denominado cinturón de miseria "que cubre -- la zona periférica de la ciudad de México". 5

En rigor, Alatríste hace que la cámara participe como -- un habitante más en la vida de las gentes, se mezcla con --- ellos, los motiva a revelar su verdadera faz, sumergiéndose de este modo, en la realidad de la miseria urbana.

La película "no se aparta de su tema central, el problema de la vivienda en ciudad Netzahualcóyotl, para convertirse en un repertorio de Lumpen-diversiones o en un testimonio de los momentos álgidos que ejemplifican la vida de los menesterosos. Sin embargo, no hay un análisis directo, de las relaciones de producción que fuera suficiente para circunscribir la desproporcionada complejidad de temas, como la crisis de la vivienda y la cultura de la pobreza que engendra", 6 quizá por no hacer una película de consecuencias políticas. El problema está ahí, y lo denuncia Alatríste, como -- "un puñetazo para proteger las buenas conciencias". 7

El Grupo Canario Rojo

Dos noveles cineastas de entonces, Héctor Cervera y -- Eduardo Carrasco Zanini, integran, en 1974 el Grupo Canario Rojo. Su actividad, pronto los llevó a ser reconocidos y solicitados por diversas empresas. Se sabe filmaron una serie de películas documentales; sin embargo, se tuvo oportunidad de obtener información de una sola, ésta es En la raya producida en 1976.

En la raya recoge "la lucha que en los campamentos agrarios del estado de Durango se lleva a cabo para conseguir la tierra. Específicamente se refiere a un campamento que después de haber triunfado en su lucha, se organiza para traba-

jarla colectivamente". 8

Con esta película, los realizadores dan testimonio de - los momentos casi irrepetibles, en que uno de tantos problemas rurales, como lo es la adquisición de tierras propias - por los mismos campesinos, se ve resuelto. Tal es, la impor- tancia del documental.

Cine Labor, S. A.

Empresa privada, que hizo también algunas aportaciones al cine documental, a través de sus pioneros: Scott Robin- son y Epigmenio Ibarra. En la mayoría de sus realizaciones, se refieren al modo de vida y problemas del campesinado. En- tre ellas podemos contar con Xantolo fiesta de la muerte --- (1973) y, Virikuta, la costumbre (1976). La primera, muestra a los pobladores de Alahuatlitla, Ver., en sus fiestas que - tradicionalmente celebran de aldeas a pueblos, el interés de este documental, fué dar a conocer cómo estas fiestas cambian según la relación mercantil que prevalece entre las mismas al- deas y los pueblos. La segunda película, da a conocer las - costumbres de los pobladores huicholes del Norte de Jalisco, que anualmente envían como ritual, a un grupo de peregrinos hacia las tierras sagradas del peyote, en el desierto de San Luis Potosí. Aquí la cámara acompaña a los peyoteros que ha- cen el peregrinaje, que en cierto modo se vuelve costumbre,

desde San Andrés Cohamiaxta a Virikuta, lugar donde crece el peyote.

En ambos cortometrajes, los directores reservan toda -- participación textual o el intento de manipular la cámara an -- te los sucesos de acuerdo a su punto de vista; dejando que -- los hechos por sí solos den a conocer su importancia dentro del ambiente indígena.

Cine Independiente de México

El grupo Cine Independiente de México, hubo de contri-- buir a realizaciones documentales que se darían a conocer de inmediato en el medio cinematográfico; tales son los casos -- de 1968 (en Memoria de José Revueltas); Las manos del Hombre y Homenaje a Diego Rivera. La primera, es un documento fílmico que abarca las principales manifestaciones socio - po -- líticas de México, que transcurren de 1958 a 1968; la segun -- da, se refiere a las labores artesanales que por años han -- realizado los pobladores de Metepec, Edo. de México; y la -- tercera, registra un homenaje al extinto muralista Diego Ri -- vera, en el Museo del Anahuacalli con motivo del día de muer -- tos.

Grupo Cine Testimonio

A mediados de los años 60's, Eduardo Maldonado, en cola -- boración con Francisco Bojórques y Raúl Zaragoza integra un

grupo de cine independiente a fin de emprender realizaciones documentales al margen de la industria.

Su independencia se ha caracterizado desde el punto de vista ideológico, es decir, al grupo lo que menos le importa es de dónde venga el dinero; sino con qué grado de independencia mental el realizador o los realizadores llevan a cabo su trabajo, para no verse comprometidos a seguir una determinada línea política que la misma industria exige.

Su interés cinematográfico siempre va de acuerdo a "un tipo de cine documental directo, testimonial de la vida cotidiana; de la lucha del hombre en sus conflictos internos y - externos; así como de sus victorias sobre las circunstancias". 9

De los primeros cortometrajes que realizaron, podemos contar con algunos de carácter didáctico y sociopolítico: diversos cortos educativos (1966 - 1967); Testimonio de un grupo (1970 -71); Equilibrio y Movimiento (1971); Sociedad Colectiva Quechhueca (1971), Santo Domingo de los Reyes (1971) y, Reflexiones (1972). En todas Eduardo Maldonado funge como director.

En 1973 Eduardo Maldonado dá nombre público al equipo de cineastas, distinguiéndose dentro del medio cinematográfico como Grupo Cine Testimonio, y es a partir de entonces ---

cuando emprenden realizaciones que adquieren reconocimiento internacional; nos referimos a Atenzingo (1973), Una y Otra Vez (1975) y, Jornaleros (1977), todas de Eduardo Maldonado.

Atenzingo es el resultado de una producción asociada entre el Grupo Cine Testimonio, y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, además de ser uno de los mejores documentales realizados del género en ambas productoras.

En Atenzingo Eduardo Maldonado da a conocer "la historia de las luchas de nueve pueblos cañeros de la zona zapata en contra de la corrupción y el cacicazgo, impuesto por los terratenientes, los dueños de los ingenios azucareros, y los representantes del gobierno. Narrada por los propios campesinos, la historia cubre los principales hechos ocurridos de 1918 a 1973". 10

Ante una entrevista hecha al propio director respecto a la realización de su película, comentó: En Atenzingo teníamos una gran cantidad de elementos que comprendían la totalidad de la problemática de esa región cañera, pero no estaba definido cuál era el problema principal. Fue el análisis de los hechos mismos lo que nos permitió percatarnos de que el enfrentamiento se había dado principalmente contra el cacicazgo y la corrupción, que en esa zona se habían presentado de diversas maneras; el cacicazgo impuesto por los dueños

de los ingenios, y la corrupción a través de diversos dirigentes (los enviados por el gobierno, los enviados por los patrones, pero integrados finalmente a los grupos influyentes). Esta concepción en torno al cacicazgo y la corrupción fue el resultado de un largo proceso analítico realizado junto con diversos campesinos de la zona, que hasta entonces sólo usaban el término "lucha" para referirse a su experiencia combativa. El análisis de su situación les permitió definir el hecho de que su lucha había sido contra el cacicazgo y -- más concretamente contra no bien definidos tipos de opresión, ahora fácilmente detectables". 11

Atenzingo, consta de imágenes de archivo y de actualidad sobre la problemática rural del México de ayer (1918), y el México de hoy (1973). La razón principal de la película, es mostrar que no se ha dado ningún cambio radical ante esta lacerante situación.

Una y otra vez, es un largometraje sobre "la historia completa de un movimiento obrero que termina siendo aplastado por el charrismo sindical. Filmado mientras ocurrió. El caso revela los mecanismos mediante los cuales se nulifican muchos movimientos obreros en México". 12

Jornaleros agrícolas nos refiere a "una forma por demás analítica, sobre el problema que tienen los campesinos para

conseguir trabajo. Los cuales tienen que recorrer todo el país para obtenerlo". 13 La cinta resulta ser producto de una coproducción, en la que participaron el Centro de Producción y Cortometraje de los Estudios Churubusco, Cine Difusión S.E.P. y la Oficina Nacional de Cine de Canadá.

De la explicación anterior, se deduce el carácter netamente explicativo del trabajo de Grupo Cine Testimonio; cine que busca interiorizarse en la realidad; encontrar sus contradicciones externas o internas en su constante devenir; busca los hechos en vivo con los protagonistas mismos de la experiencia social cotidiana; por lo tanto, respeta lo que la gente piensa de su propia realidad.

NOTAS

CAPITULO VI

1. AYALA BLANCO, Jorge. La búsqueda del cine mexicano, tomo II, Cuadernos de cine/23, UNAM, México, 1974, - p. 340.
2. Op. cit. p. 347.
3. Op. cit. p. 308.
4. REVISTA FILMOTECA DE LA UNAM/1. De la Vega, Eduardo -- "El cine independiente mexicano 1942-1965" México, 1968. p. 11. INEDITO.
5. AYALA BLANCO, Jorge. La búsqueda del cine mexicano, - Tomo I, Cuadernos de cine No. 23, UNAM. México, --- 1974. p. 170.
6. Op. cit. p. 173.
7. IBIDEM.
8. Catálogo "Cine Difusión Zafra", documentales. Edit. -- LINATTI, México 1980. p. 19.
9. Revista Filmoteca de la UNAM/1. De la Vega Alfaro, --- Eduardo. "El cine independiente mexicano 1942-1965". México, 1968. p. 17 INEDITO.
10. Catálogo "Cine Difusión Zafra". p. 23.

11. Revista trimestral "otro cine", Fondo de Cultura Económica/6. abril-junio, 1976. p. 29-32.
12. Catálogo "Cine Difusión Zafra", p. 33.
13. Catálogo "Centro de Producción de Cortometraje". Documentales. México, 1980. p. 17.

CAPITULO VII

EVOLUCION DEL CINE DOCUMENTAL EN MEXICO

Es indudable que podemos hablar de una evolución del ci ne documental en nuestro país, desde que se empezó a detec-- tar en 1950 hasta 1976, en dos aspectos cuantitativo y cuali-- tativo.

Como hemos podido apreciar, el cine documental en 1950 se presentó con realizaciones esporádicas y de manera inde-- pendiente; posteriormente y debido a la intervención del Es-- tado aumenta su producción y se dá de manera continua. Du-- rante el transcurso del primer decenio 1950-1960, se produ-- cen un total de 25 documentales; en el segundo decenio 1961-1971, 37 documentales; y durante los años 1973-1976 se arro-- ja un número mayor a las anteriores 298 documentales. Esto demuestra la evolución en cuanto al aspecto cuantitativo. - Sin embargo, en lo que respecta al cualitativo, se ha ob--- servado una evolución aún más lenta, pues pocas son las peli-- culas que tienen consistencia e interés documental. Aquí he-- mos de considerar el interés documental del realizador plas-- mado en el filme.

Durante la primera etapa de desarrollo del cine documen

tal 1950-1960 la mayoría de los realizadores no plasmaban en sus películas su interés por hacer de estos verdaderos documentales, quizá por que los noticieros de actualidades habían dejado en ellos un gran arraigo, en cuanto a formas de realización, pues no rebasaban las barreras de un cine meramente expositivo, basado en una simple información. Entre ellos, podemos nombrar por ejemplificar a Servando González con Sinfonía de luz y color (1960); a Felipe Morales con Cine mexicano de fiesta (1958); y a Demetrio Bilbatúa con Raudales de Malpaso Presa Netzahualcōyotl (1960).

Sin embargo, durante este período había otros realizadores de importancia a resaltar, que se interesaban por abundar de manera explicativa sobre los sucesos presentados, a fin de analizar la situación social en la que estaban comprendidos. Pero sus filmes aún carecían de consistencia, -- ellos son Carlos Velo con Corazón de la ciudad (1952); Luis Magos Guzmán y Adolfo Garnica con También ellos tienen ilusiones (1955), Viva la tierra (1958), Madera conservada y Fuerza de progreso (1957); Rubén Gámez con Maqueyes (1962). Esta circunstancia se debe a los estragos comunes que sufre cualquier género en desarrollo. No por ello deja de admirarse la inquietud y preocupación de estos cineastas por hacer mejores realizaciones documentales y evitar que este cine re

trocediera en calidad por su práctica en nuestro país.

Durante la segunda etapa 1961-1971, se observa el ingreso de nuevos cineastas que al lado de realizadores de experiencia logran hacer un cine cada vez más digno de comentario. Tal es el caso de Leobardo López Aretche con El grito (1968); Gustavo Alatríste con Los adelantados (1969) y Q.R.R. Quien resulte responsable (1970), y Eduardo Maldonado con Testimonio de un grupo (1970-1971), Equilibrio y movimiento (1971) y Sociedad colectiva quech hueca (1971). En el transcurso de este período, se aprecia un cine técnicamente mejor desarrollado. Los directores abundan en los sucesos sociales a manera de informar, explicar, describir y analizarlos dentro del contexto social en el que transcurren, sin desprenderlos de la realidad en la que se encuentran inmersos. En estas películas se observan hábiles montajes, que en forma excelente van mostrando la intención documental de los realizadores.

Es durante esta etapa cuando se advierte que en México comienzan a surgir realizadores que aseguran todo un futuro de auge en el aspecto cualitativo, demostrando que en nuestro país sí se hace cine documental.

Durante el tercer período 1972-1976, su práctica estaba contemplada tanto por realizadores de experiencia como por -

nuevos cineastas (que deseaban incursionar al medio), el resultado es favorable, pues los primeros contaban con años de práctica documental y los segundos, observadores directos de esta praxis y con la inquietud, aunada a su preparación personal, consolidaban la existencia de un cine documental de calidad en nuestro país. Estamos refiriéndonos a realizadores como Eduardo Maldonado con Atenzingo (1973); Paul Leduc con Etnocidio - notas sobre el Mezquital (1976); Rubén Gámez con Murmullos (1976); Ignacio Durán con El trabajo (1976); - Carlos Velo, Angel Flores Marini y Bosco Arochi con Universidad comprometida (1972); Arturo Ripstein con La causa (1976) José Manuel Osorio con Sin destino fijo (1976) y Alejandro - Aguilar, Jorge Amézquita, Rafael Bonilla, Raúl Gómez y otros alumnos del (CUEC), con Mazahuas dos jornales (1976).

C O N C L U S I O N E S

A continuación se ofrecen las conclusiones como aportación al amplio campo de investigación que nos propone el cine documental.

Remontando nuestro estudio al año de 1896 en que llega el cinematógrafo de los Lumière a nuestro país comienza a tejerse nuestra investigación y se comprueba nuestra premisa - de que el cine de las actualidades de esa época no es cine documental.

El cine de las actualidades, es la forma cinematográfica que registra los acontecimientos tal cual y en el momento en que transcurren. Pero no hay en ellos una idea documental, una coherencia narrativa en la presentación de sus imágenes, no va más allá de la simple reproducción mecánica de los acontecimientos. Se puede afirmar que el cine de las actualidades por su reproducción mecánica, es un antecedente - del cine documental, es un elemento para hacer cine documental. Como ejemplo al caso, podríamos señalar las actualidades del ingeniero Salvador Toscano (primer tomador de vistas en México) Llegadas del tren a la estación (1896).

El cine documental, es la expresión cinematográfica capaz de observar, informar, explicar y analizar diversos as--

pectos de la vida y presentarlos en pantalla tal cual se manifiestan en la realidad. El cine documental, como su nombre lo indica, documenta sobre determinado fenómeno social (y establece esta premisa desde el rodaje hasta el montaje de sus imágenes). Se rueda en el lugar y en el momento en que transcurren los acontecimientos, es una reproducción mecánica destinada a documentar. Este rodaje se ejecuta bajo los siguientes métodos de realización fílmica: contando con la puesta en escena de los personajes en su medio ambiente; captándolos de improviso sin que se den cuenta de la presencia de la cámara y/o utilizando imágenes de archivo (filmadas de exprofeso) con los dos métodos anteriores de realización, para la reconstrucción de los acontecimientos. Podemos señalar por ejemplificar al cine documental a la película Etnocidio notas sobre el Mezquital debida a Paul Leduc -- (1976).

Por otro lado, se derivó de nuestro análisis la aplicación del concepto cine de vocación documental, entendido éste desde el manejo de las ideas con vistas a documentar sobre determinado tema, basándose en hechos reales y auténticos; incluyendo la reproducción mecánica de los acontecimientos, la participación de actores profesionales, la puesta en escena de los personajes en su medio ambiente o captándolos de improviso, y/o la compilación de materiales filmados de --

exprofeso para la reconstrucción del acontecimiento. O dicho de otra manera, cuando se fusionan los métodos de realización documental con un elemento de ficción (los actores -- profesionales) para fines meramente documentales. El caso -- por ejemplificar es de Torero de Carlos Velo (1956).

También se concluyó en nuestro estudio, que el cine --- practicado en México de 1923 a 1934 más que fortalecer el ci ne de las actualidades para dar seguimiento a la existencia del cine documental, giraba en torno a películas de interés informativo, a la ficción y en forma posterior al recién incursionado cine sonoro (1931). Y es a partir de 1934, cuando en nuestro país se le da verdadero auge a las actualidades con la producción de noticieros: Ema, Clasa, de Occidente (en Guadalajara), del Norte (en Monterrey), Cine Verdad y Telerevista. Poco tiempo después, de 1952 a 1963 algunos -- productores y realizadores de estos noticieros, en efecto, -- Manuel Barbachano Ponce y Carlos Velo al unísono en Teleproducciones, se propusieron ir más allá del registro mecánico de los acontecimientos, para emprender la práctica del cine documental, invitando a otros realizadores a emprender esta tarea; uniéndose a este cometido productoras también independientes al margen de la industria; entre ellas: El Comité -- Coordinador Cinematográfico, Producciones Yanco, S. A., Pro-

ducciones Ariel, S. A. y Producciones América Unida. Las -- realizaciones documentales resultaron esporádicas, los temas tratados eran diversos desde el nacimiento de un volcán, has-- ta el registro de las fiestas y costumbres de comunidades in-- dígenas del país. El interés de los realizadores durante -- este período era captar los acontecimientos tal cual suce--- dían en la realidad. Sin embargo, muchas de ellas, llevaban consigo la influencia de los noticieros, haciendo que las pe-- lículas disminuyeran su consistencia documental, situación - de cualquier expresión cinematográfica en desarrollo. Como ejemplo señalamos a Nace un Volcán de Luis Gurza (1952).

Y es a partir de 1963 hasta el año que comprende nues-- tro estudio 1976, cuando surgen escuelas de cine y productoras auspiciadas por la industria que se dedican en forma ex-- clusiva a la producción del cine documental, dando oportuni-- dad a los directores de adquirir mayor experiencia para el - mejor desempeño de su práctica. Entre ellas las elegidas pa-- ra nuestro estudio: El Centro Universitario de Estudios Ci-- nematográficos (CUEC) creado en 1963, el Centro de Produc--- ción de Cortometraje de los Estudios Churubusco (CPC) creado en 1971, y el Departamento Cine Difusión de la Secretaría de Educación Pública, creado en 1974.

Este lapso de 1963 a 1976, debe considerarse como "la -

época de oro del cine documental en México", porque en él -- surgen las mejores realizaciones y se asegura su permanencia y continuidad. Los resultados satisfactorios se hacen esperar pero se obtienen, pues como hemos visto en el desarrollo de la presente tesis, pocos son los documentales que se distinguen por su interesante contenido, como por la forma en que están realizados.

De esta manera observamos que, en todos los puntos en los que se tiene lugar decisiones trascendentales para la sociedad, el cine documental mexicano ha estado presente como punto de arranque. Muchas luchas obreras, campesinas y estudiantiles han sido captadas por este medio Mazahuas dos jornales, dirección colectiva, 1976 CUEC; La causa, Arturo Rips tein, 1976 CPC; El grito, Leobardo López Aretche, 1968 CUEC; trabajadores del campo y de la ciudad se han comunicado Murmullos, Rubén Gámez, 1976 CPC; Sin destino fijo, José Manuel Osorio, 1976 CPC; El trabajo, Ignacio Durán, 1976 CPC ; costumbres, arte y tradiciones de los pobladores mexicanos se han dado a conocer Huamantla los caminos de la luna, José Manuel Osorio, 1976, CPC; Frida Kahlo, Marcela Fernández Vialante, 1971, Cine Difusión SEP , así como otros sucesos de interés general que al ser mostrados al espectador, le proporcionan un mejor entendimiento sobre el ambiente que lo --

rodea.

Como podemos apreciar, todo suceso basado en la realidad ha resultado ser tema para la realización documental, -- sin embargo, para que éste exista, dependerá de la forma en que el realizador lleve a cabo su trabajo: de respetar la autenticidad con la que se observan los acontecimientos sociales durante el registro mecánico y montaje de los mismos, de elegir el método adecuado de realización según el tema, - y mantener el interés documental de principio a fin en sus películas.

Es alentador afirmar que en nuestro país existen realizadores que practican cine documental de calidad. Si no son muchos si los hay, como hemos explicado con anterioridad, y seguirán en el ejercicio de este cine mientras mantengan su interés en él, hasta que cineastas nuevos o de experiencia - en otras ejecuciones cinematográficas, logren otras y singulares aportaciones.

En espera de que el presente trabajo de tesis coadyuve al conocimiento del cine documental mexicano, se ofrece este estudio a quienes se interesen en continuar la investigación sobre esta forma cinematográfica.

B I B L I O G R A F I A

- AYALA BLANCO, Jorge
1968
La aventura del Cine Mexicano
México, D. F.: ERA
- AYALA BLANCO, Jorge
1974
La Búsqueda del Cine Mexicano
Tomo I
México, D. F.: Cuadernos de
Cine 23 UNAM
- AYALA BLANCO, Jorge
1974
La Búsqueda del Cine Mexicano
Tomo II
México, D. F.: Cuadernos de
Cine 23 UNAM
- DE LOS REYES, Aurelio
1973
Los orígenes del cine en México
México, D. F.: Cuadernos de
Cine 21 UNAM
- DE LOS REYES, Aurelio
1977
80 Años de Cine en México
México, D. F.: Imágenes/2 UNAM
- GARCIA RIERA, Emilio
1963
El Cine Mexicano
México, D. F.: ERA
- GARCIA RIERA, Emilio
1969
Historia Documental del Cine
Mexicano, Tomo I
México, D. F.: ERA
- GARCIA RIERA, Emilio
1970
Historia Documental del Cine
Mexicano, Tomo II
México, D. F.: ERA

- GARCIA RIERA, Emilio
1971
Historia Documental del Cine
Mexicano, Tomo III
México, D. F.: ERA
- GARCIA RIERA, Emilio
1972
Historia Documental del Cine
Mexicano, Tomo IV
México, D. F.: ERA
- GARCIA RIERA, Emilio
1973
Historia Documental del Cine
Mexicano, Tomo V
México, D. F.: ERA
- GARCIA RIERA, Emilio
1974
Historia Documental del Cine
Mexicano, Tomo VI
México, D. F.: ERA
- GARCIA RIERA, Emilio
1975
Historia Documental del Cine
Mexicano, Tomo VII
México, D. F.: ERA
- GARCIA RIERA, Emilio
1976
Historia Documental del Cine
Mexicano, Tomo VIII
México, D. F.: ERA
- GARCIA RIERA, Emilio
1978
Historia Documental del Cine
Mexicano, Tomo IX
México, D. F.: ERA
- CLEMENTE, José
1960
El Cine Documental Español
Madrid, España: RIALP
- CLEMENTE, José
1963
Robert Flaherty
Madrid, España: RIALP
- SADOUL, Georges
1973
El Cine de Dziga Vertov
México, D. F.: ERA

C. EARLEY, Steven
1978

An Introduction to American Movies
Chicago, U.S.A: New American
Library

MICHEL, Manuel
1981-83

Fundamentos del Cine Documental
México, D. F.: UNAM (Inédito)

GUBERN, Román
1979

Historia del Cine
Vol. II
España: LUMEN

HEMEROGRAFIA

ENCICLOPEDIAS:

ENCICLOPEDIA DEL 7o. ARTE
1973

Tomo VII
Buru Lan ed.
Barcelona, España

ENCICLOPEDIA ILUSTRADA DE CINE
1969

Labor ed.
Barcelona, España

REVISTAS ESPECIALIZADAS:

OTRO CINE
1976

Trimestral 16
Fondo de Cultura Económica.
México

FILMOTECA UNAM
1968

No. 1
Inédita
UNAM
México

FILMOTECA UNAM
1969

No. 1
UNAM
México

ANUARIOS:

ANUARIOS DE LA PRODUCCION
CINEMATOGRAFICA MEXICANA
1971-1976

Procinemex
México

CATALOGOS:

CINE DIFUSION SEP
1976

SEP
México

CENTRO DE PRODUCCION DE CORTO
METRAJE

1980

Centro de Producción de -
Cortometraje de los Estu-
dios Churubusco
México

CINE DIFUSION ZAFRA
1980

LINATTI Ed.
México

INFORME GENERAL SOBRE LA
ACTIVIDAD CINEMATOGRAFICA
1971 - 1976

Banco Nacional Cinemato-
gráfico
México

PRINCIPIOS DEL CINE DOCUMENTAL
1980

Centro Universitario de
Estudios Cinematográficos
México

F I L M O G R A F I A

- AEROPUERTOS, Dirección: Angel Flores Marini; Fotografía: Tomomi Kamata; Duración: 16'39"; Formato 35 y 16 mm.; Producción: Centro de Producción de Cortometraje de los Estudios Churubusco (CPC), 1975.
- A LA JUSTICIA POR LA LIBERTAD, Dirección: Arturo Rosenblueth y Arturo González de Alva; Fotografía: Pedro Torres; Edición: Juan Manuel Vargas; Duración: 10'25"; Formato: 35 y 16 mm.; Producción: (CPC), 1976.
- AUXILIO EN EMERGENCIA, Dirección: Demetrio Bilbatúa; Fotografía: Angel Bilbatúa y Demetrio Bilbatúa; Edición: - Fernando Martínez Alvarez; Duración: 9'07"; Formato: 35 mm.; Producción: Cinematográfica Morelos, 1967.
- ACAPULCO 68', Dirección: Salomón Laiter; Duración: 11'49"; Producción: Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, 1968.
- ATENZINGO, Dirección: Eduardo Maldonado; Fotografía: Francisco Bojórquez; Edición: Eduardo Maldonado; Duración: 54'; Formato: 16 mm.; Producción: Grupo Cine Testimonio, 1973.
- BAJA CALIFORNIA PARALELO 28, Dirección: Carlos Velo; Fotografía: Rubén Gámez; Edición: Giovanni Korporaal; Duración: 28'12"; Formato: 35 y 16 mm.; Producción: (CPC) 1973.
- BELLAS ARTES, Dirección: Julio Pliego; Fotografía: Guillermo Rosas; Edición: Julio Pliego; Duración: 30'; Formato: 16 mm.; Producción: Cine Difusión SEP, 1975.
- CAUDILLOS DE LA REVOLUCION, Dirección: Gonzalo Infante; Duración: 8'23"; Formato: 16 mm.; Producción: (CPC), -- 1976.
- CIUDAD Y DESTINO, Dirección: Manuel Michel; Fotografía: Rubén Gámez, Francisco Bojórquez, Toni Khun, Ariel Zúñiga Tomomi Kamata, Carlos Bustamante y Angel Goded; Duración: 26'10"; Formato: 16mm.; Producción: (CPC), 1975.

CINE MEXICANO DE FIESTA, Dirección: Servando González; Fotografía: Alex Philips Jr., Angel Bilbatúa y Armando Carrillo; Edición: Carlos Savage; Duración: 14'40"; -- Formato: 35 mm.; Producción: Comité Coordinador Cinematográfico, 1958.

DE MEXICO - MEXICO EXPORTA, Dirección: Angel Flores Marini; Fotografía: Milosh Trnka, Alfredo Uribe, Luis Medina y Armando Carrillo; Duración: 13'51"; Producción: (CPC) 1973.

DE AYER Y DE MAÑANA, Dirección: Angel Flores Marini; Fotografía: Tomomi Kamata, Juan Fernández y Armando Dávila; Duración: 6'30"; Formato: 35 y 16 mm.; Producción: -- (CPC), 1972.

DE OLIMPIA A MEXICO, Dirección: Demetrio Bilbatúa; Fotografía: Demetrio Bilbatúa; Edición: Luis Noriega; Duración: 15'53"; Formato: 35 mm.; Producción: Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, 1968.

EL GRITO, Dirección: Leobardo López Aretche; Fotografía: - Leobardo López Aretche, Roberto Sánchez, José Rovirosa y otros; Edición: Ramón Aupart; Producción: Centro -- Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), 1968

ENFERMERAS RURALES, Dirección: Oscar Menéndez; Fotografía: Toni Kuhn; Edición: Enrique Puente; Duración: 11'45"; Producción: (CPC), 1975.

EL TRABAJO, Dirección: Ignacio Durán; Fotografía: Gonzalo Infante; Duración: 15'43"; Formato: 35 y 16 mm.; Producción: (CPC), 1976.

EL BORRACHO, Dirección: Arturo Ripstein; Fotografía: Miguel Garzón; Edición: Miguel Necochea; Duración: -- 19'10"; Producción: (CPC), 1976.

EL VALLE DEL MEZQUITAL - UNA RESPUESTA, Dirección: Giovanni Korporeal; Fotografía: Pedro Torres; Edición: Jorge - Vargas; Duración: 21'05"; Formato: 35 mm.; Producción: (CPC), 1976.

- EROSION, Dirección: Alfredo Joscowicz; Fotografía: Toni --
Khun; Duración: 11'41"; Formato: 35 y 16 mm.; Produc-
ción: (CPC), 1976.
- ETNOCIDIO - NOTAS SOBRE EL MEZQUITAL, Dirección: Paul Leduc;
Fotografía: Angel Goded; Edición: Rafael Castanedo y -
Paul Leduc; Formato: 16 mm.; Producción: Cine Difusi-
ón SEP, 1976.
- EXTENSION CULTURAL, Dirección: Paul Leduc; Fotografía: An-
gel Goded; Edición: Paul Leduc; Duración: 30'; Pro-
ducción: Cine Difusión SEP, 1975.
- ENSEÑANDO A PENSAR, Dirección: Rafael Castanedo; Fotogra-
fía: Angel Goded; Edición: Rafael Castanedo; Duración:
8'; Formato: 35 mm.; Producción: Cine Difusión SEP, -
1975.
- EL QUETZAL Y EL AGUILA, Dirección: Demetrio Bilbatúa; Foto-
grafía: Angel Bilbatúa y Demetrio Bilbatúa; Edición: -
Fernando Martínez Alvarez; Duración: 12'53"; Formato:
35 mm.; Producción: Cinematográfica Morelos, 1967.
- EN LA RAYA, Dirección: Héctor Cervera; Duración: 45'00"; -
Formato: 16 mm.; Producción: Grupo Canario Rojo, 1976.
- EQUILIBRIO Y MOVIMIENTO, Dirección: Eduardo Maldonado; Fo-
tografía: Francisco Bojórquez; Edición: Ramón Aupart;
Producción: Grupo Cine Testimonio, 1971.
- EPOPEYAS DE LA REVOLUCION, Documental realizado a base de -
montajes. Editado: por Eufemio Rivera, sobre las vis-
tas tomadas por el fotógrafo: Jesús H. Abitia (de 1913
a 1917); Música: César Carrión; Duración: 70'00"; ---
Formato: 35 mm.; Producción: Tlaloc Films, 1963.
- FRIDA KHALO, Dirección: Marcela Fernández Violante; Forma-
to 16 mm.; Producción: Departamento de Cine UNAM/
CUEC), 1971.
- FOX-TROT, Dirección: Miguel Necochea; Fotografía: Germán
Salcedo, Carlos Bustamante, Gonzalo Infante; Duración:
24'48"; Producción: (CPC), 1975.

GUANAJUATO 68', Dirección: Nacho López; Duración: 12'22";
Formato: 35 mm.; Producción: Comité Organizador de los
Juegos de la XIX Olimpiada, 1968.

HOMENAJE A LEON FELIPE, Dirección: Julián Pastor; Fotografía: Alexis Grivas, Angel Flores y Rubén Gámez; Duración: 11'48"; Formato: 35 y 16 mm.; Producción: (CPC) 1974.

HUAMANTLA: LOS CAMINOS DE LA LUNA - FERIA DE HUAMANTLA, Dirección: José Manuel Osorio; Fotografía: Jorge Senyal y Pedro Torres; Edición: Juan Manuel Vargas; Duración: 16'51"; Formato: 35 mm.; Producción: (CPC), 1976.

HOMENAJE A DIEGO RIVERA, Dirección: Oscar Menéndez; Duración: 18'; Formato: 16 mm.; Producción: Grupo Cine Independiente, 1976.

JORNALEROS AGRICOLAS, Dirección: Eduardo Maldonado; Guión: Eduardo Maldonado; Fotografía: Henner Hoffman y Alain Dostie; Edición: Eduardo Maldonado; Sonido: Raúl Zaragoza; Duración: 90'; Formato: 16 mm.; Producción: (CPC), Cine Difusión SEP, Oficina Nacional de Cine de Canadá, 1977.

JUEGOS PANAMERICANOS, Dirección: Patricia Gilhuys; Duración: 5'06"; Formato: 16 mm.; Producción: (CUEC), 1976.

LA MANDA, Dirección: Alfredo Joscowicz; Edición: Saúl Aupart; Duración: 12'08"; Producción: (CUEC), 1969.

LA PASION DE IZTAPALAPA, Dirección: Alfredo Joscowicz; Fotografía: Milosh Trnka, Francisco Bojórquez, Leobardo López; Edición: Leobardo López; Duración: 22'03"; Formato: 16 mm.; Producción: (CUEC), 1969.

LA ANGOSTURA, Dirección: Benjamín Montaña; Fotografía: Francisco Bojórquez; Edición: Rafael Cevallos; Duración: 10'10"; Formato: 35 mm.; Producción: (CPC), 1973.

LA CAUSA, Dirección: Arturo Ripstein; Fotografía: Tomomi Kamata y A. Ripstein; Edición: Miguel Necochea; Duración: 29'27"; Formato: 35 mm.; Producción: (CPC), 1976.

LA CONDICION DE LA MUJER, Dirección: Manuel Michel; Fotografía: Tony Khun, Armando Carrillo, Ariel Zúñiga y --- Othón Roffiel; Edición: Manuel Michel, Julio Riquelme y Juan Manuel Vargas; Duración: 23'18"; Formato: 35 mm.; Producción: (CPC), 1975.

LA OBRA OCULTA, Dirección: Carlos Prieto; Fotografía: Carlos Prieto; Duración: 9'12"; Formato: 35 y 16 mm.; -- Producción: (CPC), 1974.

LATINOAMERICA UN DESTINO COMUN, Dirección: Carlos Velo; Fotografía: Rubén Gámez y Alexis Grivas; Edición: Rafael Castanedo; Duración: 23'03"; Formato: 35 mm'; Producción: (CPC), 1976.

LA URBE, Dirección: Oscar Menéndez; Fotografía: Rubén Gámez; Edición: Enrique Puente Portillo; Duración: 8'09" Formato: 35 y 16 mm.; Producción: (CPC), 1976.

LOS MURMULLOS, Dirección: Rubén Gámez; Fotografía: Rubén Gámez; Edición: Rubén Gámez y Guy Devart; Duración: 22'47"; Formato: 35 y 16 mm.; Producción: (CPC), 1976.

LA RAZON Y LA VIOLENCIA, Dirección: Julio Riquelme; Fotografía: Pedro Torres; Edición: Juan Manuel Vargas; Duración: 11'39"; Formato: 35 y 16 mm.; Producción: --- (CPC), 1976.

LIBROS AL DIA, Dirección: Rafael Castanedo; Fotografía: Angel Goded; Edición: Rafael Castanedo; Duración: 8'00" Formato: 35 mm.; Producción: Cine Difusión SEP, 1975.

LOS OTROS NIÑOS, Dirección: Arturo Ripstein; Fotografía: Miguel Garzón; Edición: Rafael Castanedo; Duración: 54'00"; Formato: 16 mm.; Producción: Cine Difusión -- SEP, 1974.

LAS MANOS DEL HOMBRE, Dirección: Oscar Menéndez; Duración: 12'00"; Formato: 16 mm.; Producción: Grupo Cine Independiente, 1976.

LOS ONCE MIL QUINIENTOS, Dirección: Bosco Arochi; Fotografía: Francisco Bojórquez; Edición: Giovanni Korporaal; Duración: 16'21"; Formato: 35 mm.; Producción: (CPC), 1973.

MAZAHUAS DOS JORNALES, Dirección: Alejandro Aguilar, Jorge Amézquita, Rafael Bonilla, Adrián Carrasco, Glafira Cabrera, Raúl Gómez, Carlos Navarro, Francisco Ohenn, Jorge Prior, José Roviroza y Antonio Zedillo; Edición: -- Juan Mora; Duración: 15'11"; Formato: 16 mm.; Producción: (CUEC), 1973.

MEXICO EN UNA NUEZ, Dirección: Angel Flores Marini; Fotografía: Rubén Gámez y Alexis Grivas; Duración: 10'27"; Formato: 35 y 16 mm.; Producción: (CPC), 1971.

MATEMATICAS, ESPAÑOL, CIENCIAS SOCIALES Y CIENCIAS NATURALES, Dirección: Arturo Ripstein, Rafael Castanedo; Fotografía: Miguel Garzón, Angel Goded; Edición: Rafael Castanedo; Duración: 8'00"; Formato: 35 mm.; Producción: Cine Difusión SEP, 1975.

MUJERES MEXICANAS, Dirección: Julián Pastor; Fotografía: -- Angel Goded y Armando Dávila; Edición: José W. Bustos; Duración: 8'09"; Producción: (CPC), 1974.

MEMORIAS DE UN MEXICANO, Documental realizado a base de montajes. Editado por: Carmen Toscano de Moreno, sobre -- las vistas tomadas por el ingeniero Salvador Toscano -- (de 1897-1923); Narración: Carmen Toscano; Música: -- Jorge Pérez (corridos de Zapata, Madero, Villa, Carranza y Obregón); Duración: 1 hora 40'; Formato: 35 mm.; Producción: Carmen Toscano de Moreno, 1947-1950.

NO QUIERO QUE MI HIJO SEA CAMPESINO, Dirección: Julio Riquelme; Fotografía: Pedro Torres; Edición: Juan Manuel -- Vargas; Duración: 9'33"; Formato: 35 mm.; Producción: (CPC), 1976.

NUTRICION, Dirección: Eduardo Carrasco Zannini; Fotografía Enrique Escalona; Duración: 16'39"; Formato: 35 y 16 mm.; Producción: (CPC), 1976.

OAXACA DE JUAREZ, Dirección: Javier Audirac; Fotografía: -- Henner Hoffman; Edición: Marcelino Apart; Duración: 27'43"; Producción: (CUEC), 1973.

OLIMPIADA EN MEXICO, Dirección: Alberto Isaac; Narración: -- Fernando Macotela; Fotografía: Benjamín Montaña; Edición: Carlos Savage, Alberto Valenzuela, Rafael Cevallos, Reynaldo P. Portillo y Eufemio Rivera; Producción: Comité -- Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, 1968.

- ONOMASTICO BALLE T NACIONAL, Dirección: Arturo Rosenblueth; Fotografía: Francisco Bojórquez, Pedro Torres y A. Castilleros; Edición: Saúl Aupart; Duración: 10'20"; -- Formato: 35mm.; Producción: (CPC), 1976.
- PRIMER INFORME PRESIDENCIAL, Dirección: Servando González; Duración: 11'54"; Formato: 35 mm.; Producción: Comité Coordinador Cinematográfico, 1958-1959.
- PRODUCTIVIDAD, Dirección: Víctor Kuri; fotografía: Rafael Bernal y Jack Lech; Edición: Adrián Palomaque y Víctor Kuri; Duración: 26'27"; Formato: 16 mm.; Producción: (CUEC), 1973.
- PESCA DE ALTURA, Dirección: Alfredo Gurrola; Fotografía: - Miguel Garzón y Arturo de la Rosa; Edición: Enrique -- Puente Portillo; Formato: 35 mm.; Duración: 14'13"; - Producción: (CPC), 1976.
- PARO AGRARIO, Dirección: Felipe Cazals; Fotografía: Pedro Torres y Carlos Bustamante; Edición: Juan Manuel Vargas; Duración: 31'19"; Formato: 35 mm.; Producción: (CPC), 1975.
- PALACIO NEGRO, Dirección: Arturo Ripstein; Fotografía: Tomomi Kamata; Duración: 1 hora 40"; Formato: 35 mm.; - Producción: (CPC) 1976.
- QUE ESPEREN LOS VIEJOS, Dirección: José Bolaños; Fotografía: Jorge Senyal; Edición: Eufemio Rivera; Duración: 18'43"; Formato: 35 mm.; Producción: (CPC), 1976.
- Q.R.R. (QUIEN RESULTE RESPONSABLE), Dirección: Gustavo Alatríste, Arturo Ripstein y Rafael Castanedo; Fotografía: Alexis Grivas y Toni Khun; Edición: Rafael Castanedo; Producción: Gustavo Alatríste, 1970.
- RECEPCION DEL FUEGO OLIMPICO EN TEOTIHUACAN, Dirección: Julio Prieto; fotografía: Demetrio Bilbatúa; Duración: 12'58"; Formato: 35 mm.; Producción: Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, 1968.

FLEXIONES, Dirección: Eduardo Maldonado; Fotografía: Francisco Bojórquez; Edición: Ramón Aupart; Sonido: Raúl Zaragoza y Enrique Rendón; Formato: 16 mm.; Producción: Grupo Cine Testimonio, 1972.

INDIALES DE MALPASO - PRESA NETZAHUALCOYOTL, Dirección: Demetrio Bilbatúa; Fotografía: Angel Bilbatúa, Armando Carrillo, Demetrio Bilbatúa y Alex Philips Jr.; Edición: Juan José Merino; Duración: 11'49"; Formato: 35 mm.; Producción: Cinematográfica Ariel, S. A., 1964.

.O.S., Dirección: José Chaurand; Formato: 16 mm.; Duración: 13'43"; Producción: (CUEC), 1975.

.O.S. GUATEMALA, Dirección: Oscar Menéndez; Fotografía: Miguel Garzón; Edición: Enrique Puente Portillo; Duración: 29'31"; Formato: 35 mm.; Producción: (CPC), 1976.

SIN DESTINO FIJO, Dirección: José Manuel Osorio; Fotografía: Federico Weingartshofer; Duración: 16'05"; Formato: 35 y 16 mm.; Producción: (CPC), 1976.

SON DEDICADO AL MUNDO Y AMIGOS QUE LO ACOMPAÑAN, Dirección: Rafael Corkidi; Fotografía: Rafael Corkidi; Edición: Antonio Solórzano; Duración: 15'27"; Formato: 35 y 16 mm.; Producción: (CPC), 1972.

SUR SURESTE 2604, Dirección: Paul Leduc; Fotografía: Alexis Grivas, Miguel Garzón y Rafael Corkidi; Edición: Paul Leduc; Duración: 21'38"; Formato: 35 y 16 mm.; Producción: (CPC), 1973.

SIGNOS PARA LA LIBERTAD, Dirección: Manuel Michel; Fotografía: Ricardo Carretero; Edición: Carlos Velázquez; Duración: 30'00"; Formato: 16 mm.; Producción: Cine Difusión SEP, 1975.

SOCIEDAD COLECTIVA QUECHEHUECA, Dirección: Eduardo Maldonado; Fotografía: Francisco Bojórquez y Ramón Aupart; Formato: 16 mm.; Producción: Grupo Cine Testimonio, 1971.

SANTO DOMINGO DE LOS REYES, Dirección: Colectiva del Grupo Cine Testimonio; Fotografía: Eduardo Maldonado; Formato: 16 mm.; Producción: Grupo Cine Testimonio, 1971.

SINFONIA DE LUZ Y COLOR, Dirección: Servando González; Fotografía: Angel Goded y Demetrio Bilbatúa; Edición: Jesús Marín; Duración: 12'49"; Formato: 16 mm.; Producción: Producciones Yanco, S. A., 1960.

SUENO DE PLATA, Dirección: Adolfo Garnica; Fotografía: Alfredo Uribe; Edición: Fernando Martínez A.; Duración: 11'21"; Formato: 35 mm.; Producción: Cinematográfica Ariel, S. A., 1960.

TAUROMAQUIA, Dirección: José Chaurand ; Fotografía: Mario Luna; Edición: José Chaurand A.; Duración: 14'10"; -- Formato: 16 mm.; Producción: (CUEC), 1976.

TODOS LOS CHICANOS SON MEXICANOS, Dirección: Angel Flores - Marini; Fotografía: Francisco Bojórquez; Edición: Joaquín Osorio; Duración: 14'12"; Formato: 35 mm.; Producción: (CPC), 1975.

TRES MUJERES TRES, Dirección: Margarita Suzan; Fotografía: Miguel Garzón; Duración: 21'46"; Formato: 35 y 16 --- mm.; Producción: (CPC), 1976.

TIEMPO DE CORRER, Dirección: Arturo Ripstein; Fotografía: Miguel Garzón; Edición: Rafael Castanedo; Duración: - 30'00"; Formato: 16 mm.; Producción: Cine Difusión -- SEP, 1974.

TESTIMONIO DE UN GRUPO, Dirección: Eduardo Maldonado; Fotografía: Francisco Bojórquez; Edición: Ramón Aupart; -- Formato: 16 mm.; Producción: Grupo Cine Testimonio, -- 1970-1971.

UNIVERSIDAD COMPROMETIDA, Dirección: Carlos Velo, Angel Flores Marini y Bosco Arochi; Fotografía: Rafael Corkidi y Armando Carrillo; Duración: 30'00"; Formato: 35 --- mm.; Producción (CPC), 1972.

UNA Y OTRA VEZ, Dirección: Eduardo Maldonado; Fotografía: - Alain Dostie y Henner Hoffman; Edición: Eduardo Maldonado; Duración: 1 hora 30'; Formato: 16 mm.; Producción: Grupo Cine Testimonio, 1975.

VACACION INESPERADA, Dirección: Manuel Michel; Fotografía: Alexis Grivas; Duración: 20'34"; Formato: 35 mm.; -- Producción: (CPC), 1971.

VALLE DE MEXICO, Dirección: Rubén Gámez; Fotografía: Rubén Gámez; Edición: César Sánchez y Ramón Quesada; Duración: 14'43"; Formato: 35 mm.; Producción: (CPC), --- 1976.

VIRIKUTA LA COSTUMBRE, Dirección: Olivia Carrión, Scott Robinson y Carlos Sáenz; Duración: 50'00"; Formato: 16 mm.; Producción: Cine Labor, S. A., 1976.

VISITA A MEXICO DEL GENERAL CHARLES DE GAULLE, Dirección: - Felipe Morales; Fotografía: Marcelo López, Flavio Martínez y Guillermo Bravo; Duración: 12'34"; Formato: - 35 mm.; Producción: América Unida, S. A., 1964.

XANTOLO FIESTA DE LA MUERTE, Dirección: Olivia Carrión, --- Scott Robinson, Epigmenio Ibarra; Duración: 20'00"; -- Formato: 16 mm.; Producción: Cine Labor, S. A. 1973.

20 DE MARZO, Dirección: Alberto Cortés; Fotografía: Armando Gamboa, J. Prior, J. Amézquita, J. Sánchez y J. López; Duración: 17'45"; Formato: 16 mm.; Producción: (CUEC), 1976.

1968, (en memoria de José Revueltas), Dirección: Oscar Méndez; Duración: 50'00"; Formato: 16 mm.; Producción: Cine Independiente de México, 1968.