

21
24.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES
" A C A T L A N "

EL CINE DOCUMENTAL EN MEXICO:
1970-1995

T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADA EN PERIODISMO
Y COMUNICACION COLECTIVA
P R E S E N T A :
NORMA LILIANA GUTIERREZ MACOTELA

ASESOR: LIC. OCTAVIO MORENO OCHOA



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

MEXICO, D. F.

1997



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

**A ti, que adviertes que el mundo
no es una aldea de ciegos**

**Agradezco profundamente
a todas las instituciones, escuelas de cine, cineastas,
personalidades y amigos que contribuyeron
a la realización de este ensayo
cinematográfico**

-Un tono melodramático: El deber de un cineasta es romperse la cara contra su película, el deber del crítico es recoger los pedazos y descubrir su significado.

-Un tono ideológico: El cine válido, el único que merece obtener el reconocimiento del público y de la crítica, es un cine comprometido con su propia realidad de obra, el mejor cine mexicano será aquel que proponga un sentido más extenso a la idea del arraigo.

Jorge Ayala Blanco.

Indice

Introducción	
1. Metodología	1
2. Apreciación histórica del surgimiento y desarrollo del cine documental en México	
2.1 Precursores en el mundo y en México	3
2.2 Cine documental de la Revolución	6
2.3 Del cine sonoro a los años cincuenta	10
2.3.1 El proceso de industrialización	10
2.3.2 La estatificación del cine	14
2.3.3 Los documentales de la época	17
3. ¿Contracultura y consolidación filmica?	
3.1 La influencia de los cineclubes y el cine escolar	21
3.2 Los documentales independientes	24
3.3 El papel de las producciones documentales estatales, institucionales y privadas	27
4. Un acercamiento a la realidad del cine documental de 1970-1995	
4.1 Cine de los años setenta	29
4.1.1 El rescate y la transformación de la cinematografía a través del Estado	29
4.1.2 El derrumbe de un proyecto y el estancamiento del documental	35
4.1.3 Los documentales de la época	39
4.2 La crisis socioeconómica de los ochenta	47
4.2.1 Políticas del Estado respecto a la cinematografía	47
4.2.2 El papel de las escuelas en la producción documental	50
4.2.3 Mecanismos alternativos de producción para el documental	51
4.2.4 Los documentales de la época	53

4.3 La aparición del video documental	59
4.4 El "nuevo cine" mexicano: ¿nuevo cine documental de los noventa?	61
4.4.1 Situación actual de la cinematografía mexicana	61
4.4.2 El carácter de las distintas producciones documentales	64
4.4.3 Los documentales y los videos de la época	67
Conclusiones	70
Anejo	72
Glosario de términos cinematográficos	79
Bibliografía	81

Introducción

El presente ensayo surge gracias a la inquietud de recopilar y analizar los pormenores con los que se ha desarrollado el cine documental mexicano en los últimos 25 años (1970-1995), tomando como antecedente en primer término el origen del cine en México, que por su puesto es documental, y los años que antecedieron a 1970. Los escasos estudios que se han hecho en torno a este género obedece a que muy poco se le ha impulsado a lo largo de la historia del cine.

El periodo en el que centro la investigación es de vital importancia, pues se dan los movimientos culturales y sociales más cruciales que ha tenido la historia moderna de nuestro país respecto al cine, teniendo como antecedente el movimiento estudiantil de 1968, y la creación de la primera escuela de cine en México, el CUBEC (1963) y posteriormente el CCC (1978). El cine documental se consolida gracias a los nuevos planteamientos políticos, sociales y culturales que imperaban en los años setenta. Es la época del cine independiente y del cine de autor, de un movimiento cinematográfico que pugna por un cine autocrítico, autónomo, de calidad y con planteamientos temáticos y estéticos distintos. Es también el momento de las primeras generaciones de directores salidos de las escuelas de cine, quienes transformaron el arte cinematográfico.

Dicho movimiento rescató al documental de su débil presencia en la industria cinematográfica, con ello se puede aseverar que, el cine documental desde su nacimiento ha tenido su mayor esplendor en circunstancias en las que han habido cambios políticos y sociales determinantes, incluso cuando han ocurrido al exterior de nuestro territorio. Sin embargo, la fuerza de aquel documentalismo no duró mucho, la políticas que implantó el Estado durante cada sexenio conformaron una historia fragmentada y cada vez más compleja de nuestro cine.

Sin embargo, una de las funciones más importantes que ha tenido el cine documental en Latinoamérica es la de ser promotor y testigo de las luchas sociales, voz de las masas e instrumento político de los gobiernos. En México esta característica se ha dado sólo en circunstancias específicas; desde sus inicios tuvo como temas de referencia la vida costumbrista y común de la sociedad y se convirtió en el medio más eficaz para difundir y mostrar el desarrollo de la Revolución mexicana; después de esta lucha armada pasarían muchos años para ver nuevamente al cine documental vivo y comprometido con la realidad del país. La intrincada historia del género tuvo pocas opciones, y de alguna forma logró introducirse al público cinéfilo cuando aparecieron los noticieros cinematográficos de los años cincuenta.

Finalmente en el transcurso de los últimos 15 años se resaltan los factores que han determinado el éxito o el fracaso de las producciones del cine documental, entre los que destaca el papel del Estado, y qué función cumplen cada uno de los protagonistas que conforman la producción de 25 años de documental, entre los que se incluyen a las escuelas, las instituciones y las producciones independientes. Sin olvidar, por supuesto, un elemento importante que configura la situación actual del documentalismo de los últimos diez años, además de las crisis económicas que se han dado: la aparición del video, un instrumento tecnológico que rescató el género y lo introdujo a una dinámica de producción, distribución y exhibición masiva, pero también con menores posibilidades de difundirse ante la falta de salas para proyectarse.

Una última inquietud que motivó la realización de este trabajo es que, aunque existe una historia del cine documental, no hay una historia escrita del documentalismo mexicano más reciente que lo aborde y lo analice con el mismo interés que ha habido para el cine de ficción. Muy pocas veces los propios realizadores han dejado testimonio de su trabajo; lo que existe respecto a él es muy escaso, en muchas ocasiones escueto, y que por lo regular aparece en fuentes hemerográficas muy dispersas, o en registros de ponencias y festivales relativas al mismo, es por lo que este trabajo contribuya a engrandecer el papel del documental y a aportar datos que existen y aún no se han escrito.

Al cumplirse en 1996 cien años de tradición fílmica en nuestro país, se puede advertir que prácticamente el documental ha sido menospreciado en la pantalla grande, y que apesar de que en los últimos años se han realizado una gran cantidad de audiovisuales de este tipo, no están insertados en el consumo masivo del cine actual ni mucho menos tiene un público que lo exija. Este pequeño trozo de su historia pretende precisamente reconocer su trascendencia en el arte cinematográfico.

UNO

Metodología

Marco conceptual

Antes de indicar qué entenderemos como cine documental durante el desarrollo de esta investigación, es importante aclarar bajo qué criterios estaremos abordando el cine documental en México y cómo es que se inserta el concepto del mismo en el mundo.

Fue después de que los hermanos Lumiere dieron a conocer el cinematógrafo en Francia, que surgió la necesidad de llamar a estas imágenes, producto de una novedad científica, de algún modo, y luego, de especificar lo que mostraba. Así fue que al circular imágenes de los hechos más sobresalientes y de la vida cotidiana de la sociedad por todo el mundo, aparece en Francia el término *documentaire* en 1906, para hacer referencia a las filmaciones que hacían los franceses durante sus viajes, lo que implicaba el que fueran películas testimoniales de alguna región determinada, aunque ya en 1897 en Inglaterra había aparecido el término *documentary* para hacer referencia a quello "que se funda en documentos o se refiere a ellos". Sin embargo, algunos historiadores de cine indican que la palabra "documental" aparece por primera vez públicamente en el periódico norteamericano *New York Sun*, utilizado por John Grierson -cineasta inglés- para referirse al filme documental *Mosana* (1926), del estadounidense Flaherty -colega suyo-, fecha a partir de la cual se inserta propiamente en el género cinematográfico mundial.¹

Aunque existen muchísimas definiciones sobre cine documental de acuerdo a las diferentes corrientes que han existido, y a los distintos cineastas que han incurrido en el género, y retomando las ideas centrales de estos postulados, considerare al cine documental como aquel filme que trata la realidad socioeconómica, cultural y científica de la sociedad tomando en cuenta criterios de filmación directa (cine ojo), o de reconstrucción de los hechos respetando los acontecimientos de la realidad (realidad reconstruida) en la que la sociedad es el personaje central, no existe un argumento a seguir y no existen actores profesionales propiamente dichos.

El cine documental abarca cualquiera de sus modalidades, ya sea 16 mm, 35 mm o Súper 8, en blanco y negro y a color, ya sea corto, medio o largometraje.

Asimismo para la presente investigación se entenderá realización de una película, la creación de un filme en el que se cumplen los tres elementos básicos y primordiales de la cinematografía: la producción, la distribución y la exhibición.

Metodología

La presente investigación estuvo basada tanto en material bibliográfico y hemerográfico -especialmente para los dos primeros capítulos-, mientras que para el tercero, además de recurrir a estas fuentes, se llevó a cabo investigación de campo, a través de entrevistas directas hechas a distintos sectores involucrados en el cine:

- a) Directores de cine que hayan realizado trabajos documentales de manera independiente, privada, en instituciones o con el apoyo del Estado y que por lo menos hayan realizado un filme.
- d) Críticos de cine
- b) Profesores de cine en general, en donde están incluidas las instituciones
- e) Estudiantes y profesores de cine (CCC, CUIC y CIEC)

¹ LEON BRANDY, Lucía Guadalupe. *Estudio bibliográfico de cinematografía documental sociológica*, UNAM/FCyS, México, 1978, p. 32.

El eje de las entrevistas para todos los entrevistados giró en torno a los siguientes puntos:

- 1) Los factores que determinan o inciden en la realización de un documental
- 2) Dificultades que se advierten en su realización
- 3) El papel que tuvieron las escuelas de cine y el que tienen actualmente
- 4) La función del Estado en la realización de documentales
- 5) Las opciones actuales para dedicarse a hacer documentales
- 6) Los sectores que realizan actualmente cine documental y los intereses que los motivan
- 7) La aparición del video documental y las producciones independientes.
- 8) Las perspectivas que se vislumbran de este género.

Ninguno de los entrevistados estuvo sometido a criterios de edad, de sexo o de status social, pues para el objetivo del trabajo eran importantes los testimonios y la opinión de quienes son actores directos del cine.

Finalmente, se incluye una lista cronológica a manera de anexo de directores de cine documental que han cultivado el género desde 1896 a la fecha, los cuales fueron clasificados por décadas y ordenados alfabéticamente, tomando en cuenta la fecha en que aparecieron sus primeras producciones fílmicas.

DOS

Apreciación histórica del surgimiento y desarrollo
del cine documental en México

2.1 Precursores en el mundo y en México

Haec un poco más de cien años, que un invento científico revolucionó la concepción del mundo de la forma sorprendente. Cámaras tomavistas hicieron extensivas las cualidades de la fotografía al captar imágenes en movimiento de la vida cotidiana. A pesar de que las primeras aseveraciones sobre el destino del cinematógrafo habían augurado su muerte rápida, lo cierto fue que Inglaterra, Francia, Estados Unidos, Alemania, incluyendo a nuestro país, encabezaron las primeras producciones que hoy son parte de la historia del cine documental. Pero antes de introducirnos con la realidad del cine en el México de finales del siglo XIX y principios del XX es importante resaltar lo que ocurría en el resto del mundo, ya que fue del viejo continente de donde vino a nuestro país el cinematógrafo de los hermanos Lumière. Es importante recordar que a pesar de que en 1895 fueron los Lumière quienes hicieron pública en Francia la existencia del cinematógrafo, en otros países ya existían aparatos similares, como fue el caso del Vitascopio de Thomas Alva Edison en Estados Unidos, o del Kinetoscopio en Inglaterra, creado por Robert William Paul en 1894.

Como primer punto, abordaremos el cine documental británico, que tiene como referencia la Escuela de Brighton, conformada por un grupo de fotógrafos que habían aprendido la técnica de la fotografía animada con Edison y William Friese-Greene. Estos documentalistas tomaron escenas al aire libre, entre los que destacan James Williamson, G. Albert Smith y Alfred Colling. Ellos aportaron al cine mundial movimientos de cámara que hoy conocemos como *travellings* e innovaron con tomas que nunca antes se habían estudiado (primeros planos en las escenas naturales), guiaron su trabajo documental bajo la idea de "la realidad reconstruida", es decir, crear un realismo cinematográfico alejado de las técnicas teatrales en las que destacó en Francia, Méliès. La Escuela Documental Británica fue determinante en el cine mundial, pues fue ésta quien acuñó el género documental como medio de expresión y quien impulsó los trabajos posteriores de destacados documentalistas británicos. Ya entrado el siglo XX tenemos a John Grierson como su máximo representante; el filme que le dio reconocimiento fue *Drifters* (Pescador) que data de 1929; destacando también los trabajos de su alumno Paul Rotha, quien escribió por cierto, libros muy importantes del género en el periodo de 1940-1970.

Asimismo tampoco podemos olvidar la influencia del documental soviético, un cine que retrató la Revolución, los enfrentamientos en los campos de batalla durante el comunismo de guerra, apegado estrictamente a los acontecimientos. El primer cinematografista que crea el documental reportaje en Rusia es Kulechov, sus trabajos estaban guiados por un compromiso político de liberación. Pero luego aparecerá la teoría rusa del cine o (*Kino-glaz*) alrededor de 1922, a cargo de Dziga Vertov, máximo exponente del documental. Su teoría radical postulaba el apego estricto a la realidad; la negación absoluta de escenas de estudio, guiones y actores. Incluso filmarse "la vida de improvisa" como si la cámara fuera un ojo invisible. Su escuela fue retomada posteriormente y surgirá así en América el cine indigenista latinoamericano. Posteriormente Elsher Shub fue otra documentalista rusa que realizó montajes de noticieros -retomando filmes hechos por otros documentalistas, como los hechos por Vertov- para crear sus documentales históricos de 1927 a 1930. Aunque en un principio el papel del cine soviético fue apoyar el movimiento revolucionario y el comunismo, más tarde, en los años cuarenta, cuando las escuelas de cine existentes y la infraestructura habían modificado el arte fílmico, surge y se le da gran atención al cine documental científico.

Por otra parte, en Estados Unidos podemos hablar de los primeros cineastas evocando a Edwin S. Porter, D. W. Griffith y a Edison quienes iniciaron con imágenes documentales y luego filmaron imágenes de estudio, es decir, se introdujeron rápidamente en realizaciones de argumento. Porter y Griffith inventaron trucos y técnicas que fueron la base del género cinematográfico. Pero, es en la segunda década del siglo XX que el cine documental cobra mayor importancia con su máximo exponente Robert J. Flaherty. Él es considerado el gran precursor del cine documental "maduro" al

¹ Lucía Guadalupe León B., *Estudio cinematográfico documental sociológico*, pp. 33 y 34.

consolidar el lenguaje cinematográfico del mismo e introducir -gracias a Murnau, colaborador suyo- un giro previo a la filmación. Así es como a finales de los años veinte el cine documental entra a otra modalidad a nivel mundial.

El filme que le dio reconocimiento a Flaherty fue *Nanook of the North* (*Nanuk el esquimal*, 1922), luego haría *Moana* (1926) y *Tulu* (1931), un filme que quedó inconcluso por tener diferencias con su colaborador Murnau; así es como termina esta etapa importante del documentalismo hollywoodense, en el que prevalece la filmación directa, aunque no dejaron de hacerse filmes de este género en instituciones y universidades. Después aparecieron trabajos importantes de Erich von Stroheim, Tod Browning en 1925, y de Victor Seastrom y W. S. Van Dyke entre 1927-1928. Otra de las aportaciones posteriores que hizo Estados Unidos al cine en los años treinta, fue que en 1935 además de filmar suplementos informativos y propagandísticos, que habían convertido a la pantalla grande en un medio periodístico, fue un excelente medio de instrucción militar durante la Segunda Guerra Mundial.

Respecto al cine que se gestó en Francia, aunque estuvo fuertemente influido por el impresionismo,² podemos decir que las primeras imágenes documentales fueron desplazadas rápidamente por las producciones teatrales de Méliès, gran representante de la comedia. Recordemos también que los hermanos Lumière no tuvieron interés en hacer de su invento un medio de expresión propio sino más bien para utilizarlo alrededor del mundo, proveyendo de equipo y material fílmico con el que obtuvo gran ventaja sobre el cinematógrafo de Edison.

De los pocos nombres que pueden resaltarse de la época está Ferdinand Zecca, quien influyó por la Escuela de Brighton hizo contoneos, filmes documentales y fantásticos. Luego vendría una especie de oscurantismo en el género propiciado por las consecuencias de la Primera Guerra Mundial, donde únicamente se cultivó a partir de 1909 el género cinematográfico con la revista *Pathé Journal*, una aportación que desde entonces se extendió en el resto del mundo, y aunque en los años treinta, Jean Vigo realiza trabajos documentales no sería hasta después de la Segunda Guerra Mundial que Francia resurge con los trabajos de jóvenes cineastas como Alain Resnais, Georges Franju, Chris Marker, Pierre Kast y Agnes Varda, quienes crean en 1953 el *Grupo de los Treinta*. En 1961 Jean Rouch destaca con sus documentales políticos y etnográficos. Asimismo, el cine que hicieron las instituciones privadas y del Estado desarrollaron de una forma notable el cine científico, *El mundo del silencio* (1956) realizado por Jacques Cousteau sobre la vida marina es representativo de los grandes avances de este género.³

En general, las producciones en el mundo, aunque tuvieron variantes y crearon escuelas importantes se rigieron bajo dos vertientes: el cine documental reconstruido y el cine documental directo. El papel fundamental del cine fue devenir con escenas costumbristas del pueblo y de los grandes personajes de la época; luego fue medio propagandístico de la historia de los pueblos, con noticieros cinematográficos, después el cine al incursionar en la ficción se convierte en una industria explotable.

Primeros registros fílmicos en México

En México tenemos la aparición del cine documental casi un año después de que los hermanos Lumière exhibieran por primera vez una imagen en movimiento. El incipiente séptimo arte llega a nuestro país en 1896, a cargo de Gabriel Vayre y Claudio Fernando von Bernard, ellos representaron a los Lumière con el fin de mostrar al gobierno de Porfirio Díaz que era esa maravilla que había asombrado al mundo.

² El cine impresionista se caracterizó por ir contra el cine comercial y enajenante, defendiendo el arte y la ciencia. El movimiento estuvo conformado por Dilluc, Germaine, Dulac, Marcel L'Herbier, Abel Gance y Jean Epstein. Su auge es a partir de los años veinte.

³ Raúl M. Martínez y Francisco A. Gómez, *Práxis cinematográfica. Teoría y práctica*, pág. 133.

Aunque las primeras funciones fueron para la aristocracia, en poco tiempo abarcó un público mayor, ya que la novedad del invento despertó el interés de las masas; este hecho pronto se tradujo en ganancias. Debido a las características económicas, políticas y sociales del país, las primeras producciones fueron para y financiadas por el porfirismo. El dictador afrancesado se convirtió en figura pública gracias al cine y al mismo tiempo fue su mejor instrumento propagandístico. Con el cine al servicio del gobierno las primeras imágenes documentales, aún no hechas por mexicanos, serían relativas a la vida política y común del régimen porfirista.

La primera escena mexicana que se filmó fue *El presidente Díaz montando a caballo por el Bosque de Chapultepec* (1896); en lo subsiguiente había una serie de tomas abusivas a las costumbres del pueblo, y luego sobre el movimiento armado de la Revolución mexicana. Estas escenas tan ilustrativas de la historia de México fueron hechas por los franceses Carlos Mongrand, Moulinié y Churrich; y por los norteamericanos Finch J. Rector y Latham. Cuando abandonaron estos en 1897 el país pedimos hablar de la gesta del cine documental mexicano. Estas primeras imágenes se hacían con recursos cinematográficos muy elementales, pues cada cinematografista experimentaba de forma personal, estaba en proceso de consolidarse una forma de expresión que nadie imaginó vería convertida en espectáculo ni como medio masivo de información y expresión artística.

El primer cortometraje hecho por un mexicano fue *Rina de hombres en el Zócalo* de Ignacio Aguirre en 1897. Luego vendrían los trabajos de Salvador Toscano, a partir de 1898; de Guillermo Becerril, Francisco Sotarriba (desde 1901), Gonzalo T. Cervantes, Campa, Augusto Venier, Enrique Echaniz Brust (1905), Arturo Gómez Castilla, los hermanos Jorge y Carlos Stahl, y los hermanos Guillermo, Carlos y Eduardo Alva (1906). Enrique Rosas junto con los hermanos Alva y los Stahl encabezaron los trabajos más representativos del cine documental. Viajaron por todo el país y convirtieron su labor de meros exhibidores en productores de películas, acercándose a un lenguaje que les era ajeno y que en tan poco tiempo, debido al éxito de las imágenes captadas, hicieron suyo.

El objetivo del cine en aquellos primeros años era captar los grandes acontecimientos de la sociedad mexicana y los de carácter popular. Los temas eran básicamente de corte nacionalista que exaltaba la figura del Estado y de los caudillos y de pasajes costumbristas del pueblo. El cine se convirtió en un documento fiel de la realidad, condición que no pudo mantenerse cuando aparecieron años más tarde las primeras casas productoras y distribuidoras de cine.

"Este verisimo sería con el tiempo una técnica del documental que hasta entonces, no había sido utilizada; al salir en México, y a la luz de los planteamientos teóricos de los que venían al cinematógrafo como un auxiliar de la Historia [...], nació también una escuela de cine mexicano que pronto alcanzaría su culminación, con los documentales de la revolución producidos en la década siguiente."⁴

Gracias al éxito que tuvieron las exhibiciones de cortometrajes, en muy poco tiempo se agotaron los repertorios traídos de Europa y Estados Unidos, esto obligó a que los primeros realizadores y exhibidores de películas practicasen la trashumancia⁵ para tener nuevos públicos a quienes exhibir. La filmación de escenas estuvo motivada por la falta de material para exhibir que por la clara conciencia de que el cine podría ser una industria; uno de los cineastas mexicanos más representativos de la trashumancia que llegó a muchos rincones del país fue Jorge Stahl. Al mismo tiempo que los cinematografistas trabajaron por su cuenta, también aparecieron producciones financiadas por el Estado. Se tiene registro de tres producciones de cine documental estatal: *La entrevista de los presidentes Díaz y*

4 Moisés Viñas, *Historia del cine mexicano*, pág. 28.

5 A los empresarios de cine trashumante se les conoció como los "cómicos de la legua". En la trashumancia destacaron Enrique Rosas, Guillermo Becerril, Salvador Toscano, Gonzalo T. Cervantes, Jorge Stahl, Federico Bour y Enrique Moulinié. Su periodo de auge fue de 1900-1906.

Taft en El Paso, Texas el 16 de octubre de 1909, Viaje de Justo Sierra a Palenque y El desfile histórico del Centenario (1910), hechos por Gustavo Silva para la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes. En general estas producciones se abstuviéron de criticar la política y los problemas que enfrentaba el país, pues más bien exaltaba la figura del gobierno.

El contexto en el que se dieron los primeros pasos de la cinematografía en México consolidó un cine directo que retrató a la sociedad en sus múltiples caras, su autenticidad temía como base filmar la realidad tal cual, nutriendose de Revolución, candillos y lucha social, costumbres y bellezas naturales. Tampoco existió algún control sobre las películas y los contenidos de las mismas, cada quien retrató a la Revolución desde su particular forma de interpretar al mundo, aunque, poco a poco estas cobraron una importancia histórica que transformó la exhibición de las mismas. Al iniciar el nuevo siglo podemos hablar de transformaciones importantes del cine documental y de una ruptura en la forma de percibir la realidad una vez que se reanuda la lucha armada. En medio de la Revolución destacaron trabajos que cinematográficamente transformaron el estilo de las filmaciones.

2.2 Cine documental de la Revolución

Con un gran interés de los cinematografistas de ser testigos de la lucha armada que vivía el país inicia el nuevo siglo. Varios de estos precursores del cine resaltaron las figuras de los protagonistas de la lucha armada (Villa, Huerta, Zapata, Carranza, entre otros), pues se convirtieron prácticamente en los protagonistas de cada uno de ellos. Durante los años que antecedieron a 1910, fecha en la que se hubiese el *cine documental de la Revolución*, ocurrieron transformaciones importantes en este incipiente género cinematográfico. Muy pronto dominaron las cámaras tomavistas y consolidaron un estilo técnico.

En 1906 un hecho importante determinó el rumbo del cine. Salvador Toscano presenta el primer largometraje documental *al Vuelta a Yucatán*.⁶ La peculiaridad de esta producción fue que usó 51 vistas fijas respetando el orden cronológico y geográfico del viaje que hizo Porfirio Díaz, es decir, introdujo una secuencia cinematográfica a través de un proceso de edición que hoy se conoce como hilo narrativo, lo que consolidó el lenguaje cinematográfico de las películas mexicanas. Este fue el prototipo que marcó el estilo de los siguientes filmes, un hecho que el mismo Toscano ya había experimentado en 1905 en *Inundación en Guanajuato*. Por su parte Enrique Rosas en la misma fecha realiza su primer largometraje documental, con características muy similares a las de Toscano: *Fiestas presidenciales en Mérida*.

Otro elemento importante de la época es que la trashumancia entra en desuso debido a que se crean nuevas salas de proyección, las cuales se convierten en un lugar de espectáculo por excelencia. Al desaparecer la trashumancia pudieron consolidarse las producciones en estudio, y quizá el único registro de cine de ficción a principio de siglo fue *Time is Money* (1903) de Carlos Mongrand, una historia de un *yankee* que visita México. Luego vendrían temas de evocación histórica como la conquista, la independencia, etc. Aparecen también las primeras industrias cinematográficas, esto es, la creación de empresas que distribúan tanto material fílmico como películas terminadas, además de producir y exhibir los filmes. En 1907 surge la primera productora de películas *Compañía Exploradora Cinematográfica-Rosas, Alva y Cia*; también aparecen las distribuidoras de aparatos y material fílmico como la *Mexican National Phonograph* o exhibidoras como la *The American Amusement Co.*

Iniciamos el año de 1910 podemos hablar del cine documental de la Revolución. Época en la que se genera un acervo de imágenes muy importante que por desgracia hoy casi todo ha desaparecido; se

⁶ Toscano realizó dos reportajes diferentes con este acontecimiento, el primero ya mencionado arriba, y el segundo conformado por 12 vistas en movimiento. Esto lo apunta Aurelio de los Reyes en *Filmografía del cine mudo (1896-1929)*, pág. 17.

convirtió en un medio informativo y propagandístico, como bien lo ilustran los almanaques cinematográficos *Hoyando el año de 1910* y *Hoyando 1911* de autor anónimo o la *Revista Nacional* cinematográfica que sólo produjo un número. El contenido de los mismos superaban incluso las reseñas que ofrecía la prensa.

Esto da cuenta de que el cine documental de la Revolución tuvo un objetivo perfectamente definido respecto a su papel en el momento histórico al que nos referimos:

"Privaba [...] entre los cinematgrafistas mexicanos el deseo de convertir al cine en un fiel documento histórico, tener el privilegio de mostrar la verdad, es decir, pretendían informar, y además, al recoger espectáculos del género chico o taurinos, pretendían divertir. Por todo esto se puede hablar de un cine auténticamente mexicano que venía a satisfacer los postulados estéticos de tendencia nacionalista que 20 años antes se habían formulado en México respecto a la pintura, a la que se le pedía objetividad, veracidad, y captar episodios de la vida y la historia nacionales."⁷

La Revolución mexicana fue filmada por numerosos camarógrafos estadounidenses, que enviados por empresas periodísticas de su país la convirtieron en un acontecimiento de carácter internacional; ellos siguieron muy de cerca los movimientos de Zapata, Villa y del Ejército Federal. Aunque no es el propósito hablar del trabajo documental que hicieron en aquella época los norteamericanos en México, sí es importante mencionarlos y reconocer su trabajo, pues gracias a ellos, todavía se conservan trozos de los acontecimientos que ocurrieron durante la Revolución mexicana y que hoy custodian compañías norteamericanas. Sus nombres fueron: Carl von Hoffman, J.O. Taylor, Burton Steene, Hyron S. Ruther, Frank Jones, Fritz Arno Wagner, Harry E. Aitken, Herbert M. Dean, Sherman Martin, Lean J. Burrud, Frank M. Thayer y Fritz Arno Wagner, entre los más representativos. La mayoría de sus filmaciones fueron noticieros y reportajes. Se tiene registro de dos documentales que realizaron: *Toma de Ojinaga* y *La toma de Gómez Palacio y Torreón* están continuados por 6 partes y un epílogo con la biografía de Villa.⁸

En la historia del cine en México se considera el fin del documental de la Revolución con Revolución Orozquista (1911) de los hermanos Alva y Revolución en Veracruz (1912) de Enrique Rosas. Sin embargo, no fue tan drástico, pues según lo indica Eduardo A. Rossi en un artículo aparecido en *Otro cine*,⁹ alrededor de 1912 se crea el primer noticiero cinematográfico a cargo de La Casa Navascués y Camus, y en esta misma época surgen también las primeras producciones documentales en provincia. Hubo camarógrafos en Aguascalientes, Monterrey, Mazatlán, California, Merida, Guadalajara, San Luis Potosí, Zacatecas, Xalapa y Orizaba. El material filmado y el registro de lo que hicieron lamentablemente se perdió en su totalidad.

Y la revolución se fue...

Con la muerte de Madero en 1913 el destino del país fue otro. Para el cine significó depender de las políticas del periodo huertista. Aparece la primera medida de censura para todo aquel que proyectara imágenes sobre la revolución, de pornografía, faltas a la moral o de movimiento de masas. Es el fin propiamente dicho del cine realista pero es también la mejor época del cine silente. Aunque todavía pudieron filmarse escenas realistas a la Revolución, no pudieron exhibirse, esto condujo a los cineastas a cambiar el estilo y la temática de las películas y alejarse paulatinamente del cine documental directo. El cine reconstruido y de ficción por lo tanto fue la modalidad de las películas. *La invasión norteamericana. Sucesos de Veracruz* (1914) fue el último documental de largometraje que el gobierno huertista permitió

⁷ Moisés Viñas, *Historias del cine mexicano*, pág. 17.

⁸ Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México (1896-1940). Vivir de sueños*, Vol.1, pág. 16.

⁹ Eduardo A. Rossi, "Lo que el tiempo se tragó", en *Otro Cine*, año1, num. 3, México, Julio-Sept. de 1975, pág. 7.

exhibir. Una característica de los últimos filmes de la Revolución fue que estos fungieron más como propaganda política que como una crítica objetiva de los hechos.

A pesar de las consecuencias que trajo esta *primera muerte* del cine documental, se dieron los primeros brotes de cine indigenista mexicano: en 1913 los hermanos Alva realizaron *La explotación del maguayo*; en Yucatán en 1914 Carlos Martínez Arredondo realiza *Tiempos Mayas* y *Las voces de su raza* (ambas son películas argumentales, una de carácter social y la otra de corte histórico, sin embargo, significaron una transformación en el tratamiento de los temas, y un año más tarde aparece un cortometraje de animación, de autor anónimo titulado *Mi sueño*). Dentro de otras modalidades en que se incurrió cabe mencionar un documental (quizá con las primeras imágenes del cine educativo, por llamario de algún modo) titulado *Vistas educativas de medicina*, tomadas por el doctor Aureliano Utrina para sus clases de medicina.¹⁰

La diferencia entre el cine documental mexicano y el que se hacía en otros países fue que en el primer caso, dejó de filmarse el cine directo para introducirse a un cine de ficción convencional y de entretenimiento, mientras que en el segundo, el género documental consolidaba su lenguaje. A partir de 1915 tenemos un cine de reseñas y reminiscencias nacionalistas, el cual prevalece hasta casi terminada la siguiente década, procurando dar una imagen hacia el exterior de un país pacífico que se había insertado al mundo del desarrollo. Lo cierto fue que quedó en un total estancamiento y desprestigio, pues la crítica de los filmes dejó mucho que desear. La producción nacional estuvo fuertemente influenciada por el cine italiano y el norteamericano. En 1916 la producción de cine documental tuvo mucho que ver con las políticas del Estado, quien se encargó de financiar documentales que exaltaban el paisaje urbano. Su incursión en la cinematografía culmina con la creación del Departamento de Censura por decreto presidencial en 1919, así la producción y exhibición de películas comenzaron a superarse por éste. Al mismo tiempo la Secretaría de Gobernación se encargó de instalar laboratorios cinematográficos para realizar películas de la situación cultural de México, idea impulsada por José Vasconcelos dentro de su proyecto de educación nacional que echó a andar al estar a cargo de la SEP. El interés de apoyar estas producciones fue rescatar al país del desprestigio que se había ocasionado con películas hechas por norteamericanos, que mostraban un México bárbaro, en medio en el caos armado.

También se crearon los primeros estudios cinematográficos nacionales, The American Amusement Co., Lillo, García y Cía., las nuevas casas productoras apoyaron en alguna forma el rescate de la reputación del país; ese sentimiento de nacionalismo también se reflejó en sus nombres: Aztlán Films, Popocatepetl Films y Azteca Films. Por ello no es de extrañar que en los siguientes años el nacionalismo, el costumbrismo, el caudillismo oficial y el turismo, fueran los temas más explotados en el cine nacional. También se realizarían adaptaciones literarias, retomando hechos históricos incluso, pero no más escenas directas de aquellos tiempos.

Dentro de las pocas producciones documentales que hubo antes de arribar a los veinte, podemos mencionar a la *Revista Semanal de México*, dirigida por Gonzalo Varela (alrededor de 1917) de la que se hicieron cerca de 40 números. "Al parecer el financiamiento era oficial porque se dejó de editar en mayo de 1920, después del asesinato de Carranza";¹¹ el noticiero *Semana gráfica* (1917), producido por Alvarez, Allende y Cía.; alguna que otra de carácter didáctico como *Prácticas del personal femenino de la Sección de Enfermería dependiente de la Dirección de Enseñanza Militar*, producido por la misma dependencia; o las hechas por el norteamericano George D. Wright en 1918, y las de los mexicanos Jesús M. Garza con *Patria Nueva* (1917) y Enrique Rosas con *Emiliano Zapata* (1919). Algunos otros resúmenes del género documental lo ilustra *El automóvil gris* (1919), una historia de ficción en la que Enrique Rosas reconstruye un suceso de la vida real retomando los datos que se publicaron en la prensa;

¹⁰ Aurelio de los Reyes, *Filmografía del cine mudo (1896-1920)*, pág. 53.

¹¹ *Op. Cit.*, pág. 122.

filma la película en el lugar de los hechos incluso con uno de los personajes reales. Aunque de 1917 a 1920 fue la época más fecunda del cine mudo, pues se realizaron 36 melodramas de un total aproximado de 77 producciones hechas en este período, poco a poco la tradición de cine documental perdió presencia; las nuevas temáticas en las filmaciones de alguna forma significaron un estancamiento para el género documental. Hoy, después de cien años, se ha convertido en una especie de fantasma que recorre el mundo y no logra anclar.

Una débil presencia del documental de los veinte

El panorama del documental a principios de esta década en apariencia mejoró gracias a las celebraciones del centenario de la consumación de la Independencia en 1921. Estas producciones las realizó el Estado: *Las fiestas del Centenario de la consumación de la independencia*, producida por Salvador Toscano; *Las grandes fiestas del centenario* (dividida en dos partes) por German Camus, y *Los grandes y solemnes actos del Centenario* a cargo de International Pictures Company. No se sabe quiénes las dirigieron.¹² Además el gobierno financió la realización de tres documentales sobre cómo se efectuaba la limpieza de la ciudad de México. Aunque las producciones del cine de ficción aumentaron rápidamente, en el transcurso de los veinte fueron disminuyendo, y algo que llama la atención también es que las producciones de estos años nunca tuvieron como tema a la Revolución.

En 1922 se realizaron *México bello*, un largometraje que muestra paisajes naturales urbanos; *Our Mexican Neighbors*, realizado por los norteamericanos Arthur P. y Margaret G. Ghuroh. El gobierno, a través de la Secretaría de Relaciones Exteriores produjo ese mismo año *México en las fiestas del centenario del Brasil*; todos estos documentales, según lo apunta Emilio García Riera, pretendían mostrar un México pacifista hacia el mundo entero. En los años siguientes de esta década, la producción estatal fue abundante, la mayoría de ellos fueron cortometrajes. En 1922 José Vasconcelos creó los talleres cinematográficos de la SEP y *La Revista cinematográfica de la SEP* (solo aparecieron cuatro números). La idea de utilizar al cine con fines educativos se extendió a otras secretarías de Estado, como lo fueron la de Guerra y Marina y la de Agricultura y Fomento (esta última, a través del Departamento de Propaganda Agrícola, la Dirección Forestal y de Caza y Pesca, de la Dirección de Antropología -a cargo de Manuel Gamio-, y del Museo Nacional de Historia, Arqueología y Etnografía, fueron de las producciones más interesantes. Algunas de estas películas de carácter educativo son *El cultivo del maíz de Zeferino Domínguez*; *La lucha de vertebrato y una culebra de cascabel*; *Flora y fauna del estado de Tabasco*, y las que hizo Manuel Gamio, como *Fiestas de Chalma*, entre otras.¹³ Se sabe de la realización también de algunos documentales de temas sociales como *México industrial* (1925, del que se desconoce su autor), *Alma Tlaxcalteca* de Angel E. Álvarez (se ignora de cuándo data), e *Historia de la persecución religiosa en México* (se desconocen datos de autor y fecha de realización). Roberto A. Turnbull con *Corrida de Covadonga* (1921), Rafael Trujillo con *El último día de un torero o La despedida de Rodolfo Gamio* (1928) y Francisco García Urbizu con *Fiestas Patrias en Zamora* (1929), cultivaron el largometraje documental con otros temas.

El documental de los años veinte, impulsado por el Estado, introdujo una campaña nacionalista con la que aparece el cine científico y educativo, aunque en los años siguientes, estos géneros dentro del documental no fructificaron y se realizaron de forma esporádica principalmente en instituciones públicas y del Estado. Asimismo la inestabilidad política de la época (la rebelión delahuerrista, la guerra cristera y la rebelión escobarista) opacó la presencia del género documental; el cine "verista" de principios de siglo dejó de filmarse, en cambio hubo la necesidad de reconstruir al cine imitando a las producciones mundiales, recuperar la imagen de México con temas sociales y de belleza rural y urbana que diera

¹² Moisés Vinas, *Historia del cine mexicano*, pág. 69.

¹³ Tomado del prólogo que escribe Aurelio de los Reyes, en *Mirada a la realidad. Ocho entrevistas a documentalistas mexicanos*, pp. 12 y 13.

cuenta de que la sociedad mexicana hacía y veía cine de "actualidades", propias de los países más destacados en el arte cinematográfico.

"Extraña y contradictoria actitud la del Estado mexicano durante tal década, [la de los veinte] que por un lado justifica el establecimiento de la censura para neutralizar la imagen negativa del mexicano en las películas norteamericanas, sin crear ningún estímulo ni proteger de la competencia a la industria cinematográfica nacional, y que por el otro extremo promueve el comercio libre de películas, que fueron de frustración y amargura para los cineastas. La competencia norteamericana y el escaso o nulo proteccionismo del Estado acabaron por ajustar la producción cinematográfica mexicana."¹⁴

Así el melodrama se convirtió en el género más concurrido por los directores. En este período lejos de consolidarse el cine documental mexicano, la presencia del cine norteamericano creció notablemente. Y aunque muchos fueron los trabajos documentales que se realizaron antes de llegar a la década de los años treinta, y en especial documentales-reportajes sobre la revolución, la mayor parte de ellos ha desaparecido, pues además de que no se tuvo el interés por conservarlos, muy poco escribieron los pioneros de la cinematografía mexicana sobre sus hazañas. Solo algunos como Enrique Rosas o Jorge Stahl llegaron a desarrollar el género para convertirse en directores del importante cine mexicano.

2.3 Del cine sonoro a los años cincuenta

Existen varios acontecimientos importantes en los años que ocupan este subcapítulo, por lo que está abarcado en tres direcciones: la industrialización del cine, la consolidación del Estado que se tradujo en la estabilización de esta industria, es decir, el control gubernamental de las producciones cinematográficas; y finalmente, la realización de documentales que fueron posibles durante este período, que fluctuó entre proteger e internacionalizar nuestro cine frente a otros países, en echar a andar proyectos para frenar la creciente monopolización de nuestra industria en manos extranjeras, y consolidar una estructura que culminó en escisiones sindicales, falta de recursos para producir y deterioro de la calidad de los filmes. Así, al llegar a finales de los cincuenta México ha vivido la época de oro del cine y también una de las peores etapas de su trayectoria.

2.3.1 El proceso de industrialización

A partir de los treinta podemos hablar del cine mexicano como industria. Como primer punto cabe destacar que los factores que determinaron su existencia fue la existencia de una infraestructura humana y técnica más o menos consolidada y la aparición del sonido; como segundo factor, el debilitamiento del cine extranjero ocasionado por la Segunda Guerra Mundial, así como por la consolidación formal del Estado mexicano a partir del gobierno de Lázaro Cárdenas. A lo largo de treinta años (1930-1959) la industria cinematográfica se fortaleció para luego caer en una crisis financiera y de autonomía frente a las grandes cinematografías del mundo, que lo convirtieron en un cine atado a los mecanismos del imperialismo extranjero. Mientras que hacia el interior de nuestro país la burocracia y el sindicalismo en el cine, lejos de fortalecer el género coadyuvó a la precipitación de sus crisis. A partir de los años cincuenta el cine está más que determinado por los grandes acontecimientos político-económicos de la época y por una equivocada idea de capitalizar la producción filílica. Por ello es importante considerar la situación general en que se vio envuelto el cine, y especialmente el documental.

¡Sonido: impara, acción!

El cine sonoro a nivel mundial data de 1926 cuando después de numerosos intentos en Estados Unidos la Warner Brothers patentiza un invento hecho por F.C. Wenith de Bell Telephone Laboratories, y realiza cortometrajes introduciendo un sistema sonoro a la película; al aparecer en 1927 el largometraje *The Jazz Singer* -protagonizada por Al Jolson- el cine da un salto histórico y tecnológico sumamente

¹⁴ Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano 1896-1947*, pág. 47.

importante, pues se convierte en la primera película industrial sonora en el mundo. Esta cualidad introducida al cine transformó rápidamente su situación a nivel mundial; aparecieron nuevos géneros en el arte cinematográfico, se con-olvidó su lenguaje y fue explotado propiamente como una industria, producto del desarrollo capitalista.

Al situarnos en el cine nacional, tenemos antecedentes del cine sonoro desde 1909, que además de sincronizar el fonógrafo con las imágenes proyectadas, llegó a musicalizarse en vivo. Para 1929 hay registro de películas sonoras como *El submarino, Dios y ley*—esta última filmada en México y Estados Unidos por Guillermo Calles—, en 1930 aparecieron *Más fuerte que el deber* de Raphael J. Sevilla, *Soñadores de gloria* (estibada en 1931 sin gran éxito) y *Sangre mexicana* de la que se desconoce si fue exhibida alguna vez. Sin embargo, los historiadores del cine como Emilio García Riera y Aurelio de los Reyes ubican la etapa sonora en México con *Santa* (1931) de Antonio Moreno, pues es la primera película de carácter industrial que se mostró al público un año después y tuvo gran aceptación, ya que además fue realizada con mexicanos que habían participado en producciones de Hollywood.

El periodo cardenista (1934-1940) dentro de su política popular impulsó la cinematografía. Se protegió la producción nacional frente a la extranjera, las películas estadounidenses por ejemplo, pagaban doble impuesto y debían ser subtitulada; apeñándose a los nacionalismos del castellano. Los temas fueron de corte nacionalista y hubo gran influencia en nuestras películas, tanto en la fonografía como en la temática, del cineasta ruso Eisenstein; su película *Que viva México!* y la cual quedó inconclusa, fue inspiración para muchos cineastas que retrataron los personajes y el paisaje del México rural de la época.

Sin embargo, al iniciarse la década de los treinta la producción en México no era tan abundante comparada con la norteamericana y en cuanto a exhibición se refiere también estuvo en desventaja. Por ejemplo, de 1935-1940 México realizó 141 filmes mientras que en Estados Unidos se hicieron 1,040.¹⁵ Fue así que a finales de este régimen (1939) se decretó la exhibición obligatoria de por lo menos una película mexicana al mes, dado que las producciones extranjeras—en especial las norteamericanas—habían acaparado los espacios de exhibición, la medida no sirvió efecto, pues los exhibidores hicieron frente al laudo exhibiendo lo peor del cine nacional, ocasionando así la disminución de la asistencia a las salas. Al respecto Emilio García Riera apunta que: "Melancólicamente, el cine nacional ha provocado sin remedio su primera crisis industrial antes de afianzarse como industria...".

Otra de las circunstancias que ponía en desventaja a nuestra cinematografía con la del extranjero, era que las empresas productoras de otros países contaban con sus propias distribuidoras en México, las que se asentaron en nuestro país fueron la Paramount, Radio Pictures, Fox Movietone, Metro Goldwyn Mayer, Warner Bros, Pathé, Columbia Pictures, Universal Pictures y United Artists. Además de la existencia de numerosas compañías extranjeras el desarrollo del cine mexicano requirió la creación de instituciones, organismos y sindicatos que intervinieran en los diferentes procesos de la producción, e incluso, que se crearan organismos culturales que promovieran el valor y trascendencia del cine mexicano, como fue el caso de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas creada en 1936.

Aunque no nos avancemos en este primer punto a hablar del sindicalismo en el cine, fue una etapa en que se consolidó la estructura de esta industria dada la gran cantidad de personas que intervinieron en la realización de una película (músicos, técnicos, directores, actores, productores, manijillistas, guionistas, etc.). Al mismo tiempo, la posibilidad de producir proyectos nunca antes realizados, la necesidad de comercializar masivamente los filmes y de proyectarlos al mayor número de públicos, motivó la aparición de estudios, distribuidoras, exhibidoras y cines en todo el país, pero principalmente en el Distrito Federal.

¹⁵ Aurelio de los Reyes *et al.*, *80 años de cine en México*, pág. 133.

Las salas de reciente creación proyectaron las nuevas producciones nacionales, aunque el cine europeo y norteamericano en los años treinta aumentó el porcentaje de su exhibición, igualándolo, y en ocasiones superando el número de producciones mexicanas. Estos factores propiciaron que, al mismo tiempo que surgían las grandes producciones como *Allá en el rancho grande* de Fernando de Fuentes (1936) -con la que México logra proyección internacional, pues gana varios premios, obteniendo grandes sumas de dinero y fuera el momento de las grandes divas (*Star System*), y que la comedia ranchera¹⁶ se convirtiera en el género por excelencia, también se cayera en una crisis financiera, que pudo librarse gracias al inicio de la Segunda Guerra Mundial.

Al iniciar los cuarenta tenemos una situación distinta, pues en efecto, la Segunda Guerra Mundial fue el hecho histórico que convirtió al cine en la tercera industria generadora de divisas. La imborgable "época de oro" (1941-1945) lo fue por que dominó por completo el mercado hispano, realizó las grandes producciones con gran éxito taquillero, y porque surgen los grandes directores que marcarán el rumbo de las producciones siguientes. El auge de la época del cine sonoro propiamente se ubica durante el gobierno de Manuel Avila Camacho (1940-1946). Un hecho importante fue la influencia que tuvo el cine extranjero en las películas mexicanas, pues además de retomar el folclor y el nacionalismo, se realizaron películas que incluso retomaban la misma historia y el título, se hicieron numerosas adaptaciones literarias y se filmaron las vidas de personajes que resaltaron en el mundo y en nuestro país.

En esta época el Estado se convirtió en la sombra protectora y reguladora del cine, estableciendo las reglas inherentes a todo el proceso de la industria y financiando el costo de las mismas. La presencia de la inversión privada nacional también fue significativa por el número de organismos que se crearon. A partir de 1942 surgen empresas productoras como la Filmex, Films Mundiales, Industrial Cinematográfica, Posa Films, Películas Rodríguez Hermanos, Grovas creada por el Banco Cinematográfico, y que por su capacidad de financiamiento, se convirtió en la más poderosa de Latinoamérica, y Cinesa Films. Para 1943 la Cinesa Films, dirigida por Salvador Elizondo, absorbió Grovas y Films Mundiales, fusionandolas para crear Cinesa Films Mundiales.

La bonanza del cine en este sexenio generó también la creación de nuevas casas distribuidoras, en 1946 aparecen: Panamericana Films, Jorge M. Dada, Calderon Films, S. A., Producciones Mexico, S. A., Compañía Continental de Películas, S. A., y Distribuidora Film Trust de Mexico, S. A.¹⁷ Luego en 1944 aparece la distribuidora Corsá, creada con capital del norteamericano William Jenkins, esta se convierte en la empresa más poderosa en su ramo, hecho que le permitió determinar los mecanismos de distribución del cine mexicano.

Como podemos apreciar, la inversión norteamericana es un elemento muy importante para nuestro país. Aunque el cine estadounidense estuvo en crisis debido al conflicto bélico en el que tomó parte, impulsó la producción de otros países. Así fue que a partir de 1943 dio distintos apoyos a México, proporcionando refacciones de maquinaria para los estudios, apoyo económico a los productores de cine,¹⁸ asesoría y capacitación a los trabajadores de estudio y abastecimiento de película virgen para las filmaciones. Contrario a esto, Europa, y en especial Francia, Alemania e Inglaterra, dejaron de producir y exportar películas. Para ilustrar cómo es que el cine nacional perdió el control de su aparente desarrollo, en 1944 la empresa estadounidense RKO participó con el 50% del capital para construir los Estudios Churubusco, mientras que el restante lo aportó Emilio Azcárraga; esta empresa coprodujo *La Perla* (1945), primera película realizada en dichos estudios.

¹⁶ También fueron un hecho común las adaptaciones de obras literarias de novelistas importantes del siglo XIX. La proyección de los cineastas era resaltar el papel del cine mexicano en el ámbito internacional.

¹⁷ Lo anota María Luisa Atudor en *80 años del cine en México*, pág. 125.

¹⁸ Una de las productoras que financió al cine nacional fue la Goldwyn Mayer. Esto permitió también la introducción de algunas películas norteamericanas para consumirse en México.

El progresivo deterioro de nuestra industria se lo debemos al capital norteamericano, quien controlaba casi en su totalidad la exhibición, pues contaba con los mejores estudios y con las principales distribuidoras del país. De 1941-1945 la exhibición de películas norteamericanas en México se mantuvo estable respecto a la década pasada, y en un porcentaje mucho mayor en cuanto a su número, comparada con el cine europeo y nacional:

AÑO	EUA	MÉXICO	EUROPA
1941	332	27	35
1945	245	67	20

Fuente: Emilio García Kraa, *Historia del cine mexicano*, pág. 124.

El síndrome *vade retro*

De 1945 a 1950, a pesar de lo que se preveía con la industria al terminar la Segunda Guerra Mundial, hubo un incremento de películas mexicanas y al mismo tiempo el cine norteamericano y europeo se recuperaron. Gracias a este repentino aumento en la producción de películas en 1950 se crea la Asociación Mexicana de Exhibidores, A.C., fortaleciéndose este rubro. México utilizó la política del abaratamiento de la producción de películas, dado que entre 1948-1950 el peso se devaluó al subir el dólar. Las producciones redujeron el tiempo de filmación, y por lo tanto la calidad de las mismas. Y fue así que el churro fue un término que se usó en la época, dado el deterioro del contenido y el descuido en la filmación de las películas. El auge en la producción permitió que estuviera en mejores ventajas de exhibición y de competencia frente al extranjero. Hasta América Latina había un público cautivo que permitió mantener por un corto periodo las producciones, mientras que al interior del país el cine extranjero no hispano fue ganando público. La crisis que devino con el gobierno de Miguel Alemán Valdés (1946-1952) es entendible, si consideramos que las grandes cantidades que generó la industria del cine no fueron reinvertidas en ella, sino que quedaron en manos del capital privado, a quien no interesó apoyar los proyectos que surgieron en años posteriores por parte del Estado:

"Para que éste invierta [el sector privado] sus recursos económicos en la producción fílmica, es necesario que la eficacia marginal de su capital sea mayor al tipo de interés con que obtienen el dinero; por tanto, mientras no se cumplan estas dos condiciones: recuperación total y posteriormente, un por ciento de utilidades que exceda al tipo de interés, su participación en la industria cinematográfica será nula."¹⁹

Paradójicamente, este sexenio fue de gran crecimiento en las salas. Tan sólo en el Distrito Federal se llegó a 85 un autocine, mientras que en 1946 se contaron con 51. Pero, el cine nacional es mostrado por lo general en salas de segunda clase. Se tratan muchas temáticas extranjeras: temas juveniles, comedias musicales, sobre drogadicción, etc. Asimismo aparecen otras distribuidoras: Distribuidora Fénix, S.A., Distribuidora Cinematografistas Unidos, Distribuidora DikSA, Distribuidora Films Unión, S.A., Distribuidora Películas Nacionales y Extranjeras, Distribuidora Hispano Continental Films, S. de R. L., Francia Film de México y J. Arthur Rank.

Al centrarnos en el régimen de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958), considerado uno de los peores momentos del cine mexicano, un factor muy importante condicionó la crisis del cine: en 1954 el peso

¹⁹ Fernando Contreras y Espinoza, *La producción, sector primario de la industria cinematográfica*, pp. 74 y 75.

nuevamente sufre una devaluación, reduciendo aún más el presupuesto estatal para producir películas, por lo que se procuró hacer un cine austero y limitado. Por otra parte, la aparición formal de la tv²⁰ en 1952 disminuyó de alguna forma la asistencia a las salas al mismo tiempo que descendió notablemente la distribución de películas hacia América Latina. Aparecen también las primeras películas a color. Para 1955 ya se habían filmado 19 películas en esta nueva modalidad. En los primeros cinco años la producción se mantuvo estable pues se realizaron en promedio 100 películas anuales. Mientras tanto en la escena central aparece el monopolio de la exhibición: William Jenkins, Gabriel Alarcón y Manuel Espinosa Yglesias. Dentro de sus estrategias de acaparamiento de la exhibición Espinosa Yglesias y Alarcón compraron salas de cine en el pacífico y el norte del país. Fue lo que se conoció como Cadena de Oro, que la integraban 200 salas en todo el país, mientras que Manuel Suárez y Emilio Azcárraga, dos magnates que se suman al grupo, se ocuparon de instalar modernos estudios cinematográficos.

Al iniciar los años cincuenta hay una crisis importante y existe una gran desventaja hacia los productores en relación con los exhibidores. Por ello se reformó en 1951 la recién creada Ley Cinematográfica en 1949 (Reglamento de la Industria Cinematográfica), que buscó fortalecer a los productores. Así el gran poder de la exhibición estaba concentrada en dos empresas: Compañía Operadora de Teatros y Cadena de Oro, que sin participar en la producción de películas las sometía a sus criterios, mientras que las películas que produjo el Estado no tuvieron recuperación en sus costos. Se realizan también películas con temas de problemas raciales, el arrabal, el barrio, el desempleo. Es una época en que el cine mundial abre sus espacios para exhibir películas de todos los rincones del mundo, se crean festivales y eventos sobre cine. Poco en México los temas y la calidad de los mismos dejan mucho que desear y la exhibición es muy poca. Mientras en otros países surgen movimientos importantes como el *Neorealismo* italiano, el *Free Cinema* en Inglaterra, el *New American Cinema Group* de Nueva York, la *Nueva Ola Francesa*, el *Cinema Novo* en Brasil, México se mantiene estéril prácticamente.

Para contrarrestar la decadencia de la industria se echó a andar el Plan Giardino²¹ (con vigencia hasta Luis Hebeverría), se crean seis compañías distribuidoras en el interior del país. Mas la fortaleza del monopolio Jenkins convirtió esta medida en un eminente fracaso. Las distribuidoras que se pusieron en venta -como parte de dicho plan- cayeron en manos de la inversión privada que interviene en la exhibición, fortaleciéndose así esta última, pues pudo condicionar y controlar las inversiones que hacía el banco oficial.²² Al finalizar el régimen de Ruiz Cortines el cine ya no representa una industria importante generadora de divisas. Las pésimas producciones orillaron a que la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas suspendiera la máxima premiacón mas buscada por los cineastas en México: el Ariel.

2.3.2 La estatificación del cine

Como consecuencia directa de la industrialización del cine la participación del Estado en el seno de la producción, distribución y exhibición de los filmes tiene gran importancia. Su papel desde los años treinta condicionó el desarrollo y las crisis progresivas que ha sufrido el cine mexicano. De forma general mencionaré como es que fueron apareciendo organismos, instituciones y empresas creadas por el Estado para consolidar el funcionamiento de la cinematografía. Como primer punto hablaré del

²⁰ La aparición de la primera estación televisora en México y América Latina fue en 1946 (XHTV Canal 4). En 1951 apareció XEW-TV Canal 2.

²¹ El Plan Giardino está consagrado en el siguiente subcapítulo, relativo a la estatificación del Estado.

²² Jaime A. Tello, "Notas sobre la política económica del «viejo» cine mexicano", en *Octubre*, núm. 4, 1975, pág. 10.

sindicalismo en el cine, un sector de gran peso para esta industria que ha tenido que configurar sus formas de operación debido en primer lugar a cuestiones políticas, y en segundo término, a la economía que rige el sistema de cada sexenio.

En 1931 se crea la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos de México (UTECEM)²³ que al llegar a 1938 había crecido considerablemente en su número, pues lo conformaban 410 miembros, hecho

que no correspondió al aumento en la producción; en 1938 se realizaron 22 películas y para 1939, 27. El crecimiento de la UTECEM culminó con la creación de una sección de directores y donde se estipulaba la forma de ingresar a dicho organismo y la forma de pagar salarios. Años más tarde (1941) la UTECEM se consolidó como STIC (Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica). En adelante el sindicato entraría en fuertes conflictos internos que culminaron con la exención del mismo en 1945; desde entonces el sindicato cinematográfico lo integran el STIC Y el STPC (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica); el primero quedó a cargo de los asuntos de distribución y la exhibición, así como la realización de noticieros y cortometrajes, mientras que el segundo a la producción de largometrajes tanto en exteriores como en interiores. Entre 1941-1947 la producción sufrió serios conflictos internos que devino en huelgas y suspensión de rodajes, reajuste de salarios, formas de organización y de financiamiento, circunstancias que también traerían secuelas a la distribución y exhibición de las películas.

Las consecuencias que trajo este reconocimiento del sindicalismo en este período fueron: el favoritismo cada vez más acentuado hacia el sector de la producción, en especial al de los directores. Su política tan selectiva de puertas cerradas para incluir nuevos cuadros desalentó la participación de jóvenes y talentosos cineastas que no contaban con los estatutos premiales. Por su parte el gobierno racionalizó el presupuesto y en suma no lo repartió equitativamente, lo que acarreo descontentos e incertidumbre generalizados para la industria del cine. Esto permitió también que al llegar a 1946 la exhibición de películas extranjeras aumentara.

Durante el periodo de la Segunda Guerra Mundial en que México vive su mejor época fílmica, el crecimiento de la industria también propicio el robustecimiento del capital extranjero, sobre todo en el rubro de la exhibición. La falta de interés de los empresarios pudientes y la incapacidad del resto de los productores para invertir, posibilitó únicamente al gobierno para financiar las producciones, considerando que se había encargado además de regular a través de la ley casi todos los aspectos del cine. Esto motivó al gobierno a crear el Banco Cinematográfico en 1942; tuvo como objetivos principales, sanear el funcionamiento y el financiamiento de las producciones. En 1947 se le llamó Banco Nacional Cinematográfico (BNC). Su capacidad crediticia que inicialmente cubría el 10% llegó a cubrir para finales de los cincuenta el 62% y hasta el 80% del costo de las películas. Su actitud paternalista ocasionó que un grupo pequeño de productores acapararan los créditos, por ser los más fuertes, quedando fuera las empresas más débiles; de entre las empresas que gozaron de ese favoritismo en la época están Grovas, Filmex, Films Mundiales y Posa Films. Para contrarrestar estas desavenencias en el cine durante los años cuarenta y cincuenta el Estado crea:

- a) Películas Mexicanas (PEL.MEX.)/distribuidora de filmes en Latinoamérica y España). Fue creada en 1945 con la intención de reducir los elevados costos de distribución que pagaban los productores al operar de manera independiente.
- b) Películas Nacionales (PEL.NAL.) (distribuidora en todo el territorio) creada en 1947.

²³ Comienzo hablando del sindicalismo a partir de esta fecha porque es cuando cobra una mayor fuerza, aunque debo advertir que el sindicalismo data desde 1919 al crearse la Unión de Empleados del Cinematógrafo, que precede al sindicato arriba mencionado.

e) **Cinematográfica Mexicana Exportadora (CIMEX)**/distribuidora en el resto del mundo) surge en 1954. Fue creada para eliminar a los intermediarios que compraban el derecho de explotar a perpetuidad filmes y de venderlos por todo el mundo.

Estas tres empresas contaban entre sus accionistas a miembros del monopolio Jenkins como Gregorio Walerstein.

El **Plan Garduño (1953)**, elaborado por el director del Banco Cinematográfico, Eduardo Garduño, fue una de las políticas económicas para el cine que respaldó el gobierno de Adolfo Ruiz Cortines. Este plan pretendió recuperar el control de la exhibición nacional. Convirtió en socios mayoritarios a los productores de la época de las distribuidoras: Películas Nacionales (PEL.NAL), Películas Mexicanas (PEL.MEX) y Cinematográfica Mexicana Exportadora (CIMEX). El error de este plan fue haber concedido el crédito a través de las distribuidoras, pues algunos de los socios de las productoras también participaban del monopolio Jenkins; prácticamente tenían donado el proceso de la distribución y la exhibición, pues al mismo tiempo que se otorgaban crédito exhibían los filmes. Simultáneamente las productoras incrementaban el costo real de las filmaciones para obtener una ganancia en los préstamos de financiamiento.

Un hecho importante fue que al devenir la crisis de la postguerra, el capital extranjero retiró su dinero, y si le sumamos que el cine mexicano perdió el mercado latino, el Estado no tuvo otra opción que controlar el destino de la industria. Ocurrió también un fenómeno dentro del periodo 1950-1970 que apunta Fernando Contreras y Espinoza en su libro *La producción, sector primario de la industria cinematográfica*: "Del total de películas filmadas durante el periodo 1949-1970, hay una parte que se identifica como producción aleatoria, la que viene a ocupar en cifras porcentuales el 50.9% del volumen total producido, considerando lo incidental, en un rasgo común en la industria cinematográfica nacional."

Esta producción incidental no es otra cosa que las producciones independientes que tuvieron su aparición propiamente en los años cincuenta. Las pocas opciones para los cineastas que deseaban realizar películas diferentes y fuera de los estatutos gubernamentales optó a buscar nuevas formas de hacer buen cine o al menos de tener la libertad de filmarlas. Gracias a las producciones independientes el cine documental pudo tener mejores posibilidades de ser producido y de convertirse en una modalidad que llamara la atención no solo del público mexicano, sino que además se mirara con buenos ojos en el extranjero.

En 1955 el gobierno adquirió las acciones de las distribuidoras que pertenecían a las productoras en México, a través del BNC; ahí empezó el endeudamiento de esta institución crediticia, pues al traspasar estas acciones a Pemex, esta no pudo pagar el 10% de intereses anuales. Por otro lado, los créditos que las distribuidoras cedían solo recuperaban el 14% de las películas que distribuían. A pesar de que la intervención del Estado permitió que la industria no decayera, no impidió su gradual deterioro. Sus políticas económicas pusieron remedios inmediatos a manera de parches que no se tradujeron en transformaciones de fondo, excepto cuando se hizo cargo de difundir el cine a nivel internacional creando distribuidoras filiales en otros países. Y aunque casi siempre se recalca que el Estado -a través del BNC- fue en aquellos años el único que prestó dinero para realizar cine, existió capital también de otras organismos privados entre 1945 y 1954 como lo fueron:

- Crédito Cinematográfico
- Inversiones Puebla (Gpo. Jenkins)
- Columbia Pictures, S. A.
- Internacional de Película (Exportadora o Clase Home Inc.)

El fantasma censor

Las primeras reprimendas al cine las tenemos desde 1913 durante el huertismo, luego vendría el Reglamento de Censura Cinematográfica en 1919 que se encargó de vigilar los temas tratados en el cine. Para 1941 en que se crea el Reglamento de Supervisión Cinematográfica y con el que se desplazó a todas las disposiciones existentes relativas a la cinematografía en todo el país, contempla por primera vez los tres rubros que la integran: producción, distribución y exhibición. Estas disposiciones las llevaría a cabo el Estado a través del Departamento de Supervisión Cinematográfica de la Secretaría de Gobernación.

1949 es una fecha importante para la censura en el cine, pues se replantean las funciones de los sectores que participan en la industria, pero por desgracia, muy poco pudo concretarse, dado que la realidad económica del cine y la forma de operar no eran congruentes en su totalidad; con esta ley se crea la Dirección General de Cinematografía, dependiente de la Secretaría de Gobernación. Después de este año a pesar de algunos intentos de reformar la ley cinematográfica, no habría ninguna modificación hasta llegarlo el año de 1992.

Esta reglamentación fue la forma más directa de control en el cine, aunque el motivo inicial por el que fue creada era desaparecer los vicios y errores que habían ocasionado las crisis en su seno, no acató ni vigiló de la misma forma todos los sectores que completaban su proceso industrial; básicamente ha normado el proceso de financiamiento y los temas difundidos a través del cine, sin inmiscuirse y vigilar lo que corresponde a un sector tan importante como la exhibición y la calidad de las películas, incluso descuidó la consolidación de la estructura de la industria; durante los conflictos sindicales ocurridos en los años cuarenta el Estado a pesar de temerle al paro definitivo de la industria no hizo caso de las grandes quejas que los miembros de ambos sindicatos reflejaron en sus peticiones y en las desavenencias posteriores, protegiendo en cambio el burocratismo y los líderes sindicales.

2.3.3 Los documentales de la época

No es posible hablar de una producción similar de documentales durante treinta años, pues en cada década la situación fue distinta; que aunque influyeron las condiciones políticas y económicas que determinaron al cine de ficción, el documental por su parte tuvo otro destino. Respecto a los documentales que se realizaron en la década de los años treinta, puedo mencionar que no existe una producción significativa de ellos. No llegan a sumar siquiera una docena en diez años.

Antes del período cardenista se tiene el registro inexacto de los siguientes documentales: *Semana de los deportes*, considerada la primera película sonora documental,²⁴ estrenada en 1931; y *Así es México* (1931) cotometraje de Germán Camus. Aurelio de los Reyes señala la realización del documental *Pro Patria* (1932), producción realizada en Estados Unidos y México por Manuel Contreras Torres, uno de los cineastas precursores del cine sonoro en México. En 1933 se realiza *Humanidad* de Adolfo Best Maugard, un filme que refleja la gran influencia que tuvo la presencia de Eisenstein en nuestro país para mostrar el nacionalismo e indigenismo mexicanos.

Durante el gobierno transitorio de Abelardo L. Rodríguez (1932-1934), la Secretaría de Educación Pública, a cargo de Narciso Bassols, convirtió la Oficina de Propaganda Cultural del Departamento de Bellas Artes, en Sección de Fotografía y Cinematografía con el fin de realizar 12 películas documentales o educativas anuales de mil pies (uⁿ rollo).²⁵ Por desgracia el interés por el cine documental no pudo

²⁴ Ma, Luisa Armador en *80 años de cine en México*, así lo consigna, pero debido a que el género documental de la época no tuvo gran auge y mucho menos se tienen registros de lo que se realizó en otros lugares de nuestro país, no debe descartarse la posibilidad de que antes se hayan producido algunos documentales anteriores a él.

²⁵ Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, pág. 184.

fructificar en dicha época, pues aunque interesaba volver al nacionalismo y rescatar las raíces del naciente Estado, impulsado por el mismo Estado, implicó sujetarse a reglas de censura. Por esta razón fue que el cineasta ruso Eisenstein no pudo culminar su proyecto documental sobre el folclor y la situación social del México rural al que llamó *¿Que viva México!*

Ya en el periodo cardenista hay trabajos mejor logrados como *Redes* (1934) de Fred Zinneman y Emilio Gómez Muriel, auspiciada por el Estado a través de la SEP.

Es pertinente advertir que aunque no hubo un posito, con muy importante de documentales, el indigenismo mexicano se convierte en un tema muy recurrido por los cineastas. *Jantizo* (1936) de Carlos Navarro, aunque no es un documental, muestra formalmente el cine indigenista o étnico, el cual tuvo como gran influencia también el trabajo étnico que hizo aquí Eisenstein. Según lo indica Aurelio de los Reyes también Haberty influyó en la realización de los filmes posteriores que se interesaron por el género como *La noche de los ríos* (1939).

En el sexenio de Lázaro Cárdenas aparece en la pantalla grande el noticiero cinematográfico EMA (coproducción de España, Argentina y México), en su primera etapa mostró los acontecimientos más sobresalientes de la gestión cardenista, y luego, cuando Carlos Velo encabezó las realizaciones, EMA introdujo documentales culturales sobre nuestro país: *México incógnito* y *México eterno*.

En la siguiente década hay datos muy imprecisos de algunos documentales que se hicieron en provincia como son: *Nuestra será la victoria* y *Aguluchos mexicanos en el frente*, dos películas experimentales de las que se desconoce su director y el año de realización; *Recordar es vivir* (1940), fue realizada con pedazos de películas mexicanas hechas años atrás, seguramente relativos a la Revolución, del cual también se ignora el director.

Durante el régimen de Manuel Avila Camacho (1940-1946) aparecen los noticieros *Noticiero Clase* y *Noticiero Comunal*, que tuvieron buena aceptación del público. Luego aparecería *Cinecones y recuerdos* (1947) de Fernando A. Rivero, también se tiene el dato de que en 1948 en Jalisco con el apoyo del STIC se produjo el documental *La cruz vacía* de Víctor Urruchua y Rafael Portillo, el cual quedó inconcluso.

En 1950, Carmen Toscano realizó con material fílmico de su padre (Salvador Toscano) *Memorias de un Mexicano*. A pesar de la buena acogida que tuvo este filme los noticieros siguieron siendo más atractivos para los productores, debido a que eran cortometrajes posibles de realizar con muy bajos costos. En provincia también se realizaron dos noticieros producidos y financiados por el STIC, sector del sindicato cinematográfico a quien se le había delegado a partir de 1945 la realización exclusiva de noticieros y cortometrajes. Así, en Guadalajara surge *Noticiero de Occidente*, y en Monterrey *Noticiero del Norte*, ambos fueron dirigidos por Carlos Velo.

Manuel Barbacido interesado en consolidar trabajos independientes de buen nivel lanza en 1950 el noticiero cinematográfico *Tele-Revista* (información nacional a manera de sátiras). Luego, junto con Emilio Azcárraga (gran empresario de la industria del Radio y la TV) en 1952 crean Teleproducciones, S. A. y compran EMA. Esta productora creó un año más tarde la revista filmica semanal *Cine-Verdad* (cultura internacional). Estas realizaciones de tiempos muy cortos primero fueron dirigidas por Carlos Velo, y luego, García Ascot y finalmente Manuel Barbacido Ponce. Fueron una buena fuente de ingresos pues alternaban con anuncios publicitarios. Sus producciones informativas, culturales y de espectáculos fueron una novedad en el cine, rompieron con los temas y las realizaciones tradicionales. La peculiaridad de estos noticieros -y en especial de *Tele-Revista*- fue que hicieron denuncias sociales y mostraron los errores del gobierno, lo que acarreo como consecuencia la suspensión temporal de ésta durante el gobierno de Adolfo Ruiz Cortines, a través de la regencia capitalina a cargo de Ernesto P.

Uruchurtu. Sin embargo la buena aceptación del público motivó para que tiempo después se realizaran documentales de largometraje.

Aunque el panorama del cine nacional estaba inmerso en un estancamiento, las producciones independientes como las que hizo de manera más constante Manuel Barbachano Ponce, abrió la posibilidad de zafarse de las ataduras del sistema y de incursionar en temas que nunca se habían tratado a través del género documental, bajo formas alternativas, para insertarse en la producción y consumo nacionales. Junto con el auge de las producciones independientes, podíamos hablar del surgimiento del cine experimental, como bien lo muestran *Raíces* (1953)²⁶ de Benito Alazraki y posteriormente *Torero* (1956) del que hablaremos más adelante.

Una de los primeros documentales que aparecen en la década de los cincuenta fue *Sangre en el río* (1950) de Rodolfo Álvarez, que fue realizada de manera independiente. Mas tarde aparecen: *Nace un volcán* de Luis Barza; *El corazón de la ciudad*, *Retrato de un pintor*, *Toreros mexicanos* y *Pintura mural mexicana*, de Carlos Velo; *Un millón de niños* de Manuel Michel; *El tabaco* de Jomi García Ascot; *Expedición de la selva lacandona* de Fernando Espejo; *El botas y Tierra de chicle* de Walter Reuter, todas ellas hechas en 1952. Estos documentales reflejaron problemas y acontecimientos socioeconómicos de la época que no se habían tomado en cuenta, después de que Eisenstein revalorara la cultura popular mexicana. Algunos de estos documentales fueron acreedores en 1953 a varios premios internacionales: *El retrato de un pintor*, *El botas y Tierra de chicle* obtuvieron mención en el IV Congreso Internacional de Películas Educativas, Documentales y de Cortometraje (París); *Toreros mexicanos* recibe en Italia el segundo premio en el Festival Mundial de Película Deportiva; *Pintura mural mexicana* tuvo mención honorífica en el Festival Internacional de Cannes.

El interés que tuvo Teleproducciones de apoyar a nuevos cineastas interesados en el documental fructificó en reconocimientos importantes en el extranjero, como fue el caso de los documentales: *Ellos también tienen ilusiones* de Luis Miguel Guzmán y Adolfo Garmica (1953), que un año después de haberlo realizado gana el premio en el Festival Internacional de Cine Experimental de Cannes.

Mientras transcurre el gobierno de Adolfo Ruiz Cortines la producción de documentales es más prolífica. Muy a pesar de la crisis el gobierno a través de la Secretaría de Salubridad y Asistencia financia en 1953 el documental *En defensa* a cargo de Adolfo Garmica, quien en 1955 realiza *También México progresa*, al mismo tiempo que colabora en *Cine-Verdad* haciendo alrededor de 40 cortometrajes de gran contenido informativo. Se realizaron también *Himno nacional mexicano* (1954) de Servando González; *Alameda central* (1955), *De ayer y hoy* (1956) de Adolfo Fernández Bustamante; *8 de febrero* (1956).

En la segunda mitad de los cincuenta Teleproducciones produce su primer largometraje documental: *Torero* (1956),²⁷ dirigido por Carlos Velo; el filme trata sobre la vida y profesión de Luis Procuna. Este ha sido en la historia del cine documental en México una de las películas más importantes del género. Fue merecidamente reconocido en el mundo y en México. Este película junto con *Raíces* marcaron fuertemente a los documentalistas de la época.

26 No es un documental, pero es el primer trabajo independiente de la productora que encabezaba Manuel Barbachano.

27 Aunque pudiera considerarse un filme con tintes de ficción, es un trabajo experimental que fusiona las teorías sobre cine documental ya consolidadas de la época, como son el cine directo de Vertov o de Flaherty, y la realidad reconstruida de la Escuela de Brighton. No debe cabernos duda del trabajo documental que hay detrás. Este filme es considerado uno de los trabajos mejor logrados del cineasta.

En 1958 Luis Magos Guzmán y Adolfo Garnica realizan *Viva la Tierra* (documental sobre niños en la nevada de 1957 en la ciudad de México); *Madera conservada y Fuerza de Progreso* (aborda el trabajo de los taladores en el país); se realizan también *El brazo fuerte* (1958) de Giovanni Korporeal; *El cantar de los cantares* (1959) de Manuel Altolaguirre y *La gran caída* (1959) de José Luis González de León; *Crónica social y política* de quien ignora director y fecha exacta de realización y la cual fue exhibida hasta 1974; *Historia de un río* y *El hombre de la isla, ambos*, de Walter Reuter (no se tiene fecha exacta de realización).

También se filmaron *Cine mexicano de fiesta* (1958) de Felipe Morales, y *Primer informe presidencial Adolfo López Mateos* (1959), ambos auspiciados por el Estado y con un discurso oficialista a través del Comité Coordinador Cinematográfico, un organismo supuestamente independiente que la integraban, además de otras corporaciones, el STIC y el STPC. Por otra parte, bajo el financiamiento de Televisión se realiza también *Carnaval Chamula* (1959) de José Báez Espinosa, uno de los pocos documentales etnográficos de la época.

Al revisar los registros y archivos que cuentan distintas instituciones relativas al cine, se puede advertir que existe mucho material filmado del que se desconoce su fecha de realización y quienes los hicieron, y por el contrario, el registro de muchos documentos filmados, que hoy ya no existen.

De entre los documentalistas más destacados de los cincuenta es la figura de Carlos Vela quien inició junto con Manuel Barbachano la etapa de los grandes noticieros cinematográficos en México y del cine experimental; es importante también resaltar el trabajo de Walter Reuter, a quien se le ha considerado como uno de los primeros etnógrafos del cine, pues se preocupó por los problemas que existían en las zonas marginadas del país, el se internaba en geografías de difícil acceso para filmar lo que pasaba ahí.

Fue así que el género documental pudo insertarse en la industria a manera de cine experimental y alternativo, que por supuesto no competía comercialmente, si tomamos en cuenta que en la década de los cincuenta el cine nacional está en su peor momento, y por esa misma circunstancia surge un grupo de cineastas que quieren consolidar un proyecto de cine nacional que ha dejado atrás el discurso que se generó después de terminada la Revolución, están interesados en mostrar el otro México que tiene en sus diferentes latitudes temas urbanos y rurales que no son charros o el arrabal, y que además están enterados de los grandes movimientos cinematográficos que se están conformando en otros países. Un hecho paralelo a la existencia del cine independiente fue la aparición de los cine clubes. En 1957 se funda la Federación Mexicana de

Cine Clubes y un organismo que se encargaría de recopilar, incrementar y fomentar todo lo relativo al cine, me estoy refiriendo a la gran labor que hizo la UNAM al crear el Departamento de Actividades Cinematográficas en ese mismo año, el cual se convierte no sólo en una institución de información sino un foro de expresión de las inquietudes de las nuevas generaciones de realizadores interesados en rescatar al cine del estancamiento.

Durante los primeros cincuenta años del cine, el documental tuvo pocas posibilidades de convertirse en una forma verdadera de expresión y de valor cinematográfico, como lo fue durante la Revolución; el oscurecimiento en el género lo ilustran las pocas producciones que se hicieron por ejemplo en los años veinte y mayor parte de ellas auspiciadas por el Estado. Sin embargo el cine documental de los cincuenta intenta rescatar su función social dentro del cine, surgen los pioneros del cine documental moderno, pues incursionan en historias más consolidadas tanto en su estructura como en su contenido. Algunos documentales se realizan fuera de la ayuda gubernamental, pues son producto de realizaciones independientes. Este fue solo un primer intento de los documentalistas por convertirlo en un género a la altura de las grandes producciones, que al correr de los siguientes años, así como el cine industrial tuvo su época de oro, también en un periodo muy corto vendría un lamentable desvanecimiento.

TRES

¿Contracultura y consolidación fílmica?

3.1 La influencia de los cine clubes y el cine escolar

Para el cine documental en México la década de los sesentas fue un prólogo de desarrollo muy importante, pues fue un primer rompimiento del cordón umbilical de los cineastas en general con el Estado, gracias a varias transformaciones de carácter socio-cultural que ocurrieron en la época. Como primer punto, México se integra al movimiento contracultural y político del cine latinoamericano que se gesta en los cincuenta y se consolida en los sesenta; el cine latinoamericano de aquella época conforma su identidad al buscar innovaciones de forma y contenido, en el que los históricos sucesos políticos y sociales de esta región americana fueron la temática de la mayoría de los documentales filmados, sin olvidar además la influencia de las nuevas corrientes del cine que habían surgido ya en Europa y Estados Unidos. Fue así que en Brasil surge el *Cinema novo*, la Escuela de Santa Fe y el grupo *Cine Liberación* en Argentina con Fernando Solanas y Octavio Getino como sus grandes representantes, en Bolivia aparece el grupo *Ukamau* encabezado por Jorge Sanjinés, en la isla cubana surge una corriente a la que llamamos el *cine imperfecto* y cabe mencionar a Nelson Pereira Dos Santos como uno de los primeros documentalistas en aquella región, o a Orlando Jiménez Leal de pués, en otros países como Venezuela se realizaron documentales a través del Departamento de Cine de la Universidad de los Andes; hubo trabajos interesantes también en Chile, Colombia o El Salvador, solo por mencionar a los más representativos. En México, aunque no se puede hablar de una corriente sólida, sí hubieron grupos de jóvenes cineastas que participaron y promovieron el rescate del cine, especialmente cuando llega el año de 1968.

Así, el cine documental latinoamericano (como parte de un gran movimiento cinematográfico) se convirtió en un cine distinto, los mismos protagonistas de dicho movimiento lo autodenominaron el *tercer cine*; una de sus características trascendentales fue que estuvo al servicio del pueblo; el documentalismo latinoamericano sirvió como instrumento propagandístico y educativo de los movimientos y problemas sociales de la época (entre 1960 y 1973). Fue la voz de los movimientos revolucionarios que tenía en su seno a los sindicatos, los campesinos, los obreros y los grupos de izquierda, sin olvidar los movimientos estudiantiles, grupos clandestinos revolucionarios y algunas instituciones públicas.

México como parte de este fenómeno colectivo pretendió crear un *cine militante*¹ que no logró consolidarse, apesar de haberse desarrollado en el marco de acontecimientos trascendentales como: el surgimiento de varios cine clubes, la aparición de la Filмотeca de la UNAM (una institución que comenzó a estudiar y promover al cine mexicano y de todos los países, creando además un archivo muy importante de filmes, rescatando algunos que se tenían olvidados y promoviendo debates en torno al cine a partir de 1968); la creación de la primera escuela de cine en 1967, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), perteneciente a la UNAM, posteriormente el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) en 1975 a cargo del Estado, y finalmente el fortalecimiento y la proliferación de las producciones independientes, además de la formación de departamentos de cine en algunas instituciones educativas y culturales como la SEP, el INI o el INAF que apoyaron el cine documental.

Es la primera vez también en que la movilización cultural y social hace posible que se conformen grupos de distinta índole para realizar proyectos filmicos y culturales en pro del mejoramiento del cine, como lo fueron:

- *Nuevos Cine* (1961-1962), que tuvo la idea de crear una federación de cine del género documental, y convertirse al ya desaparecido cine Regis en un espacio de exhibición exclusivo de documentales; "lucharon por la producción y libre exhibición de un cine independiente, por el desarrollo de la cultura

¹ El cine militante pretendía encabezar los movimientos sociales del país y utilizarlo para educar y preparar a sus miembros y difundir sus consignas.

² En 1960 el documentalista Alfonso Muñoz funda el Departamento de Cine en la Dirección de Investigación Antropológica del INAH.

cinematográfica en México, la crítica a la torpeza que regía el criterio colectivo de los exhibidores de películas extranjeras en México y, finalmente, se mantuvieron firmes en auspiciar el contacto con la mejor cinematografía mundial.³ Crearon además una revista con el mismo nombre. Lo integraban José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, Jomí García Ascot, Emilio García Riera, José Luis González, Carlos Monsiváis, Julio Pleguez, Gabriel Ramírez, Juan Guerrero, Manuel González Casanova, entre otros.

- *Cine 70* (1967), creado por Paul Ledue junto con Rafael Castanedo y el fotógrafo Alexis Grovas y su esposa Berta Navarro.

- *Cine Independiente* (1969), un grupo de cineastas decide encarnar una rebelión del cine frente al Estado motivados por la crisis, las malas producciones y la decadencia de las políticas económicas en materia cinematográfica. Ellos eran Arturo Ripstein, Felipe Cazals, Rafael Castanedo, el escritor Pedro F. Miret y el crítico Tomás Pérez Turrent.

- *Grupo Cine Testimonio* (1969), fundado por Eduardo Maldonado en colaboración con Francisco Bojórquez y Raúl Zaragoza, aunque a partir de los sesenta fue que se conocieron sus primeros trabajos. Tuvo como principal objetivo estar al servicio de la clase trabajadora (obreros y campesinos), ser la voz de las necesidades del país y concientizarlos de la realidad que los encumbraba.

- *Colectivo Taller 2 de octubre*. Creado en el seno del CUEC realizó trabajos de denuncia social, a raíz del movimiento de 68, que tenía como objetivo primordial hacer un cine autónomo, autocrítico y al servicio del pueblo. Nunca tuvo los mismos integrantes, fueron un taller colectivo que tenía tanto a alumnos como a profesores.

Un paliativo para el documental

Como parte de esta ola de paulatinos cambios en el cine, primero me referiré a los cine clubes, un mecanismo importante de difusión con el que se hizo frente a la distribución y exhibición oficiales, y que enormemente apoyaron las producciones independientes, en especial las que realizaban las nuevas generaciones de cineastas que se gestaron en el CUEC.

En esta época el único cine club que logró sobrevivir ante tantas inconsistencias en la cinematografía mexicana fue el *Cine Club de México* del IFAI (Instituto Francés de América Latina),⁴ creado en 1947. La década de los sesenta fue el bósom del cineclubismo en México, entre estos espacios que se convirtieron en foros alternativos para ver el cine que se estaba produciendo, se encuentran el Cine Club de la Universidad (comenzo a funcionar desde 1952), Cine Estudio de Arquitectura, Cine Club de Filosofía y Letras, Cine Club Movimiento, Cine Debate Popular, el de la Casa del Lago, el *José Guadalupe Posada* de Artes Plásticas, el *Blanco* de Economía, los de las preparatorias universitarias, el *Excentric* de Ciencias Políticas, todos ellos promovidos por la Filmoteca y el Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM, además de los que se crearon en la Casa del Arquitecto, la Secretaría de Obras Públicas, el Instituto Nacional de la Juventud Mexicana, el de la Sociedad de Exalumnos del Colegio Madrid, el Cine Club de la Escuela Nacional de Antropología, el

³ Rubén García Fdez., *Política estatal cinematográfica mexicana del periodo (1970-1976)*, pag. 32.

⁴ Como referencia histórica, el primer cine club que se crea en México data de 1931, el *Cine Club Mexicano*, filial del Film Society de Londres, luego en 1952 un grupo de estudiantes de la Escuela Nacional de Arquitectura y de la Escuela Nacional de Economía organiza el primer cine club universitario.

Centro Deportivo Israelita, el del Instituto Politécnico Nacional, o el cine club móvil de la Comisión Federal de Electricidad, entre otros, así como los que se crearon en el interior del país.⁵

Aunque los cine clubes tenían un público cautivo, era también reducido debido al tamaño de los espacios donde se proyectaban las cintas. Sin embargo, el cine documental pudo tener mejores opciones, de ser visto y de ser criticado, estos foros dieron la pauta para la "renovación de la crítica cinematográfica". A pesar de los grandes esfuerzos de esta nueva cultura del cine con los años éste comenzó a decaer, sus programaciones cada vez ofrecieron menos opciones y películas de interés. Al culminar los años setenta muchos de los cine clubes desaparecieron y muy pocos lograron mantenerse hasta finales de la siguiente.

Sin embargo, este fue uno de los grandes patinajes del cine independiente. En la actualidad existen cine clubes que proyectan cine de todo el mundo,⁶ pero son muy pocos quienes dedican sus espacios para mostrar el cine mexicano más reciente, e incluso en pocas ocasiones presentan retrospectivas de cine nacional. El hecho que motivo que en 1996 pudiéramos ver cine mexicano y se hablara de él con un interés especial es que la cinematografía mexicana cumplió 100 años. Solo en algunos canales nacionales podemos ver cine mexicano, y especialmente en el 11, 22 y 40 donde podemos ver filmes de buena factura, se han preocupado por mostrar las producciones del cine mexicano de arriano y en ocasiones del más actual, hecho que me parece adecuado, aunque no representa un porcentaje significativo al compararlo con el número de películas extranjeras, que aparecen en pantalla. Pocos canales que menciono aunque proyectan programas documentales, la mayoría de las veces son de otros países, o en su defecto programas de televisión documentales. El cine de este género por lo tanto no tiene suficiente difusión en los medios audiovisuales nacionales.

El nacimiento de una generación documental

Cuando en 1968 comienzan los primeros pasos a la formación de jóvenes cineastas hay un gran deseo de rescatar al cine del empobrecimiento de temáticas y recursos técnicos con los que se filma, y de minimizar el sometimiento de los cineastas a las disposiciones político-económicas que había impuesto el gobierno a la cinematografía nacional. Las escuelas de cine fueron un elemento -por no decir el eje principal- que cambió el rumbo de las expectativas de los cineastas. Los primeros trabajos que se realizaron en el CUEC, pues salir a la calle y tomarla como escenario resultó ser una forma viable y poco costosa de producir cine, fue la materia prima más inmediata que encontraron estas incipientes generaciones, que rápidamente consolidaron sus producciones de ficción además de otros trabajos experimentales que tuvieron merecidos reconocimientos. El CUEC impulsó enormemente la producción documental, muchos documentalistas que han dejado huella salieron de su seno y fomentaron además la revitalización del género años más tarde, en los setenta, cuando surge el CCC y se plantea de manera inmediata crear cineastas de primer nivel.

Las escuelas de cine en México surgieron tardíamente al compararlas con las del resto del mundo, además aunque los programas de estudio de ambas escuelas contemplaron desde sus inicios el género documental, la realidad actual de lo que se hace en ellas y que se mencionará en el siguiente capítulo con mayor detenimiento, tiende a consolidar al cineasta pero más no el documental, por lo tanto hay una tradición aun muy joven respecto a este género. Sin embargo esto no impidió que pronto brotaran trabajos de muy buena calidad que innovaron.

⁵ Los cine clubes móviles fueron muy comunes en la provincia. Traían vehículos equipados con proyector de 16 mm, pantalla pegadora, controlador, etc. Para 1979 se calculaban alrededor de 200 con 600 salas.

⁶ Entre los cine clubes más importantes en la actualidad, podemos mencionar al *Cineclub del Chopo*, *El Chaparro*, las salas del Centro Cultural Universitario y facultades o campus de la UNAM -como la sala de la ENEP Acahualtán, *Cineclub*, el de la Biblioteca México, y el del IIAI.

Un año después de creado el CUEC se realiza la primera cinta documental *Pulquería La Rosita*, de Esther Morales "que tuvo el mérito de llevar a la pantalla una serie de imágenes que no estaban presentes en los discursos de los políticos y menos aún en el cine mexicano de esa época, las condiciones de marginación de los habitantes de las ciudades perdidas de la capital."⁷ En adelante se realizarían documentales con esta tónica, los temas más frecuentes que realizaron los nuevos documentalistas fueron sobre injusticia social, de marginación y casi al finalizar la década, de denuncia, y reivindicativos de la cultura, fue un cine combativo que exigía democracia, libertad, y el exterminio de la opresión. El CUEC fue un gran promotor de los cambios sociales en el país y al mismo tiempo las nuevas generaciones de cineastas revaloraron el papel del documental en el cine nacional, dejó de ser un cine de noticieros propagandísticos y de carácter institucional para convertirse en un cine político de izquierda. Estas nuevas generaciones se convirtieron en opositoras de los convencionalismos del Estado, que había convertido al cine en un producto comercial mediocre, es decir, poco creativo y complaciente. Pero también hay que reconocer que no todos los que se realizo documental trascendió como obra cinematográfica.

"Estaba politizada la UNAM y muy politizado el CUEC hacia la izquierda evidentemente, y no siempre fue benéfico en términos de docencia y de aprendizaje, [...] bastaba con que lo estuvieras alineado políticamente hablando para que eso tuviera valor, aunque obviamente tuviese grandes defectos, y dañó mucho la enseñanza, [...] yo creo que más cosas (pequeñas) son eficaces en términos de un compromiso artístico, era un cine comprometido, que también correspondía a la vocación de la UNAM."⁸

Aunque también del CCC contribuyó de forma muy notable al enriquecimiento y evolución del documental en México, ya que su labor académica al igual que la del CUEC tuvo la fortuna de contar con mejores condiciones de desarrollo, pues había surgido en el marco de la apertura políticoeconómica del echeverrismo, y fue la la segunda escuela de cine en México, por cuestiones de orden cronológico abundaré sobre su labor y el carácter de sus producciones documentales en el siguiente capítulo.

3.2 Los documentales independientes

Muchos de los cineastas que salieron de las escuelas encabezaron las producciones independientes que durante los sesentas y setentas cambiaron el destino del cine. Algunos otros productores, cansados de soportar el sometimiento gubernamental y de los grandes monopolios se agruparon para conformar mecanismos que permitieran mayor libertad de producir y exhibir. Pero también ocurrió algo que nunca se había manifestado en las décadas pasadas, un inquebrantable compromiso de rescatar al cine sin importar el lucro, un interés creativo y una ferviente entrega hacia el cine, que se reflejaron en los trabajos que salieron a la luz, y en lo que respecta al cine documental los trabajos tuvieron grandes reconocimientos, que demostraron que el cine mexicano tenía todas las posibilidades para ser de los mejores en el mundo.

Los primeros brotes del cine independiente, entendiéndolo el término como cine realizado fuera de los mecanismos tradicionales, es decir bajo el control del Estado (especialmente del STPC, quien legalmente tenía asignadas las producciones de largometraje), propone nuevas formas de financiamiento, producción, distribución y exhibición. También se le llegó a denominar "experimental" por haber sido realizado y promovido por intelectuales del mundo artístico que no sólo incluía a cineastas, con planteamientos estéticos novedosos y por ser trabajos hechos sin ningún mecanismo de supervisión o censura. Ha operado básicamente desde sus inicios -los años cuarenta- en cooperativas, esto es, todos los

⁷ Jaime Tello y Pedro Reygadas, "El cine documental en México", en *Octubre*, pág. 76. El artículo no indica el año -probablemente fue escrito en 1975- (Biblioteca de la UNAM).

⁸ Entrevista hecha durante el otoño de 1996 a Alfredo Joskowicz, director hasta enero de 1997 del CUEC, a cargo actualmente de los Estudios Churubusco. El es uno de los promotores del documentalismo de los sesenta.

miembros aportan una parte y se dividen las ganancias equitativamente. Aquellos primeros filmes independientes, que para ser más precisos datan de 1942 fueron *Extravaganza torera* y *Extravaganza mexicana* de Juan José Segura. Luego en 1947 *No te dejaré nunca*,⁹ producida por el STIC y dirigida por Francisco Elías. Sin embargo no tuvieron la solidez ni la continuidad necesarias para seguir filmando; además estuvieron totalmente aislados de la comercialización.

Sin embargo para los años cincuenta, el cine independiente tuvo mejores expectativas. Estas búsquedas fueron consecuencia de la política proteccionista y favorista del Estado, que dejaron de lado las inquietudes y ambiciones de cineastas y grupos interesados en la producción de filmes que no cumplieran los requisitos impuestos a través de la Ley cinematográfica. Muchas de estas producciones fueron apoyadas por el STIC, quien sólo podía realizar comimetrages y noticieros, encontrando así una vía de producir más proyectos.

Algunas de estas producciones que tuvieron éxito incluso a nivel internacional fueron realizadas dentro del marco del Primero y Segundo Concurso de Cine Experimental (1965 y 1967 respectivamente) que convocó el STPC, con el fin de impulsar a las nuevas generaciones del cine. Sin embargo la crisis se reflejó en el número de filmes participantes de cada concurso, en el primero fueron 12, mientras que en el segundo 7. Los cineastas que encabezaron las producciones independientes de la época fueron Alberto Isaacs, Rafael Corkidi, Juan Bañez, Paul Ledue, Felipe Cazals, Alfredo Joskowicz, Arturo Ripstein, Jaime Humberto Hermosillo, Salomón Lauer, Alberto Bojórquez, Federico Weingartschofer, entre otros.

Es importante resaltar que Manuel Barbachano Ponce, quien en la década pasada ya había apoyado las producciones independientes, durante este periodo lo hizo produciendo nuevos proyectos tanto de ficción como documentales, como fue el caso de la creación de los noticieros *Cámaras deportivas* y *Desfile de Estrellas* (espectáculos), y una nueva versión de EMA. A finales de los sesentas funda Tele-Cadena Mexicana "con el propósito de continuar ofreciendo, ahora a los tele-espectadores, una imagen comprometida con la verdad a través del arte."¹⁰ El propósito de encontrar nuevas formas de insertarse en la producción y la exhibición nacional se desarrolló en los sesentas, periodo donde surge propiamente el cine de autor, pero su verdadera consolidación fue en la siguiente década.

Las producciones independientes no solo destacan por haber cambiado parte de la tradición fílmica en cuanto a formas de operar, sino también en cuanto a formas de presentar los temas y las imágenes. El lenguaje cinematográfico tuvo transformaciones interesantes. Aunque hubo una ruptura en los temas, con gran sentido crítico, y en lo que respecta al cine documental fue muy diverso, mirando la realidad urbana y rural en todos sus aspectos, algunos documentales y películas de ficción producidas en esta época fueron catalogadas durante mucho tiempo por los temas que abordaban. Como parte de esta nueva actitud frente al cine surgieron productoras independientes como Teleproducciones (una de las pioneras), Producciones Yanco, Producciones Ariel, Producciones América Unida, Producciones Tepeyac, Producciones Gustavo Alariste, Cinematográfica Marte,¹¹ Cima Films o Cinematográfica Morelos que apoyaban tanto el cine de ficción como documental, aunque también hubo directores que por su cuenta realizaron películas.

Hay que recordar que este cine de búsqueda se hizo básicamente en coproducción con el STIC, sin apoyo del STPC o totalmente independientes. No fueron muchos los documentales que se realizaron en los años sesenta bajo este sistema debido a la crisis financiera que imperaba en el país, sin embargo la labor

⁹ Los filmes no eran documentales pero los menciono por ser de las primeras producciones independientes.

¹⁰ Miguel Barbachano Ponce, "Ciclo Manuel Barbachano Ponce, productor", en *Programa de la Cineteca Nacional*, Edg. 19-20.

¹¹ Esta casa produjo las "series" que el STIC realizó durante los sesentas.

que hicieron muchos documentalistas hicieron posible que en la siguiente década cristalizaran proyectos muy interesantes, como el I Concurso de Cine Independiente en Súper 8, organizado entre 1969-1970 por uno de los más acuciosos ilustradores y críticos del indigenismo mexicano, Oscar Menéndez.

Aunque una de las grandes obras pioneras del cine independiente se realizó en 1953 (*Raíces*), hubo trabajos interesantes en esta década que se interesaron por distintos problemas y hechos de la realidad mexicana:

Raudales de malpaso, *Presa Nezahualcóyotl* (1960) de Demetrio Bilbao; *Sueño de plata* (1964) y *Río arriba* (1961) de Adolfo Garmica; *Guadalupeza* (1961) de Tito Davison; *Del mar a la montaña* (1961) de Rolando Aguilar; *Volantín* (1962) de Manuel Michel y Sergio Véjar; *Maguayes* (1962) de Rubén Gámez; *El Chamizal* (1963) de Nueva Ema; *Epopéya de la revolución* (1963) de Eutimio Rivera, producida por Producciones Tlaloc. Films, esta ha sido considerada una de las mejores cintas documentales de los años sesentas. El documental fue una selección de vistas de la época de la revolución que Jesús H. Abina había filmado de 1913-1917 en torno a la figura de Venustiano Carranza. Asimismo existen otros dos documentales referentes al mismo tema titulados *Epopéyas de la Revolución mexicana* (1963) de Gustavo Carreto y *Revolución mexicana a través de sus presidentes* (1964); también tenemos *La revista final* (1963), *Los hombres altos* (1967) de Nazario López y *Auxilio en emergencia* y *El quetzal y el aguilá* (1967), ambos de Demetrio Bilbao; *Los adelantados* (1969) de Gustavo Alatriste; y *El zón*.

Como parte de las producciones que surgieron del CUBC y algunas otras en colaboración con la Filmoteca de la UNAM en la que dirigen tanto alumnos como profesores tenemos a *Pulquería La Rosita* (1964) de Esther Morales; *Visita a México del general Charles de Gaulle* (1964) de Felipe Morales; *La fórmula secreta* (1965) de Rubén Gámez; *En este pueblo no hay ladrones* (1965) de Alberto Isaac. Dentro de los pocos documentales sobre arte que se hicieron se encuentran *Cerámica* (1965) de José Rovirosa; *Alfonso Reyes* (1965), *Mariana Alcega* (1965), *Leonora Carrington o El sortilegio trónico* (1967) de Felipe Cazals;¹² *José Luis Cuevas*, *Gironella*, *Vicente Rojas* (1966) de Juan José Gurrutía; *José Guadalupe Posada* (1966), *Tamayo* (1967) y *Sapuecos* (1969) de Manuel González Casanova; *Homenaje a Diego Rivera* (1968); también destacan los de carácter político y social *Que se callen* (1966), *La otra guerra* y *Trabajo olímpico* (1967) de Felipe Cazals; *Sinfonía de luz y color* (1967) de Servando Guerrero; *Los zapatecos* (1967) de Manuel González Casanova; *El médico veterinario* (1967) de José Rovirosa; *Escuela de Odontología y Sociopolítica* (1967) de Alberto Bojórquez; *Preparatoria 100 años* (1967) de Raul Kamffer; *Geología* (1967) de Tomas Perez Turrent; *El Jardín Botánico* (1967) de Esther Morales; *Todos somos hermanos* (1965), *El periodista Turner* - el que después se substituyó como México bárbaro en una versión de ficción (1967), *68* *Unete pueblo*, *Dos de octubre*, *agua México* (1968) de Oscar Menéndez; *Comunicados del Consejo Nacional de Huelga* (1968) de Paul Ledue y Rafael Castanedo; *11 Días de huelga* (CEU), 1968 de Eduardo Salazar; *El grito* (1968-70) de Leonardo López Aretche; *La manda* (1968) y *La pasión de Itzapalapa* (1969), dos reportajes cinematográficos de Alfredo Jaskowicz; *Cuatro mil años de deporte* de Juan Guerrero (1968); *Leonardo Barraza* (parto sin temor), 1969 de Leonardo López A.; 1968 (en memoria de José Revueltas), 1968; *Las manos del hombre* (1968) de ambos, ignora su autor; *Nuestro idioma* (1969) de José Rovirosa; *Miclán, la casa de los que ya no son* (1969); y *Salón Independiente* (1969) de Rafael Castanedo.

¹² Aunque el INBA a lo largo de su trayectoria no se ha dedicado de forma continua al rubro cinematográfico sí ha apoyado algunos proyectos. Durante 1967 a través del Departamento de Difusión convocó a los documentalistas a registrar los trabajos de carácter cultural que hubieran realizado en la época para difundirlos y apoyar el movimiento cultural del país. Así es como se difundieron entre otros, estos tres cortometrajes documentales.

¹³ Según lo apunta Emilio García Riera en *Historia documental del cine mexicano (1968-1969)*, t. 14, se realizaron cuatro comunicados de los cuales sólo se conocen el uno, el dos y el cuatro, pp. 183 y 184.

La crisis política/económica que había en los sesentas se acentuó al culminar ésta. La producción no alcanzó el promedio mínimo que hubo en la década pasada: 77 películas en promedio al año. La década de los sesentas fue una etapa de transición sumamente importante, donde se dan los primeros brotes de un movimiento documental que nade forzó y al cual no llamaron con un nombre en especial. Lo mismo era *Grupo Cine Testimonio* que *Nuevo Cine* o *Colectivo Fuller 2 de octubre*, pero que sí existieron objetivos en común entre todos los actores del documental mexicano. La cantidad de documentales hechos en estos diez años refleja los grandes obstáculos para enfrentar la crisis y la situación del cine nacional.

3.3 El papel de las producciones documentales estatales, institucionales y privadas

Simultáneamente a la realización de los documentales escolares e independientes, el Estado y diversos organismos públicos, junto con productoras privadas, siguieron produciendo como habían estado acostumbradas por tradición. Al mismo tiempo el Estado trató de recuperar a la industria de su gran estancamiento y tener el control de la exhibición a través de varias políticas económicas en materia cinematográfica, para ello adquirió en 1960 Corsá, el monopolio de la exhibición que tanto daño causaba al desarrollo del cine, compró además las salas de exhibición de Cadena de Oro que pertenecían a Espinoza Yglesias y Alarcón. También creyó necesario la creación de un organismo que se encargara de difundir la cinematografía nacional a lo largo de todo el país y hacia el extranjero, Procinemex (Promotora Cinematográfica Mexicana, creada en 1968 por el BNC) se convierte así en la gran difusora del cine mexicano, lo cual fue algo muy acertado. En el mismo año se hace cargo de los Estudios Churubusco y los fusiona con los estudios Azteca para crear Estudios Churubusco Azteca y apoyar las películas mexicanas.

Otra de las políticas del gobierno fue el ahorro de costos en la producción del 14.5%, financiando la realización de cortometrajes o de series que el STIC por su cuenta filmaba¹⁴ para 1969 la producción de filmes en este formato superaba a la de largometrajes. Pero el discurso oficial de muchos de ellos reiteraba el inevitable apego a la censura. Por eso aunque el movimiento del '68 fue una ruptura en la cultura mexicana, para el cine comercial siguieron filmándose melodramas y comedias musicales, mientras que el género documental para el Estado seguía siendo como una opción sin grandes perspectivas para los productores.

Los registros que se tienen de lo que se realizó en los sesentas constatan que no hubo un interés real del gobierno -que con su carácter paternalista es quien por lo regular financia las películas- por fomentar la realización de documentales; algunos fueron hechos muy al estilo de noticiarios cinematográficos y de spots culturales o promocionales como *Las posadas* (1968) dirigido por Hector González de la Barrera (producida por Procinemex), y otros con motivo de la realización de los juegos olímpicos en México; así en 1968 el gobierno financió a través del Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada los documentales *Olimpiada en México* dirigida por Alberto Isaac; *Recepción del Juego Olímpico en Teotihuacan* de Jorge Riquelme; *México 68* de Rafael Corkish; *Olimpia 68* de Giovanni Korporal y *De Olimpia a México* de Demetrio Bilibaúán, al parecer Alberto Isaac junto con otros cineastas tenían proyectado filmar 50 cortos alusivos a dicho evento de los cuales no se sabe cuántos realmente existen o se filmaron; como parte de estos cortos que solo contemplaban imágenes y música con muy contadas intervenciones de voz, a manera de spots turísticos o escuetos breves de documental, podemos citar *Saludo a México*, *Guadalupe 68*, *Puebla 68*, *El Zócalo*, *Arquitectura y deporte*, *Guanajuato 68* de Salomé Laiter y *Acapulco 68* de Nacho Lopez.¹⁵ Asimismo el discurso oficialista cobró importancia en el preámbulo del siguiente sexenio presidencial: *Biografía Incompleta: Luis Echeverría Álvarez* (1969).

¹⁴ En 1962 eran más "series" que películas realizadas por el Estado, para 1969 el STIC había realizado 42 cortos contra 1 del Estado. Tomado de Emilio García Riera, *Historia del cine mexicano*, pag. 270.

¹⁵ Esos cortos no son hechos para promoción en Centro y América del Sur.

Se tiene conocimiento además de varios seudodocumentales que en realidad son como spots sobre turismo en México que resaltaban las bellezas naturales en el interior del país y que no se tiene un registro o datos precisos de los mismos, como referencia inexacta tenemos *Río Grijalva* (1968).

Por su parte el cine institucional, aunque en la mayoría de los casos no tiene otra finalidad más que dejar registro de los proyectos de investigación que realizan, o como una descripción visual de lo que conforman sus actividades, representan un importante testimonio de lo que es la cultura mexicana en sus diferentes tiempos históricos. Algunas otras instituciones con fines didácticos, pedagógicos, o de interés cultural apoyan la realización de documentales, pero no son difundidos al público con la frecuencia del resto del cine o simplemente quedan enlatados hasta que alguien los rescata del anonimato o el olvido.

En los sesentas por ejemplo existió una institución dependiente del gobierno que apoyó la realización tanto de cortos como de largometrajes llamada Centro Nacional de Productividad (CENAPRO); esta financió la realización de cine indigenista, y en especial sobre problemas o asuntos relativos al campo mexicano, así como la Universidad Chapinco, donde el gran documentalista Eduardo Maldonado dirigió algunos de ellos. Algunos documentales étnicos que se hicieron en el INAH fueron *Danza de los tlaceneros de Texlá, Guerrero* (1960), *Elos Dios* (1965-66), *Semana Santa en Toluca* (1967), *El día de la boda* (1968) de Alfonso Muñoz; *Carnaval en la Huasteca* (1960) de Roberto Williams García y Alfonso Muñoz.

Por desgracia los documentales producidos en esta década fueron difundidos como en su mayoría y solo quedaron como testimonio tanto de los temas que abordaron como de la labor que hicieron los documentalistas de dicha época. Algunas productoras privadas como Cinematográfica Marte a cargo de Mauricio Walerstein y Fernando Pérez Gardán, produjeron varias que apoyó también el STIC, lo mismo haría Cima Films. Estas nuevas productoras impulsaron también el trabajo de nuevos cineastas.

La dispersión de intereses y el abandono gubernamental hacia la cinematografía, en el sentido de no atender a la realidad que demandaba el México moderno, y al ejerceran política y económicamente las actividades en general, agravó la crisis y orló a la comunidad cinematográfica y a los grupos culturales y sociales en general a tener una actitud contestataria. Los documentales que hicieron las instituciones públicas, aunque rescataron temas muy interesantes del indigenismo y la cultura popular, el desarrollo social y económico, promoviendo y demandando mejoras al sistema, tampoco tuvieron grandes proyectos que reivindicaran al documental tanto como genero de expresión como por sus planteamientos de contenido. Los que realizaron las productoras privadas velaron por comercializar proyectos vendibles y muy pocas apoyaron el cine de autor o experimental, mientras que el movimiento de cine independiente que prometía grandes proyectos al iniciar los años setenta, experimentó a mediados de la misma una vuelta de revés que dispersó una ola de efervescencia cinematográfica que queda en la historia del cine mexicano como un acontecimiento de trascendental importancia.

CUATRO

Un acercamiento a la realidad del cine documental
de 1970-1995

4.1 Cine de los años setenta

Pocos momentos en la cinematografía mexicana han dado frutos significativos, aunque ninguno de ellos deje de ser importante. Durante 10 años, que abarca casi dos sexenios (echeverrismo y lopezportillismo), el cine mexicano tuvo una efímera y virtual segunda época de oro. Caracterizada por una endeble transformación estructural del Estado que allegó recursos a la cinematografía y permitió la realización de producciones, al parecer menos convencionales, que no lograron prolongarse al culminar dicha década. Confirmando el eterno retorno del cine mexicano a su estancamiento e inoperante dependencia hacia el capital extranjero y a sus inequívocas medidas de censura, los años venideros no podrían enterrar un momento único en el cine mexicano: su recapitalización mas no el fortalecimiento y la autonomía que tanto le ha hecho falta.

4.1.1 El rescate y la transformación de la cinematografía a través del Estado

Con el Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica (1971) a cargo de Rodolfo Beheverría, México entra a una etapa peculiar en su historia, pues a través de éste, el Estado se convierte en el rector casi absoluto del cine. La "apertura democrática" que introdujo Luis Beheverría pareció intentar la renovación del cine, y de hecho se creó "una nueva imagen" del género. En este sexenio al igual que en la década de los veinte el nacionalismo funcionó como uncausa y la estancación de la industria como medida económica para legitimar su gobierno y una nueva etapa en el septimo arte.

Las condiciones con las que comenzamos esta década eran: altos costos de producción, películas comerciales de rápida recuperación pero de pésima calidad, distribuidoras sin mercado extranjero, taquillas con precios congelados, de contenido sindical, productoras privadas sin liquidez, un BNC totalmente en déficit al igual que el resto de las empresas que pertenecían al Estado como Películas Mexicanas, Procinemex, Cinemex, Cosca y Churubusco.

Dentro de los objetivos de dicho plan estaban:

- a) Impulsar el cine experimental y de calidad
- b) Aplicar un programa de producción de cortometrajes (a través del cual se contemplaba también la producción de documentales)
- c) Construir la Cinereca Nacional
- d) Promover la producción de películas extranjeras en los estudios y laboratorios que tuviera a su cargo (Estudios Churubusco y América)
- e) Evaluar sueldos y prestaciones
- f) Mejorar salas y el número de películas nacionales exhibidas
- g) Reimplantar el Ariel y la realización de festivales y encuentros culturales en torno al cine
- h) Implantar una nueva forma de trabajo entre sindicatos y productores

Para lo cual efectuó una serie de transformaciones económicas, políticas y sociales que permitieron de alguna forma concretar parte de su proyecto de "reestructuración".

Como primer punto, el gobierno se afianzó de casi todos los puntos claves de la industria cinematográfica para tener control de la situación y subsanar los estragos de la crisis, como lo fue adquirir los Estudios Churubusco y Estudios América (1975) para convertirlos en productoras de Estado y al mismo tiempo en prestadoras de servicios con los que intentó recapitalizar su endeudamiento. Desde entonces los Estudios Churubusco-Azteca prestan servicios de edición y copiado de películas; así, países como Estados Unidos hacen uso de dichos estudios con los que se ahorran una gran cantidad de dinero

en dólares. El Estado se convirtió en dueño absoluto de Cotsa y sus filiales (Cadena de oro e Inversiones Reforma) para mejorar las condiciones de las salas tanto de su propiedad como las que rentaba.¹

Otra de las disposiciones que implementó el gobierno ya casi al terminar el sexenio fue la creación de Corporación Nacional Cinematográfica (CONACINE) en 1974 y Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado I y II (CONACTE I y II) en 1975, así como la creación de un nuevo reglamento de crédito del BNC en el mismo año, con el que se suspenden los financiamientos a las compañías privadas. De 1968-1975 el BNC otorgó tres tipos de créditos:

- a) Directo
- b) Indirecto (BNC-Productora-Distribuidora)
- c) En "paquetes"

Así CONACINE se encargó de las filmaciones en coproducción con el Estado y otras productoras nacionales e internacionales. Debía apoyar trabajos de calidad. Por su parte CONACTE I, la cual comenzó a funcionar casi al terminar el sexenio de Echeverría, (donde se quedaron concentrados los trabajadores del STPC), tenía la finalidad de regular la producción, elevar la calidad y comercialización de las películas y coadyuvar a la promoción del cine nacional al interior y fuera de nuestro país.

CONACTE II (integrada por los trabajadores del STPC) filmó películas exclusivamente en "paquetes" dentro de sus instalaciones. A través de ella se filmaron solo cuatro películas.

El sistema de "paquetes" consistió en la coproducción de películas Estado-trabajadores en la que éste último aportaba el 20% de su sueldo a cambio del 50% de la ganancia final, una vez recuperados los costos. De acuerdo a lo que planteaba esta nueva política, se estaría con ello el desempeño en la industria cinematográfica dado que la inversión privada quedó fuera de la escena. Por lo tanto la mayor parte de las producciones (casi el 50%) fue a través de este sistema, del que salieron algunas películas de muy buena factura. A pesar de esa nueva relación entre productoras estatales y los sindicatos, trunco su éxito puesto que los primeros que debían recuperar la inversión era el Estado, luego los distribuidores y finalmente el trabajador.

A través de estos créditos el Estado pudo financiar a las grandes producciones; reestructurar la administración y situación laboral de los Estudios Churubusco-Azteca (equipo y mejoramiento de instalaciones); poner en marcha el funcionamiento de las filiales CONACINE y CONACTE I y II (el dinero que utilizó el BNC fue obtenido de capital en préstamo de Banobras, Nafinsa, Sociedad de Crédito Industrial, el Banco de México y el Banco de Comercio). Crédito que finalmente resultó insuficiente para la infraestructura que se había proyectado adquirir. Los presupuestos comenzaron a canalizarse a través de CONACINE, CONACTE I y II con la finalidad de poder reutilizar el dinero que se generara a través de ellas; además creó el Centro de Producción de Cortometraje (CPC, 1971); reemplanto la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas (1972); creó la Cineteca Nacional (1974) y el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) en 1975 bajo un fideicomiso; así como la revisión de la deuda del BNC con las compañías crediticias.

Asimismo liquidó adenos con bancos norteamericanos; reestructuró el estatuto de financiamiento del BNC, destinando créditos como ya se dijo a producciones estatales y para coproducciones de las productoras oficiales con otras nacionales e internacionales (como fue el caso de Cuba y España); y promovió e impulsó la participación del cine mexicano en numerosos festivales internacionales. También congeló el precio de taquilla, lo que representó un beneficio para muchos empresarios que participaban no sólo en la producción y que habían sido relegados, en especial aquellos que participaban de la exhibición.

¹ En 1970 tenía bajo su control 308 de las cuales 20 eran de su propiedad; en 1976 controlaba 375 y 91 eran soya.

En el ámbito de la distribución en realidad no hubo cambios radicales, por ejemplo, PELNAL se mantuvo de 1971 a 1976 sin alteraciones (85% de las acciones era propiedad de los "viejos" productores y el 15% del Estado). Algunas productoras al no tomar parte en la exhibición y distribución de sus películas quedaron sujetas a producir bajo anticpos, en apéndices o departamento de producción de los monopolios de la exhibición.²

En los setenta la exhibición y distribución fue controlada por Echeverría, entonces, organizadora Ramírez. Este rubro es el de mayor rentabilidad en la industria del cine. Tan sólo por concepto de impuestos el Estado recibía de este sector el 18% de las ganancias, por lo cual el propio gobierno no descartó dentro de su nueva política la disminución de películas norteamericanas en la mayor parte de las salas del país, puesto que era el que más auditorio atraía.

A pesar de la gran apertura, el movimiento cinematográfico no logró desprenderse de la dependencia del Estado, un número importante de cineastas se alineó a él. Al mismo tiempo apoyó la exhibición y distribución de otras producciones. Respecto a la exhibición de películas extranjeras pudieron verse películas que el sexenio pasado prohibió (filmes de conte político, social y de sexo).

Dentro de lo que podría considerarse como las bondades de este *milagro cinematográfico* mexicano están las mejoras en las condiciones de trabajo, según datos de la época, nunca en la historia de la cinematografía el trabajador, en especial la Sección 49 del STPC, gozó de grandes prestaciones, pues los salarios se incrementaron en un 100%, además de que había confianza en el trabajador para producir. Los sindicatos de la cinematografía apoyaron las políticas gubernamentales. Se dio oportunidad además a nuevos cineastas a que realizaran sus proyectos. Y aunque no fueron en su mayoría las producciones hechas por el Estado, conforme llegamos a 1976 el Estado gana terreno a las producciones privadas.

Sin embargo, la desventura de muchos filmes durante 1970-1976 fue que aunque participaron en festivales, lo hicieron dos o tres años después de haberse realizado, y algunas que obtuvieron reconocimientos en el extranjero no se exhibieron en México como fue el caso de los filmes *Araya de Maravía* (nominada para el Oscar), *La mansión de la locura* (con grandes reconocimientos en Francia y Suiza) y *Cinco años del silencio* (ganador al Oscar como mejor cortometraje documental, producido de manera independiente y dirigido por Robert Altman).

Esta política cinematográfica se entendió en un principio como un proceso de verdadera transformación del cine nacional, más no se pudo rebasar la censura impuesta por la Secretaría de Gobernación; si bien es cierto que se mejoraron las condiciones de producción y de calidad, no ocurrió así con la autonomía de dicha industria, pues quedó maneatada a la acción del Estado (nuevamente la centralización del poder). Esta política progresista, interpretada erróneamente como del rescate del capital mexicano pronto se convirtió en la bandera de la industria, con lo que se creyó tener un "nuevo cine". La idea de que el Estado proveyera y controlara casi en su totalidad las ramas de la industria para ponerlas al servicio de los trabajadores a través de los conocidos "paquetes", y asegurar convertirlos así en los dueños de los medios de producción, era una política que a la vista de la generalidad parecía cumplirse, más al terminar el sexenio de Echeverría sólo pudimos corroborar que la capitalización del cine no había hecho justicia a todos los sectores, y mucho menos a la libertad de expresión.

Las empresas productoras nacionales en general han devenido en intermediarias de créditos al haber perdido su función promotora.³ Así que el Estado procuró igualar las condiciones de los tres sectores:

² Fernando Contreras y Espinosa, *La producción, sector primario de la industria cinematográfica*, pág. 152.

³ Las producciones que se realizaron después del echeverrismo les permitió obtener el 10% de las ganancias por anticipado.

producción, distribución y exhibición, cimentó la falta de autonomía de las productoras hacia sus filmes, condicionándolas a grabar en determinados estudios y con sus distribuidoras y exhibidoras.

"En todo caso, el mérito intrínseco de la integración de la industria llevada a cabo por el Estado, fue poner a salvo de manos extrañas los intereses económicos de este sector industrial".⁴

Ya desde unos años atrás se podía advertir que la falta de solvencia de las casas productoras las insertó en una dinámica poco sana, pues se estyló producir como "por encargo", y la recuperación de fondos o de costos culminaba sin tener asegurado que ocurriría en la exhibición de la misma dentro y fuera del país bajo los criterios que el Estado dispuso. Aunque el Estado apoyó proyectos filmicos en los que la industria privada quedó excluida el promedio de su producción fue significativamente más baja que en la década pasada. Por lo que la reestabilización del cine no contribuyó a su grado de recuperación, pues no olvidemos que se descongelaaron los precios de taquillas, que directamente benefició a empresarios privados que participaban de la exhibición o distribución, a que la mayor parte de estas ganancias provenían de las dulcerías de las propias salas. En 1976 las ganancias por concepto de dulcerías ascendió a 460 millones mientras que por distribución se recaudaron 146,704 mil pesos.

"... sigue siendo un misterio cómo puede sobrevivir una industria de cine que gasta cuatro veces más en publicidad que en producción, que destina la mitad de recaudación bruta en taquilla a la exhibición y una cuarta parte de la misma a la distribución paravata, ya que para amortizar financieramente una inversión filmica debe producir más de 30 veces la cantidad invertida".⁵

La única opción que subsistió durante toda la década y que todavía se mantiene para poder producir fuera de los estatutos estrictamente estatales eran las empresas productoras autónomas de asociación en participación. Y muy a pesar de que las producciones independientes durante este sexenio fortalecieron su labor, en seis años el número de producciones no vario mucho, paradójicamente el Estado y las producciones independientes tendieron a ser menores. En 1971 el Estado había realizado cinco películas frente a cinco independientes, para 1976 realizó 38 y el sector independiente seis.⁶

La apertura y apoyo financiero consolidó la creación de nuevas casas productoras como la Alpha Centauri, Cinematográfica Marco Polo de Leopoldo y Marco Silva, la Escorpion, entre las más representativas. Además de organismos que intentaron tener mayores posibilidades de realizar producciones más autónomas, como fue el caso de Directores Asociados, S.A. (DASA, 1974), formada por un grupo de cineastas interesados en tener mayor participación de sus proyectos: Raúl Araza, José Estrada, Jaime Humberto Hermosillo, Alberto Isaac, Gonzalo Martínez, Sergio Olsvich, Julian Pastor y Juan Manuel Torres; este organismo también realizó varias películas en participación con el Estado.

El impulso que dió el gobierno al cine no pudo prolongarse dado que los cambios más importantes se dieron durante 1974-1976, tiempo insuficiente como para hablar de un crecimiento cualitativo y económico, si bien hubo un número importante de medio y cortometrajes filmados. Por otra parte, algunas inquietudes de continuar en el cambio se oyeron en el Manifiesto del Frente Nacional de Cinematografistas⁷ (1975), en el que un grupo considerable de personas que participaban en las distintas áreas de la cinematografía proponían soluciones y proyectos para consolidar un nuevo cine mexicano. Durante la efímera bonanza del cine hubo un mayor número de salas de arte, un 22% de incremento de asistencia a las salas y al culminar el año de 1976, 44.87% del total de películas exhibidas eran

⁴ Op. cit.

⁵ Jovet, Ayala Blanco, *La búsqueda del cine mexicano*, pag. 528.

⁶ Estudio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, pag. 296.

⁷ Lo elaboraron los miembros de DASA junto con otros cineastas que se anexaron de manera independiente.

mexicanas. Por desgracia para el cine documental la forma de exhibición tuvo como mecanismos más viables la distribución y exhibición independientes, entre los que destacan los cine clubes de la época.

El milagro documental mexicano (Estado e instituciones)

Debido al subempleo que se hacía de los Estados Churubusco y como parte del nuevo proyecto del Plan de Reestructuración, en 1971 fue creado el Centro de Estudios de Cine y Televisión (CECINTELEVISIÓN), bajo la dirección de Carlos Vello, se pretendieron realizar filmes culturales y experimentales y crear "nuevas generaciones de cineastas documentales".

De acuerdo al Cine Informe del periodo (1970-1976) el CPC produjo 202 cortos, 94 cineminutos (la mayor parte de ellos de temas artísticos, industriales, de asuntos oficiales y culturales) y 138 de largometraje.⁸ Durante el gobierno de Echeverría el CPC contaba con 236 películas documentales de las cuales para la siguiente década solo tenía en existencia 127.⁹ Este organismo desde su creación estuvo bajo las políticas del Estado a través de la Dirección de Cinematografía, al mismo tiempo siempre hubo una indefinición de sus funciones y alcances, e incluso hasta su papel legal dentro de la cinematografía. De los numerosos documentales que se realizaron en este periodo muy pocos se difundieron, y en cambio, la gran mayoría de ellos se encargaron de mostrar las bondades del echeverrismo. Lo importante de su creación fue que contribuyó en cierta medida a la conformación de un documentalismo mexicano enfocado a los temas sociales. Cineastas importante, abrevaron en su seno y dieron realce al cortometraje documental.

Por otra parte, como producto de aquel milagro mexicano, en 1974 la SEP crea Cine Difusión SEP con el objetivo de que esta institución pudiera dar a conocer lo que realizaba y fomentar al mismo tiempo el enriquecimiento cultural. Hasta la fecha de su existencia (1976) realizó 43 documentales. Luego parte del material quedó en manos de otra dependencia de la misma institución, la Unidad de Televisión Educativa y Cultural (UTECA), hoy UTE.¹⁰ Los documentales que auspició Cine Difusión SEP estuvieron respaldados con el trabajo de directores que en la época gozaban ya de reconocimiento, como son el caso de Arturo Ripstein, Rafael Corkidi, Felipe Cazals, Paul Leduc, entre otros. La mayor parte de estos documentales fueron hechos con un carácter didáctico, social y de difusión cultural, algunos otros como *Etnocidio: notas sobre el Mezquital* (1976) de Paul Leduc, o *Journaleros arleones* (1976) de Eduardo Maldonado, fueron más allá de mostrar un evento y tuvieron mayor interés por analizar y denunciar problemas socioeconómicos y culturales de la época. Aunque muchos de ellos se realizaron no sólo con una función educativa no fueron difundidos con la proyección de una película industrial. Al respecto Jorge Ayala Blanco menciona:

Los documentales "No respondían a ninguna estrategia o necesidad real del Estado. Caprichos circunstancialmente bien intencionados, se funcionaron que los encargaban para adormarse con ese 'dispendio quierdizante', los documentales se hallaban predeseñados, desde su nacimiento, a que nadie los viera, y a que contaran con inmensas dificultades para el terminado de su producción, [...] en el sexenio siguiente."¹¹

⁸ Celia Shojet W. y R. Aschenbrenner, *Cine y poder: la política del gobierno en la industria cinematográfica 1970-1976, 1976-1982*, pp. 111 y 113.

⁹ Eva Muñoz lo indica en la tesis *El cine documental en México (1963-1976)*. Aunque también se tiene el dato que los documentales que realizó el Estado durante 1972-1976 fueron 298.

¹⁰ Al desaparecer Cine Difusión SEP el material fílmico quedó en manos de algunos de los directores que habían realizado dichos trabajos, una parte se perdió y el resto quedó en poder de la UTEC como parte de su archivo. *Op. Cit.*, pág. 115.

¹¹ Jorge Ayala Blanco, *La condición del cine mexicano*, pág. 551.

En Cine Difusión SEP destacaron también los trabajos de Alfredo Joscowicz, quien por cierto es de los primeros en realizar producciones en video (Ocho horas, (1975) dos programas para televisión -primera y segunda parte- sobre la educación de los obreros); los de Bosco Arochi, Alberto Bojórquez, Vicente Silva, Jorge Fons, Ignacio Durán, entre muchos otros, quienes pudieron filmar con libertad. Estos mismos cineastas colaboraron en el Centro de Producción de Cortometraje donde además se puede mencionar a Carlos Velo, José Manuel Osorio, Ángel Flores Marín, Julián Pastor, Arturo Rosenblueth, como los que hicieron mayor cantidad de trabajos filmicos; ahí entre 1971-1976, o a Eduardo Carrasco Zanini, Rubén Gámez o Demetrio Bilbatúa. Estas producciones documentales de alguna forma constituyeron una generación de directores que se dedicaron al documental, aunque muy pocos fueron trabajos críticos y de búsqueda.

Entre aquellos documentales que llamaron la atención de la crítica fueron: *Baja California; último paraíso* (1974) de Carlos Velo; *Son dedicado al mundo* (1975) de Rafael Corkidi; o *Journaleros apócrifos* de Eduardo Maldonado; *Finovideo: notas sobre el Mesquital* de Paul Leduc; *Contaminación. Quinto Jinetes* de Alfredo Gurrutía, todas hechas en 1976. Fue la primera vez en que el Estado mostró interés por el cine documental, determinado en cierta forma por la presencia de cineastas comprometidos con su labor en la dirección de ambas instituciones: Carlos Velo y Vicente Silva. Por ello es la década donde mayor número de ellos se produjo. A pesar de que las realizaciones documentales más importantes se hicieron en el CPC y la SEP, Cenapro, Conacyt, el Instituto Mexicano del Petróleo y algunas otras universidades realizaron proyectos también interesantes; Eduardo Maldonado, Oscar Menéndez fueron algunos de estos cineastas que aprovecharon la disposición de dichos centros para hacer documentales.

La otra mirada del documental

Un hecho destacable de este periodo (el del echeverrismo) fue que se consolidan agrupaciones independientes que realizaron documentales con criterio e intereses muy diferentes.¹² Entre estos organismos debemos mencionar a:

- a) *Grupo Canario Rojo* (1974) creado por Héctor Cervera y Eduardo Carrasco Zanini.
- b) *Cine Labor* (1972), empresa privada a cargo de Scott Robinson y Epigmenio Ibarra.
- c) *Grupo Cine Testimonio* (que desde 1969 comenzó sus producciones pero que en 1971 se da a conocer como tal).
- d) *Colectivo Universidad de Puebla* (1972), conformado por estudiantes universitarios.
- e) *Cooperativa de Cine Marginal* (1971), eran el grupo más radical del cine independiente y que apoyaban el formato Súper 8. Lo conformaban Ramón Vilar, Víctor Sanen, Enrique Escalona, Gabriel Retes, Paco Ignacio Taibo I, Paco Cantú, Carlos de Hoyos, Carlos Méndez, Jorge Ballamini, el Mago Merlín, Jesús Dávila y dos amas de casa. Sus filmes estaban dirigidos a obreros, campesinos y estudiantes sobre todo de provincia. Tuvieron gran apoyo de sindicatos del interior del país. Lo poco y más destacado que logró hacer este grupo fueron sus autotombrados "Comunicados de insurgencia obrera" *Centro del Istmo, Torreón, Con la venda en los ojos, Frenada*, entre otros.
- f) *Taller de Cine Independiente*. Este grupo realizaba cine en Súper 8.

¹² Otros grupos independientes de menor importancia fueron Grupo Contrainformación, Brigada Venceremos. También hubo durante el echeverrismo un movimiento cinematográfico de vanguardia llamado movimiento "pánico" que lo encabezaban Alejandro Jodorowski, Rafael Corkidi, entre otros.

Es importante recordar que los formatos 16 mm y Súper 8 significaron a lo largo del echeverrismo formas alternativas para filmar, que para 1976 podían verse prácticamente como una opción viable de cine profesional. A raíz de que a principios de los setenta el formato Súper 8 comenzó a utilizarse, proliferaron grupos y talleres de cine no sólo en la ciudad de México, sino en el interior del país, como fueron los casos de Zacatecas, Xalapa, Guadalajara, entre otros.¹³

Como parte de aquellas producciones independientes también está la labor que Manuel Barbachano Ponce realizó al adquirir *Clasa Films* Mundiales y con la que dio impulso a cineastas ya reconocidos. En ese momento, por ejemplo, se vieron en un tiempo circularon publicaciones que difundieron y criticaron el momento histórico que vivía la cinematografía. Las más destacadas fueron las revistas *Cine Club* (1970-1971), *Cine Cine* (1975-1976), *Octubre* (1975-1980) y *Cine Verdad* (1975-1978). Por ejemplo la revista *Cine Club* fue gran difusora del cine latinoamericano y de su función democratizadora del sistema; las consignas de este cine revolucionario iban bajo el tenor de "devolver el habla al pueblo" o "rescatar la cultura nacional".

Con este movimiento cultural y político respecto al cine, que se gestó de forma independiente y comprometida, la consolidación teórica del cine documental mexicano se gesta iniciada la década de los 70, una vez que los movimientos sociales en el mundo y especialmente los ocurridos en Latinoamérica quedan como protagonistas de este género, muy apesar de que al iniciarse el gobierno de Echeverría, muchos directores que producían películas independientes tuvieron el apoyo del Estado para realizar nuevos proyectos, formando parte así de la cinematografía industrial comercial y debilitando en años posteriores las producciones independientes, el cine independiente marcó la historia del cine documental mexicano. Sin embargo, la existencia de estos grupos independientes duraron muy poco tiempo.

La UNAM por su parte, siguió siendo la gran impulsora del documental de la época y quien no dejó de realizar este género junto con alguna que otra institución educativa del interior del país. Todo esto contribuyó a una cierta recuperación de espectadores en salas, a que el genero documental tuviera posibilidades de hacerse y exhibirse y que las nuevas generaciones de cineastas salidas de las escuelas alcanzaran proyección.

En lo que respecta al CCC, debido a su reciente creación no podemos hablar de ejercicios documentales escolares que se hayan hecho, además de que aún no se conformaba la primera generación de dicha escuela.

4.1.2 El derrumbe de un proyecto y el estancamiento del documental

En la historia de México ningún proyecto político, económico o cultural es prolongado más allá de seis años; después de cada gobierno algo nuevo nos espera; se comienza o se retrocede. Y eso fue lo que ocurrió cuando José López Portillo asume la presidencia en 1976. Los escasos aciertos que se dieron durante el echeverrismo desaparecieron rápidamente. Las estructuras económica y social otra vez se tambalearon. La nueva postura gubernamental respecto a la cinematografía como parte de su Plan Global de Desarrollo, desechó todo lo que había imperado en el sexenio pasado: la producción entonces volvió a favorecer al capital privado, por lo que muchos proyectos y directores que habían logrado afianzar una posición en la cinematografía fueron relegados. Como parte de las transformaciones que vinieron con el nuevo gobierno, en 1977 se crea la Asociación Mexicana de Cineastas y es liquidada CONACATE I. Este año también es importante pues se crea la Dirección General de Radio Televisión y Cinematografía (RTC) que presidió Margarita López Portillo. También se fusionan CONACATE II Y CONACINE (se

¹³ En el Museo de la Ciudad de México se creó el Taller Libre de Cine Infantil, así como cursos y un cine club de Súper 8 en la Casa del Lago.

le llamó CONACINE). Al año siguiente el BNC prácticamente desaparece, quedando en manos de la recién creada institución todo lo que correspondía a éste.

Durante el gobierno de López Portillo los altibajos económicos y administrativos de la industria provocaron la constante remoción de dirigentes, en especial del Instituto de Cinematografía. Los criterios selectivos de quienes encabezaron esta industria, excluyó a varios cineastas mexicanos e incluso se les llegó a encarcelar; el Estado puso énfasis en coproducir con otros países y hasta con directores extranjeros. Al mismo tiempo directores que en el período presidencial pasado realizaron películas de muy buena factura, terminaron realizando películas pobres. Así es como bajo las decisiones de Margarita López Portillo se realizaron varias producciones en países como Italia, España, Brasil, Cuba, Estados Unidos y Francia; que además de haber significado grandes inversiones no tuvieron el éxito esperado tanto del espectador como de la crítica.

Aunque no hay una cifra realmente exacta sobre la cantidad de producciones de la época, según aproximaciones de los informes oficiales, las producciones privadas superaron a todas las demás:

Producción	1977	1982
Privada	24	57
Estatal	44	7
Independiente	10	23

Fuente: *Historia documental del cine mexicano* de Emilio García Riera, pág. 323

Asimismo las producciones privadas de finales de los setenta encontraron como vía de recuperación al público hispano de la frontera norte; para 1981 el 75 % de los ingresos de la producción privada nacional provenía de este sector. El sexenio de López Portillo fue desastroso, la censura recrudesció sus mecanismos. Hubo una gran cantidad de películas enlatadas. De las pocas productoras que aparecieron en la época fue Televicine (1978), una productora y distribuidora del consorcio Televisa, esta empresa comenzó a realizar películas comerciales que con el afán de ganar terreno al Estado, compra salas en el norte fronterizo. Al igual que otras productoras privadas, ésta encabezó una serie de producciones sobre historias de arrabal, la prostitución, lumpenes, además de los clásicos melodramas y comedias.

Cine Independiente

Entre 1977 y 1982 se realizaron alrededor de 92 películas, es decir, un promedio de 15 películas entre largo y mediometrage al año de forma independiente. En el mismo período más de un centenar de largo y mediometrages independientes igualaron en número -y quizá superaron- a la producción estatal de la misma época... esto "demostró cuan fuerte había llegado a ser en México la auténtica y desinteresada vocación cinematográfica."¹⁴ Otro elemento que enriqueció al documental de este período fue la presencia de cineastas extranjeros en exilio -hispanos- y la participación y apoyo de sindicatos, universidades e instituciones públicas en la realización y exhibición del género.

Con la aparición de distribuidoras independientes como Zafra (1977)¹⁵ y Cine Códice y alguna que otra en el interior del país el cine nacional tuvo oportunidad de difundirse. Aunque los foros para exhibir este género fueron pocos, las salas universitarias, los cines móviles o las salas independientes como *Salón*

¹⁴ Emilio García Riera, *Historia del cine mexicano*, pág. 336.

¹⁵ Es fundada por Jorge Sánchez Junco con otras personas ligadas al cine; difundió cine nacional y extranjero poco consegible y no comercial distribuyéndolo a bajos precios.

Ocho y medio dieron cabida a dichas producciones. Las escuelas de cine también encontraron una forma de exhibir sus películas. El interés de muchos cineastas motivó a que en 1977 se intentara la creación de la Asociación Mexicana de Cineastas y a la realización, tres años más tarde, del Primer Encuentro Nacional de Cine Clubes para agrupar a cineastas, distribuidores y exhibidores independientes. Un hecho significativo fue que a través de los canales independientes de distribución se difundieron documentales estatales de contenido sociopolítico como *Jornaleros* y *Mezquitla*.

El cine independiente de la década, si bien fue promotor de nuevas producciones, muchas de ellas experimentales y de gran contenido, sirvió al mismo tiempo para que directores jóvenes y no tanto, tuvieran acceso al cine industrial y comercial, para que los trabajos de carácter escolar adquirieran un lugar en la cinematografía. También gracias a las producciones independientes los temas en el cine se transformaron, y las mujeres cineastas pudieron debutar como fue el caso de Angeles Neocoechea, María Eugenia Tamez y Mari Carmen de Lara o Gloria Ribé, entre otras.

El CPC y otras historias...

El Centro de Producción de Cortometraje al no tener ninguna autonomía desde su creación, careció de apoyo necesarios para realizar mejores proyectos durante el gobierno de López Portillo. La inestabilidad del centro se reflejó en la constante destitución de sus directores y el número de documentales realizados. El descuido de su acervo propio que al finalizar el sexenio prácticamente se le hubieran asignado la producción de spots culturales, educativos y turísticos o de propaganda oficial. Contrariamente a lo que se produjo durante el pasado gobierno, su producción fue menor que la que realizaron las escuelas de cine.

De las pocas películas financiadas por el gobierno en este sexenio, destacan: *Flor y canto* (1978), *Hikure Tame* (peregriación del peyote), 1985-1975, *María Sabina, mujer espíritu* (1978) y *Tezguinada, Semana Santa tarahumana* (1979) de Nicolás Echevarría. Otros cineastas que realizaron documentales en dicha dependencia fueron Giovanni Korporaal, José Nieto, Enrique Escalona o Gonzalo Infante.

Otro organismo que es importante mencionar es el Instituto Nacional Indigenista (INI), el cual cuenta desde 1977 con un Archivo Etnográfico Audiovisual, creado por iniciativa de Margarita López Portillo, con la finalidad de preservar testimonios e información de las tradiciones indígenas y populares del país que en algunos casos, estaban ya por desaparecer. Aunque inicialmente su función fue recolectar y preservar imágenes, rápidamente se convirtió en productora de documentales. De 1976 a 1982 el INI a través de series documentales realizó cerca de 30 películas en su mayoría etnográficas. Según la apreciación del documentalista y antropólogo Scott S. Robinson, durante este período hubo un derroche de recursos, es decir, la calidad de los documentales no concordaba con la cantidad de dinero que utilizaron para hacerlos, gozaron del apoyo de Estado para producir incluso en mejores condiciones que el resto de la industria cinematográfica.¹⁶ El cine documental de aquella época realizado en el INI fue impulsado por Alfonso Muñoz y algunos otros cineastas, sin embargo eran documentales que aún eran demasiado rígidos en cuanto a su contenido y estructura.¹⁷

El Centro Nacional de Productividad (CENAPRO) al igual que la Universidad Chapingo apoyaron algunas producciones de carácter social y popular y de menor importancia, así como el Taller de Cine

¹⁶ Entrevista hecha al autor por José Rovinsky, en *Miradas a la realidad. Entrevistas a documentalistas mexicanos*, Vol. II, pág. 23.

¹⁷ Datos recabados en entrevista sostenida con el actual jefe de la Subdirección de Sonido e Imagen del INI, Rodrigo Rivas. Datos recabados en entrevista sostenida con el actual jefe de la Subdirección de Sonido e Imagen del INI, Rodrigo Rivas.

Difusión Cultural de la Universidad Autónoma de Puebla, por mencionar a las más representativas del momento.

La importancia de las escuelas de cine

Para cualquier país las escuelas de cine son un elemento primordial para la formación de profesionales en el género. Pero para México, quizá ha significado la única forma de renovar la situación del cine nacional. El CUEC y el CCC durante el sexenio de López Portillo fueron un respaldo importante para las producciones independientes, tanto para producir las como para exhibirlas. Sin embargo, su función formativa, que depende de los planes de estudio y las políticas internas de cada escuela ha contribuido a que el cine documental tenga altibajos en sus posibilidades de realizarse.

Por ejemplo en el CUEC entre 1963 y 1977 sólo 16 alumnos se dedicaron al cine documental, de una población total de 360 personas correspondientes a 11 generaciones. Debido al proceso de consolidación de la propia escuela en 1978 reformó su plan de estudios en el que se impulsa el género documental, aumentando el número de módulos para estudiarlo, y aunque seguía presentando menor atención que el resto de las disciplinas ahí contempladas, en especial el cine de ficción, la presencia de realizadores con ideologías de izquierda y sumamente interesados en producir documentales, como fue el caso de José Roy, condicionó el gran apoyo que hubo para hacer documentales entre 1978-1985, al estar a cargo de cine en la institución. Años antes grupos independientes como Taller Cine Octubre, conformaron un movimiento cultural estudiantil histórico del documental sumamente trascendental, pues pudo agrupar a realizadores consagrados, guionistas y alumnos entre otros, para mostrar la realidad de la época desde un punto de vista crítico. Este esfuerzo se vio consolidado con las interesantes producciones que realizó dicho taller.

"En los peores momentos del cine industrial, la cultura filmica ha tenido que buscar su salida en el cine estudiantil, el 80% de las películas del CUEC nominadas o premiadas para Arielas o preseas equivalentes corresponden al *lopez portillismo*, cuando no había otro lugar en donde buscar productos dignos."¹⁸

Algunas apreciaciones de los propios cineastas egresados de las escuelas de cine son:

- Antonio del Rivero: "...a mediados de los setentas, teníamos todo un proyecto documental. La gente de mi generación desarrolló toda una serie de trabajos muy interesantes; era una producción bastante numerosa. Incluso en el CCC, por mucho tiempo (hasta antes de la entrada de de Eduardo Maldonado), se llevó una materia sobre documental."¹⁹

- Mari Carmen de Lara: "...había un movimiento en la escuela que a uno lo alentaba a estar viendo cine documental."¹⁹

Por otra parte, las expectativas del documental en el CCC tuvo producciones interesantes, aunque no abundaron demasiado la cantidad de ellas. Los objetivos académicos de dicha escuela estaban enfocados a la producción básicamente de ficción, muy pocos de los maestros tenían una formación de esta naturaleza y mucho menos mostraron la inquietud de impulsarlo.

Por lo tanto durante la década de los años setenta, el CUEC apoyó de forma notable el documentalismo y de él surgirían años más tarde algunos realizadores de gran trascendencia como fue el caso de Carlos Mendoza o Mari Carmen de Lara. Las escuelas de cine en este periodo respaldaron las producciones

¹⁸ Gustavo García, "Retrospectiva del CUEC", en *Programa mensual de la Cinética*, 1986.

¹⁹ Ambos comentarios fueron tomados de *Miradas a la realidad. Entrevistas a documentalistas*, Vol. II, pp. 50 y 104.

independientes y fueron parte medular de ellas, pero más que conformar verdaderos cuadros de este género, conformaron una vertiente de cine más renovado y propositivo.

4.1.3 Los documentales de la época

Los setenta fue una etapa de efervescencia ideológica y sociocultural en la que las producciones independientes de alguna forma representaron una corriente cinematográfica importante. Al mismo tiempo la cantidad de documentales producidos durante los dos gobiernos que se dan en esta década, marcan diferencias muy importantes. Mientras que en la primera mitad hay un número considerable de documentalistas, al iniciar la segunda mitad encontramos menor cantidad de ellos, debido al desinterés que el gobierno manifestó por apoyar el género; los temas como el propio lector podrá advertir reflejan la gran preocupación que hubo por mostrar el México desde todos sus ámbitos, el político, el social, el ecológico, el antropológico, el etnográfico, el cultural, el sexual, el económico y hasta el turístico. Cabe advertir que no están incluidos todos los trabajos que por su carácter independiente y local quedaron en el anonimato, y que con el paso de los años se perdieron los datos que de ellos se pudieran tener. Entre los trabajos que más destacaron y que salieron de las escuelas de cine se encuentran: *No nos moverán de aquí* (1972), ganador del Ariel 1974 por mejor cortometraje documental, *Explotados y explotadores* (1974) del Taller Cine Octubre, premiado en el Festival de Oberhausen en el mismo año; *Vicios de cocina* y *Jornaleros agrícolas* (1978) quienes obtuvieron el Ariel 1978 al mejor documental de largo y cortometraje, y finalmente *Iztacalco, Campamento 2 de octubre* (1978), fue ganador del Ariel al mejor documental 1979, es importante recalcar que todas estas películas fueron producciones del CUEC.

Finalmente no debemos pasar por alto que de los pocos videos documentales que se realizaron a finales de los setentas se encuentran: *Ocho horas* (1975) de Alfredo Josewicz-SEP (estos son dos programas de TV -primera y segunda partes- sobre la educación de los obreros) y *Amnistía* (1978) de Carlos Mendoza-CUEC

Nota: los documentales que destacaron o recibieron algún reconocimiento en la época dentro y fuera del país aparecen con un asterisco (*)

1970

Arte barroco de Juan Guerrero y Carlos González M.-CUEC

El grito de Leobardo López Areche.-CUEC

El naufrago de la calle Providencia de Arturo Ripstein y Rafael Castanedo-I (Independiente)*

Futbol México 70 de Alberto Isaac-Estatal

Historia de un libro -CUEC

Q.R.R. (Quien resulte responsable) de Gustavo Alatriste-I

1971

A partir de cero de Carlos Belaunzarán.

Antología del cine mexicano de Manuel González Casanova-Filmoteca de la UNAM

Centinelas del silencio (1971) de Robert Altman -I*

Centro de Cálculo Electrónico de José Rovirosa-CUEC

Decadencia de la Brigada Venceremos (II concurso en Súper 8)-I

39

Deportes de Toni Kuhn-CUEC

El año de la rata de Enrique Escalona-I

El cambio de Alfredo Joskowicz-CUEC*

Equilibrio y movimiento de Eduardo Maldonado-Cenapro

Frida Kahlo de Marcela Fernández Violante-CUEC

Geología de Tomás Pérez Turrent-CUEC

Historia de un documento de Oscar Menéndez-Grupo Cine Testimonio

Los coras de Alejandra Noriega-CUEC

México. La revolución congelada de Raymundo Gleyzer

Nuestro cine. Cuarenta aniversario de Carlos Veto-CPC

Santo Domingo de los Reyes de Eduardo Maldonado-Cenapro

Sociedad colectiva quechhuera de Eduardo Maldonado-Cenapro

Tómallo como querás de Carlos González Morantes-CUEC

Testimonios de un grupo de Eduardo Maldonado-Cenapro*

Un jueves de corpas (II concurso Súper 8)-I

Victor Ibarra Cruz de Eduardo Carrasco Zanini-I

Vendedores ambulantes de Taller de Cine Difusión Cultural-UAP

Vocación inesperada de Angel Flores Marini-CPC

1972

Al descubierto de Mtil Valdez-CUEC

Almoloza de Juárez de José Barberena-CUEC

Aseo de Jorge Pérez Valdez-CUEC

Autobiografía y asesinato de Antonio García Rubio-CUEC

Ayaula de José Rovirosa-Grupo Cine Testimonio/Conacyt/UNAM

Banfoco, alfarería, textiles y metales-CPC

Caminos de madera, durmientes de Alberto Bojórquez-CPC

Compañero presidente Lic. Luis Echeverría Álvarez (visita a Chile) de Servando González-CPC

Convento del Carmen. Siglo XVI de Javier Audirac-CUEC

De ayer y de mañana de Angel Flores Marini-CPC

En Almoloza de Juárez de José Barberena-CUEC

II Informe de Rodolfo Echeverría-CPC

II Maratón del Río Balsas-CPC

Investigación científica de José Rovirosa-CUEC

Itsoxavi (Tierra de nubes, Tlaxiaco), 1972 de Olivia Carrión, Epigmenio Ibarra, Gonzalo Infante, Scott S.

Robinson-INI

Juárez de Juan Ramón Arana-CUEC

Julio 10, testimonios y reflexiones, colectiva-Grupo Contrainformación

La inteligencia en el universo de Alberto Rudich-CUEC

La tarahunara (Rarámuri) de Bosco Arochi-CUEC

Los albañiles de Taller Cine Octubre

Los once mil quinientos-CPC

No nos volverán de Breny Cuenca y Alejandra Noriega-CUEC/Cine Experimental de la Universidad de

Chile

Periferia de Rafael Caldera-CUEC*

Reflexiones de Eduardo Maldonado-Cenapro

Universidad comprometida de Carlos Veto, Angel Flores Marini y Bosco Arochi-CPC

Viva la raza de Francisco Gaytán-CUEC

- A la justicia por la libertad* de Arturo Rosenblueth y Arturo González -CPC
Antología del cine mexicano de Manuel González Casanova-Filmoteca de la UNAM
Ariel 73 de Angel Flores Marini -CPC
Atencingo (cacicazgo y corrupción) de Eduardo Maldonado-Grupo Cine Testimonio
Colegio Militar Sequicentenario. 150 años primer colegio militar -CPC
Competencia de tiro Benito Juárez de Julio Fábreg -CPC
Con los pueblitos del mundo (gira presidencial) de Carlos Ortiz Tejada-CPC
Con nuestras propias manos, Irapuato Carlos Ortiz Tejada-CPC
Contra la razón y por la fuerza de Carlos Ortiz Tejada y Alexis Grovas-CUEC
De ayer y de mañana -CPC
De México-México exporto de Angel Flores Marini-CPC
Desarrollo con justicia -CPC
Desarrollo fronterizo -CPC
Desarrollo turístico -CPC
El viento de la historia de Carlos Ortiz Tejada-CPC
I Festival Internacional Cervantino -CPC
II Competencia Internacional de Tiro Benito Juárez -CPC
III Maratón del Río Balsas -CPC
Judea, semana santa entre los coras de Nicolás Echevarría-I
La angustia de Benjamín Montaña-CPC
Las palomas de San Jerónimo -CPC
Los once mil quinientos de Bosco Arochi
Los que sí y los que no (voto 73) de Rafael Corkidi, Carlos Velo, Angel Flores Marini y Julián Pastor-CPC
Los que viven donde sopla el viento suare de Felipe Cazals-CPC
Mural efímero de Raúl Kamffer-CUEC
Nuevo Colegio Militar de Julián Pastor-CPC
Oaxaca de Juárez de Javier de Andrae-CUEC
Primer Gran Festival de la Ciudad de México -CPC
Productividad de Victor Kuri-CUEC
Revolución en la frontera de Angel Flores Marini, Julián Pastor y Bosco Arochi-CPC
Robarte el arte de Juan José Gurrola-CUEC
Siglo y medio de lealtad de Julián Pastor-CPC
Todos somos mexicanos de Oscar Menéndez
Vendedores ambulantes de Arturo Rochín-CPC
Xantolo (celebración del día de muertos) de Scott Robinson, Epigmenio Ibarra, Olivia Carrión y Gonzalo Infante-INI

- 20 de noviembre* de Alberto Bojórquez, Bosco Arochi y Miguel Necoechea-SEP
A la madre de Alfonso Viladoms-CUEC
Amigo campesino de Rafael Corkidi-SEP
Baja California: Último paraíso de Carlos Velo-CPC*
Convención Bancaria 74 de Angel Flores Marini-CPC
Cuando llegé al jardín de Alberto Bojórquez-SEP
Día de México. Fiesta mexicana en Washington, EUA de Rubén Gámez-CPC
El circo de Henner Hofmann-CUEC
El fusil de Ramón Aupart
En México la mejor inversión de Angel Flores Marini-CPC

Entrevistas de Vicente Silva, Miguel Necoechea y Bosco Arochi-SEP
Estamos juntos de Bosco Arochi y otros-SEP
Eureka de Nicolás Echevarría-1
*Explotados y explotadores de Alfonso Graff, José Woldenberg y José Rodríguez-Taller Cine Octubre**
Exposición IMCE San Antonio de Angel Flores Marini-CPC
Fiesta de Vela Juchitán de Alberto Bojórquez-CPC
Hermano indígena de Rafael Corkidi-SEP
Homenaje a León Felipe de Carlos Velo-CPC
Hoy por mañana de José Nieto-SEP
II Festival Internacional Cervantino de Giovanni Korporaal-CPC
Integración de Ricardo Bonson y Sergio Moreno-CUEC
La ETA de Jorge Fons-SEP
La quinta de las rosas de Guy Devart-CPC
Latinoamérica, un destino común de Carlos Velo-CPC
Los albañiles de Abel Hurtado, José Luis Marín y Taimé Tello-Taller Cine Octubre
Los caminos del arte de Gilberto Martínez-SEP
Los otros niños de Arturo Ripstein o Manuel Michel-SEP
México, una nuez de Angel Flores Marini-CPC
Migres mexicanas de Julián Pastor-CPC
Oración de Bosco Arochi-SEP
Olímpi movimiento de Arturo Rosenblueth-CPC
Palabras en acción IMPI de Manuel Michel-CPC
Palomas 74-CPC
Para hacer un camino de Manuel Michel-SEP
Querétaro 74 de Angel Flores Marini-CPC
Reunión de alcaldes, Guadalajara de Angel Flores Marini-CPC
Ruta crítica I y II de Bosco Arochi y Margarita Suzan-SEP
*Sur Sureste 2001 de Paul Leduc-CPC**
Tiempo de correr de Arturo Ripstein-SEP
Viaje a Cuba de Bosco Arochi-SEP

1975

¿Por qué? de Daniel Cabezas-SEP
Aeropuertos y Servicios Auxiliares de Angel Flores Marini-CPC
Aquí y allá de Ariel Zúñiga-SEP
Arquitectos, hay muchos caminos de Oscar Menéndez-CPC
Arturo Ripstein dirige Fox-Trot de Miguel Necoechea y Margarita Suzan-CPC
*Baja California: Paralelo 28 de Carlos Velo-CPC**
Bellas Artes de Julio Pliego-SEP
Candidata a diputada María Elena Márquez-CPC
Cayunda de Bosco Arochi-SEP
Condición femenina de Eduardo Maldonado-1
Conferencia de prensa de Alfonso Viladoms-SEP
Conferencia del Año Internacional de la Mujer de Manuel Michel-CPC
Contraversia panista, testimonios y documentos de Angel Flores Marini-CPC
Convencer para vencer de Arturo Rosenblueth-CPC
Chayotlán de Eduardo Maldonado-Grupo Cine Testimonio
Damas voluntarias de Roberto Shlosser-CPC
Damas voluntarias de Héctor Ramírez-SEP
El cine hacia el futuro de Manuel Michel-CPC

El circo de Oscar Menéndez-CPC
Energomex de Raúl Kampffer-CPC
Enseñando a pensar de Rafael Castanedo-SEP
Escuela sin muros de José Manuel Osorio-SEP
Espartaquedadas -CPC
Extensión cultural de Paul Ledue-SEP
Fox Trot. Entrevista al Dir. Arturo Ripstein -CPC
Gimnasia danesa de Ángel Flores Marini-CPC
Gira de África o Tierra de todos -CPC
Gira Tercer Mundo, la tierra de todos de Carlos Velo-CPC
Hikure Tawne (peregrinación del peyote) de Nicolás Echevarría-I
IMCE La Habana, Cuba -CPC
Instituto de Investigación e Integración Social del Estado de Oaxaca de Héctor Ramírez y Fernando Góu-SEP
Investigación científica de Felipe Cazals-SEP
La magia de René Rebetez (filmada en varios países coproducción con Colombia)-E
La otra orilla de Miguel Necoschey-CPC
La razón y la violencia de Julio Riquelme-CPC
La revolución inconclusa (8a. etapa) -CPC
La Universidad en movimiento de José Barberena-CUEC
Laberinto. 3 Festival Cervantina de Arturo Rosenblueth-CPC
Labor social-ejercicio cordial de Milosh Trnka
Libros al día de Rafael Castanedo-SEP
Los caminos de la música de Eduardo Maldonado-SEP
Los chicanos todos son mexicanos de Ángel Flores Marini-CPC
Matemáticas, Español, Ciencias Sociales y Ciencias Naturales de Arturo Ripstein y Rafael Castanedo-SEP
Mujeres de México de Julián Pastor-CPC
Ni un paso atrás -CPC
Nuevas opciones de Julián Pastor-SEP
Nuevo Colegio Militar de Julián Pastor-CPC
Obsesión de la forma de Vicente Silva-SEP
Pesca, los nuevos pescadores de Eduardo Carrasco Zanini-CPC
Plan Temazcaltzingo -CPC
Primeras semillas de Ignacio Durán-SEP
Quinto sol de Alfredo Joscowicz-SEP
Signos para la libertad de Manuel Michel-SEP
Son dedicado al mundo de Rafael Corkidi-CPC
SOS de Javier o José Chauraud-CUEC
Strip Tease de Carlos Álvarez-CUEC
Tecnologías pesqueras de Gustavo Alariste-SEP
Testimonios y documentos: paro agrario de Felipe Cazals-CPC
Tlacamochimotitini de José Barberena-SEP
Toma de protesta de José López Portillo, 8 de octubre de Ángel Flores Marini-CPC
Triques de San Juan Copala de Héctor Ramírez-SEP
Turismo de altura (Where time stops) de Arturo Rosenblueth-CPC
Una y otra vez de Eduardo Maldonado-Grupo Cine Testimonio
V Maratón del Río Balsas de Eduardo Carrasco Zanini-CPC
V Juegos infantiles para la niñez IMPI de Ariel Zúñiga-CPC
Vocación colectiva de Roberto Schlosser-SEP

- 20 de marzo de Alberto Cortés-CUIEC
 Ariel Limón de Ramón Aupart-CUIEC
 Cañaveral-Zafra de Oscar Menéndez-CPC
 Cambio de poderes Lic. Luis Echeverría Álvarez a Lic. José López Portillo -CPC
 Caminos del hombre de Oscar Molinari-CPC
 Candidata a diputada Silvia Hernández de José Arana-CPC
 Carta de Derechos y Deberes Económicos de los Estados (Luis Echeverría Álvarez) -CPC
 Casa Popular de la Cultura de Manuel Michel y Raul Busteros-CPC
 Caudillos de la revolución de Gonzalo Infante-CPC
 Cierre de campaña Lic. José López Portillo de Angel Flores Marini-CPC
 Cine ramitos-Relaciones Exteriores de Enrique Escalona-CPC
 Cineastas en México I, 2 y 3 (Sergio Leone, Costa Grovas) de Miguel Necoechea-CPC. (Se ignora cuál es el otro)
 Ciudad y destino. Arquitectura social de Manuel Michel Sinner-CPC
 Conferencia Vancouver. El derecho a vivir-CPC
 Contaminación Quinto pinete de Alfredo Gurrola-CPC*
 Convivencia Veracruz IMPI de Giovanni Korporaal-CPC
 Chichauua: un pueblo en lucha de Trinidad Langarica, Angel Madrigal y Abel Sánchez/Taller Cine Octubre*
 Desarrollo económico de Demetrio Bilbao-CPC
 Diálogo con el pueblo Aguascalientes-CPC
 Diseño de una campaña de Miguel Somera-CPC
 Dos jornales de Alejandro Aguilar, Jorge Arcequita y otros-CUIEC
 El borracho de Arturo Rapsicay-CPC
 El cambio de Miguel Somera-CPC
 El Mezquital, una respuesta IMPI de Giovanni Korporaal-CPC
 El trabajo de Ignacio Durán-CPC
 En algún lugar de la Tierra IV Festival Cervantino de Oscar Menéndez-CPC
 En la raya de Hector Cervera-Grupo Canario Rojo
 Energía del cambio de Arturo Rosenblueth-CPC
 Epopeyas de la Revolución-CPC
 Erósion de Alfredo Jaskowicz-CPC
 Etnocidio: notas sobre el Mezquital de Paul Leduc-SEIP/Canadá*
 Hay hombres que respiran luz de Arturo Rosenblueth y Nicolas Echevarría-CPC
 Hermitage en México de Robert Gámez-CPC
 Huamantla. Los caminos de la luna de José Manuel Osorio-CPC
 I, II, III, IV, V, VI Informe de Gobierno Lic. Echeverría Álvarez-CPC
 III Informe de Gobierno de Antonio Cálzada-CPC
 III Informe de Gobierno de Oro. Discurso Lic. Luis Echeverría Álvarez (1976)-CPC
 III Informe del gobernador de Querétaro de Angel Flores Marini-CPC
 IMCE Rotterdam- Presencia de México de Miguel Somera-CPC
 Informe Rodolfo Echeverría Álvarez-Exposición de Oscar Menéndez-CPC
 Ingeniería y humanismo de Ricardo de Antura de Dios- Depto. de Cinematografía del IMP²⁰
 Integ. familiar-CPC
 Islas Marianas-CPC
 IV Festival Internacional Cervantino de Oscar Menéndez-CPC
 IV Informe de Gobierno de Rodolfo Echeverría Álvarez 75 de Angel Flores Marini-CPC

²⁰ Instituto Mexicano del Pueblo.

Jornaleros agrícolas de Eduardo Maldonado-CPC/SEP/Canadá*
La experiencia del fuego de Arturo Rosenblueth y Jaime Riestra-CPC
La obra oculta de Carlos Prieto-CPC
La solución somos todos de Arturo Rosenblueth-CPC
La urbe de Oscar Menéndez-CPC
Las ratas de Roberto Meza-CPC
Lecumberri. Palacio negro de Arturo Ripstein-CPC**
Los caminos de América (gira del candidato JLP), de Oscar Menéndez-CPC
Los conventos franciscanos en el antiguo señorío tochiuhimeca de Nicolás Echevarría
Los murmullos de Rubén Gámez-CPC
Los tesoros del Hermitage en México de Arturo Rosenblueth-CPC
Marginación Guerrero de Arturo Rosenblueth y Arturo González-CPC
Mazahuas, dos jornales de Alejandro Aguilar, Jorge Amezcuita, entre otros-CUEC
México-Europa, las nuevas fronteras de Carlos Velo-CPC
México-Vietnam, dos pueblos hermanos de Oscar Menéndez-CPC
Montoneros... crónica de una guerra de liberación de Cristina Benítez y Hernán-CUEC
Ni un paso hacia atrás de Julio Riquelme-CPC
No quiero que mi hijo sea campesino de Julio Riquelme-CPC
Nuestra democracia, voto 76 -CPC
Nuestro mar -CPC
Nuevo gobierno del Estado de México de Angel Flores Marini-CPC
Nutrición de Eduardo Carrasco Zamini-CPC
Obra legislativa 1970-76 -CPC
Onomástico Ballet Nacional de Arturo Rosenblueth-CPC
Parteras empíricas de Dra. Celia Rosiles y Pedro Arguelles I
Pesca de altura de Alfredo Gurrola-CPC
Poesía de vejez y amor de Antonio del Rivero-CUEC
Precandidato VII Asamblea del PRI de Angel Flores Marini-CPC
Que esperen los viejos, emigrantes de José Bolaños-CPC
Querétaro, Qro. -CPC
Reclusorios, un muro nuevo de Jaime Grashinski-CPC
Ronda revolucionaria de Carmen Toscano-E (intercaló escenas reconstruidas con vistas que había filmado su padre Salvador Toscano).
Síntesis Informe Presidencial de Carlos Velo-CPC
Santa Gertrudis, la primera pregunta sobre la felicidad de Giles Groulx-CPC
Sin destino fijo de José Manuel Osorio-CPC
SOS, Guatemala de Oscar Menéndez-CPC
Tauromaquia de José Chauraud-CUEC
Todo depende de todos de Arturo Rosenblueth-CPC
Trabajadores del mar de Jaime Riestra-CPC
Tres mujeres tres de Margarita Suzán-CPC
Tres preguntas a Chávez. La causa de Arturo Ripstein-CPC
Valle de México (12 habitantes en México) de Rubén Gámez-CPC
VI Informe presidencial Luis Echeverría Álvarez -CPC
VII Juegos Panamericanos de 1975 en México de Patricia Gilhuys-CUEC
Virikuta, la costumbre de Olivia Carrión, Scott Robinson y Carlos Sáenz-Grupo Cine Labor
Ya las palabras son hechos de Arturo Rosenblueth-CPC

Nicaragua, ¿cuál es la consigna? de Leo Gabriel y Adrián Carrasco Zanini-CUEC

Ochenta y tres días de huelga de Miguel Estrada

Ocho comunidades de Oaxaca -CPC

Puebla hoy de Paul Ledue (integrado por tres cintas de corto y mediometrage sobre la política de ese

Estado: Habla una vez, Enrique Cabrera y Puebla hoy)-I

Rigo, una confesión total de Víctor Vico-CUEC

Vicios de cocina de Beatriz Mira-CUEC*

1979

500 años de gastronomía mexicana de Enrique Escalona-CPC

Bajada de Kukulcán de José Nieto -CPC

Cánceros de Rubén Rincón, José Iván Santiago, Rafael Bonilla y otros-CUEC

Crónica del olvido de Berta Navarro -CUEC

Discreto y corto de vista de Antonio del Rivero-CUEC

El amanecer dejó de ser una tentación de Miguel Necoechea-Universidad Veracruzana

El más acá del más allá de José Iván Santiago-CUEC

Enrique F. Criachi -CPC

Ellos, los tres de Javier González Andujar -CUEC

Historias prohibidas de Pulgarcito de Paul Ledue-I

Jubaco de Rafael Castanedo-Universidad Veracruzana

La vida toda de Carolina Fernández-CCC

Los altos de Jalisco de José Nieto-CPC

Muito romántico de Daniela da Silveira -CUEC

(no ofrecen datos completos)

Comunidades de Oaxaca (197?) de Héctor Ramírez

Día de muertos en Mixquic (197?) -CPC

Había una vez (197?) de Paul Ledue

Migraciones (197?) de Bosco Arochi-CPC

Pintura mural del siglo XVI en los conventos de México (197?) -CPC

Primer cuadro (197?) de Oscar Menéndez

Tierra y libertad (197?) de Maurice Bubulian-SEP/Canadá

4.2 La crisis socioeconómica de los ochenta

4.2.1 Políticas del Estado respecto a la cinematografía

Debido a las difíciles condiciones económicas y políticas en que se encontraba nuestro país, hubo que replantearse qué hacer con el cine. Los organismos con que operaba el Estado para conducir la cinematografía parecían nuevamente corroborar que no eran suficientes, mejor dicho, poco funcionales. El sexenio de Miguel de la Madrid inició con pocas producciones, sobre todo fueron pocas las que financió su gobierno. Este coprotagonizó con capital privado para mantener a la industria en pie. El cine recurrió entonces al sistema de cooperativas como una opción más frecuente para financiar las películas. Por otra parte, y retomando en cierta forma lo que se había planteado desde los años cincuenta en crear una institución que procurara el fortalecimiento y la calidad del cine, además de difundirlo, el gobierno crea en 1983 el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), dirigido hasta 1986 por Alberto Isaac. Los propósitos por los que fue creado nunca se lograron, y en lugar de conformarse como una institución cultural autónoma del Estado, quedó bajo la sombra de la Secretaría de Gobernación a través de RTC.

Para 1983 los ingresos en la industria cinematográfica se repartían así:

- a) 50% exhibición
- b) 8% distribución
- c) 25% productores
- d) 17% impuestos y derechos autorales

Respecto al rubro de la exhibición, que tradicionalmente acapara la mayor parte de las ganancias, durante toda la década representó el 50% de los ingresos, mas no fue por exhibición de cine mexicano, ya que casi todas las películas en cartelera fueron norteamericanas. "Las diez películas más taquilleras extranjeras de 1985 obtuvieron 1,800 millones de pesos, mientras las mexicanas sólo recaudaron 1,200 millones. Pero si las cintas mexicanas se hubieran exhibido en cines de un precio igual al de las extranjeras, se hubieran captado 1,500 millones de pesos más que las extranjeras."²² Esto reitera cómo la exhibición de cine estadounidense seguía gozando de mayores privilegios en las salas nacionales que las películas mexicanas.

En cuanto a la distribución el panorama era en el mismo tenor: "Entre 1980 y 1989 se estrenaron mil 592 películas norteamericanas contra 722 nacionales, [...] mientras a principios de los ochenta diez compañías distribuían el 65.4 por ciento de las cintas, a finales de la década nuevas compañías distribuían el 83 por ciento."²³ Las distribuidoras más fuertes de los ochentas eran Videocine, Organización Ramírez, Cotsa, Cadena de Oro, Circuito Montes, Continental de Películas, Carlos Amador y Circuito Júpiter, mientras que la mayor parte de los trabajos independientes y culturales se distribuyeron a través de la Dirección General de Televisión Universitaria (TV/UNAM), la Unidad de Televisión Educativa y Cultural (UTE/C), la Filmoteca de la UNAM, Video Servicios Profesionales, Coordinación de Televisión Educativa-IPN, entre las más representativas.

Y no fue sino cuatro años después de iniciado dicho gobierno que:

"El Estado en 1986 implanta el Plan de Renovación Cinematográfica que tenía como objetivos: mejorar las salas de exhibición y hacer respetar el artículo 2, fracción XII, de la Ley de la Industria Cinematográfica que impone a los exhibidores la proyección del 50% de sus funciones con cine mexicano". Sin embargo la mayoría de las salas nacionales (80.46%) exhibieron cine

²² Adán Zamarripa S., *La distribución en México*, 1986, pág. 160.

²³ Raquel Peguero, *La Jornada*, diciembre 21 de 1992, pág. 33.

extranjero. La única sala que dio salida al cine mexicano de calidad durante los primeros cinco años de los ochenta fue el cine Regis.

Sin embargo no olvidemos que IMCINE en un intento por hacer frente a la crisis junto con el STPC en 1985 había convocado al Tercer Concurso de Cine Experimental del cual se realizaron diez películas. Aunque la intención de convocar a los cineastas a realizar nuevos proyectos era dar oportunidad a ideas nuevas y de calidad, la trascendencia del mismo no fue más allá del esfuerzo de haberlas financiado, pues la exhibición de las mismas fue deficiente. Y por su puesto ningún proyecto documental apareció en dicho concurso.

Los objetivos del cine estatal durante 1986 a través de dicho plan fueron filmar siete películas, entre las que se incluía un documental (*Centroeuropea*), que dirigiría Berta Navarro y hablaría sobre el Grupo Contadora que nunca se filmó, debido al incremento en un 50% de los costos de producción por lo que sólo se filmaron 25 películas (2 en video) durante dicho gobierno, de las cuales se exhibieron diez y tres de ellas sólo en la Cineteca;²⁴ la censura en algunas películas por parte de IMCINE en cierta forma determinó el número de películas rodadas.

El fantasma que recorrió los ochenta...

Los distintos fines e intereses que puede tener el cine documental en México se reflejó en las producciones de las instituciones. Pero antes de mencionar que ocurrió con el cine que se hacía en ellas, es importante referirnos a lo que hacía el CPC, un organismo al que se le había delegado desde su creación la realización y apoyo de películas documentales. El CPC cambió de nombre varias veces no sólo por la constante remoción de sus dirigentes sino por una falta de continuidad y claridad en las políticas a seguir. La falta de presupuesto, el poco interés por realizar cortometrajes y la inexperience del personal con que laboraba contribuyó a que redujera su actividad prácticamente a la realización de spots para las secretarías de Estado. Esta dependencia nunca logró recuperar el financiamiento de las producciones ni comercializar el acervo del que disponía tanto al interior del país como hacia el extranjero. Todos los documentales eran propiedad de la institución y no de los cineastas, pues en la mayoría de los casos se habían hecho por encargo, así como muchos de ellos no tenían en regla los derechos de autor, y esto dificultó que los materiales que interesaban a televisoras extranjeras no se pudieran vender, ya que los trámites burocráticos eran demasiado engorrosos: *«nunca les preocupó realmente crear una industria, una productora independiente que tuviera fondos para gozar de cierta autonomía»*, apunta el documentalista Nicolás Echeverría, respecto a la exhibición el mismo director nos dice:

“No creo que haya culpa de los realizadores en este asunto. Pienso que hay mucha gente de talento en México, pero lo que nos hace falta son buenos promotores y buenos amantes del cine, ya no como cineastas, sino como promotores, como productores...”²⁵

El cine institucional reflejó la crisis general de la industria cinematográfica, ya que organismos como el INI, el INAH, el IMP o CONACYT o alguna otra secretaría del Estado como la SEP, no lograron dar continuidad a la realización de trabajos filmicos que años atrás habían iniciado con el propósito de fomentar y difundir la cultura a través del cine. La gran transformación de dicha industria en el área documental se reflejó en los cambios que varias instituciones tuvieron tanto en su organización interna como en sus producciones a realizar; ese fue el caso de la Unidad de Televisión Educativa y Cultural (UTE) independiente de la Dirección de Publicaciones y Medios de la SEP, creada en 1982 para realizar

²⁴ Patricia Vega, *La Jornada*, 26 de marzo de 1986, pag. 19.

²⁵ José Ravitsa, *Miradas a la realidad. Entrevista a documentalistas mexicanos*, Vol. II, pp. 33-34.

todo tipo de programas educativos y series culturales en TV donde participaron cineastas, escritores, guionistas, investigadores y críticos; a partir de entonces todas sus producciones fueron hechas en video. Entre 1983-1986 fue la época más prolífica de la UTEC. Luego en 1989 por decreto presidencial la institución cambia a Unidad de Televisión Educativa (UTE), la cual desde entonces elabora únicamente programas educativos. Al mismo tiempo el Estado crea el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA), a quien delega la realización de proyectos audiovisuales culturales a través de la Unidad de Producción Audiovisual (UPA), que hasta antes la SEP.

El Instituto Nacional Indigenista (INI) con un acervo filmico que data desde finales de los setenta y el cual por mucho tiempo estuvo guardado en los años ochenta tuvo la etapa más importante de documentales etnográficos, tanto por su número como por el valor temático de los mismos. Durante toda la década realizó 37 documentales y una película de animación; pero a partir de 1983 el video comenzó a utilizarse como un instrumento de apoyo para hacer cine y no fue hasta mediados de la década, por iniciativa de Alfonso Muñoz, que el video se convirtió en una alternativa para filmar, al principio fueron filmaciones sobre eventos que se realizaban sobre las comunidades indígenas, pero gracias al gran impulso que le dio Muñoz, al terminar la década las investigaciones indigenales se realizaron formalmente en video con la misma estructura y finalidad con que se había hecho en cine. Esto "fomentó la compra del sistema portátil de televisión" dentro del instituto, la calidad de las producciones mejoraron y esto motivó a pensar en la realización de programas para TV, una vía de difusión donde hallaron salida estos documentales.²⁰ Los primeros años de los ochenta las producciones fueron más abundantes que al terminar la década, pues abren don ahí cineastas que impulsaron proyectos muy importantes como Juan Carlos Colón, Oscar Menéndez, Juan Francisco Urusti o Alberto Cortés, entre los más representativos; sin embargo no debemos olvidar que paralelo al cine se produjeron documentales en video y la mayor parte del acervo del INI se transfirió a este formato para su mejor difusión y uso.

Por su parte, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) a lo largo de toda su trayectoria se ha preocupado por dejar testimonio de sus investigaciones apoyándose en trabajos audiovisuales, pero en términos generales no hay una producción abundante de documentales; en los sesenta hubo algunos trabajos interesantes; durante los años setenta no podemos hablar de filmes significativos, pues sus escasos trabajos no alcanzaron ninguna proyección, esto es, exhibirlos en salas universitarias y cine clubes; para la década de los ochenta el INAH produjo una serie de trabajos a cargo de Alfonso Muñoz y Mario Diez -entre los más destacados- sobre las culturas prehispánicas más importantes del país, y algunos colaboradores que filmaron videos no profesionales. Según lo indica el jefe de la Cinemateca del INAH, Galdino Gómez, no existió un interés real de realizar documentales durante los ochenta, mucho menos de que documentalistas destacados o interesados en este tipo de trabajos participara en ellos, pues no había presupuesto para introducir proyectos de esa naturaleza. Algunos de los documentales en video que se hicieron fue con el apoyo de universidades como la de Tabasco.

En el Conacyt por ejemplo, en 1984 Carlos Velo creó la Asociación Mexicana de Recursos Audiovisuales Científicos donde se realizaron videos documentales interesantes, sin embargo no fueron muchos en diez años. Otras instituciones que se dedicaron a la realización de documentales fueron el Instituto Mexicano del Petróleo, pero que a lo largo de los ochenta no hubo un número significativo de películas realizadas. Su Departamento de Cinematografía en 1983 se convirtió en Departamento de Televisión, esta nueva modalidad en las dependencias se extendería en todo el país. El documental comenzaba una nueva etapa. Las temáticas se diversificaron (etnográfica, científico, educativo, cultural, artístico, educativo, político, antropológico, indigenista, entre otros), pero cada vez fueron menos los trabajos documentales como medio de expresión cinematográfica; muchas producciones institucionales

²⁰ La difusión de sus documentales ya sea en cine o video son difundidos también a las comunidades indígenas en 16 mm con pantallas móviles.

se limitaron a crear un archivo audiovisual que pudo encontrar salida en la televisión y en los concursos nacionales e internacionales que surgieron en los últimos veinte años.

4.2.2 El papel de las escuelas en la producción documental

Es indudable que las escuelas de cine han tenido una labor fundamental en la evolución de la cinematografía nacional, pues la mayor parte de los directores que en los últimos veinte años han destacado en nuestro país provienen de ellas; un porcentaje significativo además trabaja en la televisión y en proyectos audiovisuales de otros géneros como el video, ya sea en instituciones culturales o de forma independiente. Pero para tener una apreciación más amplia de lo que en esta década significaron las escuelas de cine, cabe mencionar también la existencia del Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográfica (CIEC), dependiente de la Universidad de Guadalajara, que a partir de 1986 se suma a la enseñanza del arte cinematográfico. Fue fundado por el crítico e investigador Emilio García Riera, quien de entonces dirige dicho centro. Sus objetivos eran formar a profesionistas en distintas áreas del cine, sin embargo, los recursos con los que opera dicha universidad han condicionado que sus objetivos académicos se inclinen más por la investigación del cine que por la realización de proyectos audiovisuales en cine o video.

El CCC, el CUEC y el CIEC junto con algunas universidades respaldaron enormemente las producciones independientes y las realizaciones de documentales tanto para difundirse en cine como en la televisión. Algunos de los documentales retrataron el momento social y cultural del país y muchos otros obtuvieron premios nacionales e internacionales relevantes. Sin embargo, por las características estructurales de cada una, encausaron sus criterios a objetivos distintos. No es posible abordar a cada una de ellas de la misma forma, pues los recursos de los que se allegan, que provienen de distintos sectores, han condicionado totalmente las políticas de enseñanza y de producción dentro de las mismas.

El CUEC, por ejemplo, creado y subsidiado por la UNAM ha encausado sus objetivos al impulso y mejoramiento de la enseñanza con recursos muy restringidos, si lo comparamos con el CCC, quien por haber sido fundado y financiado por el Estado, cuenta con equipos y servicios de mejor calidad, lo que representa mayores costos de producción. De acuerdo a la revisión que se ha hecho en los proyectos que ha realizado el CUEC, su época más productiva fue de 1978 a 1985 en la que el Taller Cine Octubre encabezó proyectos sumamente importantes; en dicho periodo en el que está como director el documentalista José Rovirosa Macías, se impulsó la realización de talleres de cine documental directo como parte de la formación de los alumnos. Al tomar el mando del CUEC Marcela Fernández Violante en 1985, hay un empobrecimiento del género documental lamentable, pues llegó a eliminarse este en los programas de estudio. Sin embargo, desde 1988 el CUEC ha iniciado toda una reestructuración de sus planes de estudio, al mando de Alfredo Joskowicz, en el que se ha pretendido sistematizar totalmente la enseñanza y dotar al profesionista de mayores herramientas para su desarrollo, a pesar de que del CUEC han salido documentalistas muy importantes, el género no se desarrolla con la misma amplitud durante los ocho semestres que dura la carrera al compararlo con el cine de ficción. Durante algunos semestres se dan materias alusivas al género, realizan seis proyectos de reportajes y algunos otros de documental, y no es sino a través de seminarios o cursos de posgrado que el género documental vuelve a tomarse en cuenta. Y muy a pesar de estas condiciones, el documental escolar tuvo producciones interesantes, el cual se encargó de reflejar diversos aspectos que afectaron a nuestro país, como por ejemplo las elecciones presidenciales de 1988.

Por su parte el CCC que depende del financiamiento estatal a través del IMCINE, y con una trayectoria de 21 años, se introduce en la historia de la cinematografía a partir de su primera generación -en los años ochenta-, con la que comienzan a destacar algunos trabajos documentales. A pesar de que los dos primeros directores de esta escuela fueron destacados documentalistas (Carlos Velo y Eduardo Maldonado) no había en los planes de estudio suficientes materias sobre el género, al igual que en el

CUEC durante más de diez años fue una parte minoritaria de la enseñanza, una materia que se cursaba como requisito pero que no se integraba como un elemento vital en la formación del profesionista. Los casi diez años que lleva Gustavo Montiel al frente de esta escuela, egresado además de dicha institución, han habido replanteamientos de los planes de estudio en el que se ha tratado de dar mayor impulso a otras áreas que no sea únicamente la de director (en especial de películas de ficción), como es el guionismo, la edición, el sonido, la fotografía, el cine documental, entre otros.

Durante los años ochenta las escuelas de cine produjeron el mayor número de documentales que cualquier institución, y tomemos en cuenta que no tuvieron los recursos financieros ni la calidad que puede ofrecer el cine comercial industrial, sin embargo fueron ideas propositivas que resaltaron ante el público. Esta ha sido la etapa más destaca de las escuelas de cine, ya que encabezaron el número de producciones de calidad en el género documental, aunque un público muy escaso los conozca y los critique.

A lo largo de la historia de estas dos escuelas siempre es un porcentaje mayor de estudiantes que se inclinan por ser directores, y que prefieren el género de ficción que el documental, por significar mayores oportunidades de proyección y de conseguir sus trabajos. Mientras que el CIEC se ha encargado básicamente de rescatar la cinematografía a través de publicaciones respecto a la misma y talleres y cursos sobre temas relativos a ellas, en mucho menor grado han habido proyectos filmicos que se han realizado con el apoyo de instituciones o del propio estado a través del IMCINE. La situación más reciente de las escuelas de cine tiene aspectos muy importantes que veremos en el siguiente subcapítulo y que pueden darnos una idea de lo que está pasando con el género documental desde los centros de enseñanza.

4.2.3 Mecanismos alternativos de producción para el documental

Podríamos iniciar resumiendo el cine independiente retomando lo que un cineasta de la época apunta: "llegó a ser tan independiente que llegó a independizarse del espectador, y el otro cine, está totalmente agotado en su forma de producción actual".²⁷ Si bien hubo una cantidad importante de este tipo de producciones, a partir de los ochenta tuvo un carácter más limitado para distribuir y exhibir películas; se apoyó fuertemente en instituciones educativas como las universidades (Puebla, Sinaloa, Veracruz, Colima, Chapingo, Guadalajara, entre las más representativas) o los sindicatos como el STUNAM o con las ya mencionadas distribuidores independientes (Zafra y Cine Códice).

Un ejemplo de ello es la Universidad Autónoma Chapingo donde se cuenta con un Departamento de Cine y Medios Audiovisuales. A partir de 1989 se fomentó y organizó la exhibición de cine y la creación de videos documentales de apoyo al campesinado y a la educación. Muy pocos se conocen, y si se habló de ellos fue por iniciativa de los propios realizadores quienes buscaron foros de exhibición. Algo que de alguna forma contribuyó a su realización fue el uso de los formatos Súper 8 y video. La Filmoteca de la UNAM, por ejemplo, se interesó desde 1978 en el cine en Súper 8 al haber creado una sección de películas en este formato con el fin de preservarlas, distribuir las y exhibirlas. De los cineastas que filmaron documentales y cine experimental en la época podemos mencionar a Mari Carmen de Lara, Eduardo Maldonado, Nicolás Echevarría, Alberto Cortés, Rafael Montero, Ma. Eugenia Támez, Carlos Cruz y Carlos Mendoza, Salvador Díaz Sánchez, Alejandra Islas, entre los más destacados.

Ante la falta de oportunidades, en 1987 varios directores crearon la Fundación Mexicana de Cineastas con el propósito de fomentar la producción, realización, distribución y exhibición de películas, videos y medios audiovisuales, así como el fomentar la investigación, la docencia y dar el asesoramiento a

²⁷ Alberto Cortés, "La generación de los 80, los cineastas en México" en *Cine, televisión y video en América Latina. La generación del 80*, pág. 67.

instituciones privadas y oficiales interesadas en la imagen; apoyándose en realización de talleres, cursos, foros y muestras de cine. Dos años más tarde esta fundación crea el Taller Documental para impulsar la creación del género tanto en cine como en video. Sus objetivos pretendían la difusión de este género a través de una programación en salas específicas del país. Esta idea retornó en cierta forma lo que en los años setenta había propuesto el movimiento independiente en México. Desgraciadamente por diferencias profesionales y personales la fundación no pudo cumplir con los objetivos propuestos y terminó diluyéndose años más tarde.

Muchas de las producciones independientes lograron exhibirse en las salas comerciales (en menor proporción el documental: cuando lograron pagar "el desplazamiento sindical" o al ganar premios internacionales, aunque normalmente se exhibieron en circuitos universitarios, de las secretarías de Estado o dependencias oficiales como la Cinoteca Nacional, la que por fortuna ha dedicado retrospectivas de cine independiente, científico o de las escuelas de cine. Esto comenzó a ocurrir alrededor de mediados de los ochenta, cuando al poner a funcionar sus nuevas instalaciones (1984) tuvo el propósito de destinar una de sus cuatro salas a la exhibición de cine mexicano independiente.²⁸

Otra de las respuestas ante la crisis cinematográfica y a la censura fue la fundación del Colectivo Cine Mujer y la creación de la productora independiente Canal 6 de Julio en 1989, a cargo de Carlos Mendoza, esta última hizo frente a la prohibición de la difusión de los videos que el propio cineasta había realizado. Todos los trabajos documentales giran en torno a la situación política y económica del país, su originalidad llamó la atención de manera especial a la crítica, no en vano se le ha llegado a atribuir el ser el iniciador de una nueva etapa del documental en México. Algo peculiar dentro de la situación general del cine documental fue que el cine científico, etnográfico y educativo tuvieron un panorama menos gris que en otros tiempos; comenzaron a llamar la atención de organismos dedicados a la producción y difusión del cine, como la FilMOTECA de la UNAM, la Cinoteca Nacional e instituciones públicas.

De estos géneros llama la atención el cine científico, después de una escasa producción años atrás, a partir de 1980 se impulsa su realización y exhibición al convocar al Primer Encuentro de Cine Científico donde convergieron trabajos de todo el país. Así fue como los temas científicos comenzaron a destacar en festivales nacionales e internacionales. Algunos de estos organismos que realizaron documentales científicos son el Instituto Politécnico Nacional, el CONACYT, el Centro Universitario de Comunicación de la Ciencia (CUCO), la Facultad de Ciencias del UNAM, las universidades de BC, Xalapa, entre muchas otras. De los trabajos más representativos del género destacan los nombres de Carlos Vela, el Dr. Jorge González Ramírez y el Dr. Mariano Vázquez, Jorge Baeza e Iván Trujillo.

Por su parte la FilMOTECA de la UNAM en 1982 crea nuevos cine clubes para proyectar incluso cine escolar: *Estorero* en San Idelfonso, las salas *Julio Bracho* y *José Revueltas* en el Centro Cultural Universitario. Estos foros contribuyeron a ampliar el número de espectadores tanto de cine nacional pero en especial del extranjero. Por la misma época la SEP crea el Circuito de la SEP para distribuir y exhibir sus producciones de cine (las que resguarda actualmente) y de TV; dicho circuito lo conforman los cine clubes del gobierno federal, así como los de las empresas paraestatales.²⁹ Algunos otros foros de exhibición son el circuito de cineclub del INBA integrado por las salas *Manuel M. Ponce*, *David Alfaro Siqueiros*, el Museo de Arte Carrillo Gil, el Museo Nacional de Arte y el Museo Tecnológico de la CFE; o los que se crearon en instituciones culturales de forma independiente como el Instituto Mora, el conjunto Cultural Ollin Yoliztli, Sala de la Paz, entre otros.

²⁸ Un porcentaje considerable del cine independiente se realizó en formatos de 16 mm, Super 8 y video.

²⁹ Aida Zamarripa, *El cine independiente*, pág. 108.

En general fueron muy pocos los cineastas como Nicolás Echevarría o Carlos Mendoza que lograron difundir sus documentales en salas comerciales o que hayan tenido difusión masiva. El índice en la producción y difusión del documental conforme nos acercamos a los noventa cada vez fue más difícil, sobre todo en el ámbito comercial.

4.2.4 Los documentales de la época

Los años ochentas fue un momento peculiar en la historia del cine documental mexicano, ya que sus mecanismos de realización viran a otros rumbos. Es la etapa de su segunda crisis: poco presupuesto y el video como alternativa. En el marco de una política económica muy poco enfocada al género, las escuelas hicieron mayor número de documentales que el Estado y las instituciones. Antes de mostrar las películas realizadas en diez años, conviene destacar algunos de los trabajos más representativos del documentalismo mexicano:

Juan Francisco Urrusti, siempre dedicado a la realización de cine etnográfico, en 1981 gana el primer lugar en el área de antropología, en el Primer Encuentro de Cine Científico con su película *Rrujos y curanderos* (1981).

Un dúo salido del seno del CUBEC, Carlos Mendoza y Carlos Cruz realizan como parte de una trilogía sobre el contexto político y social que vive el México de los ochenta *Chahuistle* (1981), ganador al Ariel 1982 por el mejor documental del año, preseas y reconocimientos que sus autores rechazaron.

Con *Laguna de dos tiempos* (1982) Eduardo Maldonado gana el Ariel 1983 y varios premios en Yugoslavia.

¡Los encontraremos! (represión política en México, 1983 de Salvador Díaz gana el Ariel al mejor documental y testimonial 1984 y el premio especial en el V Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano.

Recuerdos de Juan O'Gorman (1983), de los pocos documentales sobre arte que se realizaron en esta década, fue de la autoría de Juan Mora Catlett, esta película ganó en el mismo año el Colón de Oro en el Festival de Huelva (España).

El Ariel 1985 al mejor cortometraje documental lo ganó *Juchitán, lugar de las flores* (1984) de Salvador Díaz.

Elvira Luz Cruz, pena máxima (1985) de Dana Rotberg y Ana Díez gana el Ariel 1986. Después se filmaría una película de ficción sobre el mismo tema.

Marí Carmen de Lara y Ma, Eugenia Tamés, cineastas que enfocaron sus trabajos documentales en torno a la mujer, en 1987 con *No les pedimos un viaje a la luna* (1986) ganan el Ariel al mejor mediodetraje documental y la Diosa de Plata por el mejor documental del año. En el extranjero obtuvo el primer lugar en el Primer Festival Internacional de Cine y Video de San Juan, Puerto Rico y el Awards of Merit in Film en Nueva York.

Xochimilco (1987) de Eduardo Maldonado, considerado como uno de los mejores documentales que se han realizado en México, tuvo varios reconocimientos.

La neta no hay futuro (1988) de la autoría de Andre Gentile, obtuvo el Ariel 1989 como mejor cortometraje documental.

Todos los trabajos que destacaron y/o recibieron premios tanto en México como
en el extranjero aparecen con un asterisco (*). No aparece el número real
de documentales porque no existe un registro exacto de los mismos,
así como los datos completos de muchos de ellos.

1980

A jergazo limpio de Jorge Amézquita-CUEC
Acuicultura. Granjas de agua de Miguel Litín-CPC
Algo sobre Jaime Sabines de Sara Elias Calles y Claudio Isaac-CPC
América Vietnam de Jorge Fons-I
Atlixco. Granero del siglo XVI de Marco Julio Linares-CPC
Ayahualco de Coaig Baker-CUEC
Campeche, un estado de diurno de Luis Mandoki-CPC
Cinco años de Pedro Reygadas-CUEC
Comandante Carlos Fonseca de Adrián Carrasco Zanini-CUEC
Costela Urzeta de Jaime Kuri Aiza-CPC
Cuando la niebla levante de Federico Weingartshofer-INI
Chalima de Carlos Aguilar-CPC
Chape-pote (historia del petróleo, derecho y mugre) de Carlos Cruz y Carlos Mendoza-CUEC
El Blanquitas de Saúl Serrano-CCC
El neoclásico en México de Rubén Moreno Verdugo-IMP
El viejo y la revolución de Víctor Manuel Velasco Caicedo
Entre la presencia y el olvido de Laila Heiblum y Claudio Rocha-CCC
Estofados de la Nueva España de Marco Julio Linares y Jaime Kuri Aiza-CPC
Fiesta del Señor Santiago Apóstol de Jaime Riestra-INI
Frutas mexicanas. El elogio de la fruta de Enrique Escalona-CPC
Goitia de Olga Cáceres-CCC
Guadalupe Amor. Un caso mitológico de Claudio Isaac-CPC
Hikuri Neirra: la danza del peyote de Carlos Kleiman-INI
José Clemente Orozco, pintor del hombre de Jaime Kuri Aiza
La indignidad y la intolerancia serán derrotadas de Alejandra Islas y Alberto Cortés-CUEC
La madrugada de Ludwik Margules
La materia y el microscopio de Guadalupe Samarón-SEP
La mujer en la revolución nicaragüense de Adrián Carrasco Zanini-CUEC
Locomoción en protozoarios -Facultad de Ciencias de la UNAM
Los horcones de Milvia Piazza-CUEC
Martha Palau. Escultura en tierra de Agustín Gutiérrez Silva-CPC
Mitote tepeluano de Rafael Montero-INI
Montaña de Guerrero de Alberto Cortés/Alfonso Muñoz-INI
Mujer -Cine Octubre (ensayo)-CUEC
Mujer y la vida de Armando Lazo-CUEC
Nicaragua hoy de Berta Navarro
Poesías campesinas de Nicolás Echevarría-CPC
Quechingue el universo de Marco Aurelio Sosa-CUEC
Saharauís de Guillermo Rosas-CPC
Sin Juan de las Abadesas de Guillermo Rosas-CPC

54

Semana Santa en Nanacatlán de Jaime Riestra -INI
Semana Santa entre los mayas de Saúl Serrano-INI
Tabasco de Eduardo Carrasco Zamini-CPC
Taller TV -CPC
Tassili de Guillermo Rosas CPC*
Tatúcaul de Ramón Aupart
Tenochtitlán de Víctor Manuel Velasco Cascedo
Tonantzin (Virgen de Guadalupe) 1980 -CPC*
Una mayordomía de Juan Carlos Colín-INI
Yacuba: testimonio a Carrillo Puerto de Mario Helguera-CUEC

1981

Brujos y curanderos de Juan Francisco Urrusti-INI*
Café Tacuba de Jorge Prior-CUEC
Cavafis de Mario Helguera-CUEC
Ciudad de México de Mari Carmen de Lara SAHOP
Con el alma entre los dientes de Jaime Riestra-INI
Cuando la niebla levante de Federico Weingartshofer-INI
Diki Nima (medicina mazateca) de Salvador Guerrero y Antonio Fernández Tejedo-INI
Dr. Atl de Jaime Kuri Aiza-CPC
El blues de Toni Alvarez CCC
El chahuistle de Carlos Mendoza y Carlos Cruz-CUEC*
El día en que vinieron los muertos de Luis Mandoki-INI
El motor principal de Karin Albers-CUEC*
El niño Eulencio, el taxamazo de Espirazo de Nicolás Echevarría-CPC
El oficio de tejer de Juan Carlos Colín-INI
El papel de San Pablito de Federico Weingartshofer-INI
En clave de sol de Ludwik Margules-INI
La Aurora de Antonio del Rivero-CUEC
La bella durmiente (despierta sola) de Pedro Reygadas y Jorge Pérez Grovas-CUEC
Los pame de Santa María Acapulco de Antonio del Rivero-INI
Monimbo es Nicaragua de Adrián Carrasco Zamini-CUEC
No es por gusto de María Eugenia Tamés y Mari Carmen de Lara-CUEC
Papaloapan de Luis Mandoki-INI
Ponce y la guitarra de Mario Helguera-CUEC
Quítate tu pa'ponerme yo de Francisco Chávez-INI
Uyayacapan, cuarto viernes de Alberto Rentería y Germán García Gro.-CUEC
Un crucero de Roberto Sosa y otros-CUEC*
Uno entre tantos o una anécdota subterránea de Ariel Zúñiga

1982

Anasco, el corazón de un pueblo de Francisco Chávez-INI
A ver si estas garritas dejan pa' algo de Javier Rivera-CUEC
Charrotilán de Carlos Méndez y Carlos Cruz-CUEC*
Del otro lado de la muerte de Henner Hornmann-INI
El camino de la rosa (serie de cuatro cortometrajes) de Ramón Masats-CPC
El edén bajo el fusil de Salvador Díaz -CUEC/Depto. de Sociología Rural de la Universidad Chapingo
La curva de Javier Rivera, Marco Aurelio Sosa y Sergio Valdés-CUEC

La primera casa de las Ciencias en México de Ricardo Antura de Dios-Depto. de Cinematografía del INIP

La tierra de los tepahuas de Alberto Cortés- INI

Laguna de dos tiempos de Eduardo Maldonado- INI*

Losa de Jaime Riestra- INI

Mara'Acame (cantador y curandero) de Juan Francisco Urrusti- INI

Marginación de Jaime Kuri Aiza- CPC

Mexcatitlán de Antonio del Rivero- INI

Ora si tenemos que ganar (1982) de CUEC

Oro verde de Salvador Guerrero- INI

Purúpebas, los que viven la vida de Roy Roberto Meza- INI

Semilla del cuarto sol de Federico Weingartshofer- INI

Tigrilo de Karin Albers- CUEC

Tlacoalpan de Jaime Kuri Aiza- CPC

Trabajan de Arisbel Luberto- CUEC

1983

Bosques y selvas de Jaime Kuri Aiza- CPC

Cerca de lo lejos de Alejandra Islas- CCC

Compenio cinematográfico de Miguel Campos- IMCINE

Del viento y del fuego de Adolfo G. Videla y Humberto Ríos- Cooperativa Cónдор

Eréndira de Ruy Guerra- Filmoteca de la UNAM

Ernesto Leza Charro pintor de charros- CPC

Homenaje nacional a José Clemente Orozco 1883-1983 de Jaime Kuri Aiza- CPC

Langosta, bases de la lucha preventiva de Sergio Moreno y Armando Lazo- INIA³⁰

¡Los encontraremos! (represión política en México) de Salvador Díaz- CUEC*

Los signos del tiempo de Francisco Orduna- CUEC

Malvinas: la historia de una traición de Jorge Dentí

Manuel M. Ponce de Rafael Castanedo- CCC

Nosotros los serranos de Colectivo Mimibrito: Jaime Carrasco, Francisco Chávez, Jesús Sánchez,

Eduardo Sepúlveda- CUEC

Octavio Paz -CPC

Práctica de campo de Antonio del Rivero

Rarámuri ra tsu'ara (hablan los tarahumaras) de Oscar Menéndez- INI

Recuerdos de Juan O'Gorman de Juan Mora Catlett-Depto. de Actividades Cinematográficas/UNAM*

Tortuga Lina de Iván Trujillo- Filmoteca de la UNAM

Vacas probeta de Fernando González Casanova y Ana Luisa Palencia- FES Cuautitlán

Vamos al cine... te lo disparo de Laura Rossetti- CUEC

1984

A Renato Ledue de Gustavo Montiel Pagés- CCC

Abusos de autoridad de Oscar Eguía, Eugenio Glez. y César Taboada- CUEC

Aerome - CPC

Ábum de familia de Antonio Martorell de Enrique Trigo- CCC

Como me ves te verás de Leopoldo Best- CUEC

Cosmogonía de Eduardo Leiva Müller- CUEC

³⁰ In. tituto Nacional de Investigaciones Agrícolas.

De carne y yeso de Eduardo Herrera-CCC

Fonqui de Juan Guerrero-CCC

Gráfica de Laura Iñigo-CUEC

Juchitán, lugar de las flores de Salvador Díaz-CUEC/Depto. de Sociología Rural de la Universidad

Chapingo*

La quimera del oro negro de Pedro Reygadas-CUEC

Manuel Álvarez Bravo, fotógrafo de Juan Mora Catlett-Filmoteca de la UNAM

Tercera Convención de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica-CPC

Tratamiento de afluentes de Eduardo Martínez Guerrero-IMP

1985

CONAPO II Conferencia Internacional de Población -CPC

De bandas, vidas y otros sones de Sonia Fritz Macías y Oscar Menéndez-INI

El eterno retorno de Rafael Montero-INI

Elecciones generales de Uruguay de César de Ferrari Manevich-CUEC

Elvira Luz Cruz, pena máxima de Dana Roberg y Ana Díez Díaz-CCC*

Ellos de Oscar Emilio Egula-CUEC

Garabatos de José María Luján García-CUEC-UNAM

Garibaldi de José Antonio Ambríz Montiel-CUEC

Haach Wink de Juan Carlos Colín-INI

Héroes anónimos I: El Plan de San Luis de Ramón Aupart-UNAM

Jesu, S.A. de Ana Luisa Lagouri Herschopf y Eduardo Sepúlveda Amor-CUEC

Laberintitis de Gisela e Irina Irazzo-CUEC

Para subir al cielo de José Ramón Mikelajuregui-CCC

Por eso en Mixque hay tantos perros de Luis Manuel Serrano-CCC

Voces sin eco de Rodrigo Acosta-CUEC

1986

Crónica de familia -CUEC

No les pedimos un viaje a la luna de Mari Carmen de Lara y María Eugenia Tamés-CUEC*

Paquimé de Rafael Montero-INI

Piwachiwwe (la vieja que arde) de Juan Francisco Urrusti-INI*

Ulama (el juego de la vida y de la muerte) de Roberto Rochín

1987

50 Aniversario del IPN -CPC

Actores de la reconstrucción de Demetrio Brilbatúa-IMCINE

Días de huelga de Tonatiuh González-CUEC

Dos estrellas de Ciro Cabello Guevara-CUEC

El ring no era cuadrado de Antonio Diego y Moisés Ortiz Urquidí-CCC

Encuentros de medicina maya de Juan Francisco Urrusti-INI

Para muestra un botón de Gabriela Espinoza Cabrera-CUEC

Peatones de Jorge Medina-CCC

Pelea de tigres (una petición de lluvias nahuatl) de Alfredo Portilla y Alberto Becerril-INI/SARH

Tatay de Sergio Muñoz Güemes-CCC

Tejiendo mar y viento de Luis Lupone y Teófila Palafox-INI

Testimonios zapatistas de Adolfo García Videla-CUEC

Tlacuilo de Enrique Escalona-CPC/SEP

57

Xenofobo de Oscar Emilio Egufa Hernández-CUEC
Xochimilco de Eduardo Maldonado-INI*

1988

Casas grandes de Rafael Montero
Eustasio Montoya: imágenes perdidas de Fernando del Moral González-SEP
La neta no hay futuro de Andrea Gentile-CCC*
Malcom Lowry de Eduardo Maldonado
Monarca: adivinanzas para siempre de Iván Trujillo-UNAM
Museo Templo Mayor de Alfonso Muñoz-INAH

1989

Bot' Ahí (Mezquital), 1989 de Juan Manuel Piñera-CCC*
Juripo, ¿y por qué todos se van? (1989) de José Luis Martínez-CCC
Nina de Angeles Sánchez-CCC
Strawberry Sunday de Claudio Valdez Kuri-CCC

(no ofrecen datos completos)

Burguesías del poder (198?) de Jaime Kuri-CPC
Danzas del Totomacapan (198?) de Federico Weingartshofer-INI
El lago es una historia (198?) de Humberto Ríos
Maquiladores (198?) de Angeles Necochea
Otomies: tradición y sufrimiento (198?) de Federico Weingartshofer-INI
Tlaxtepucco, un pueblo chinateco (198?) de Francisco Chávez-INI
Una frontera en guerra (198?) de Eduardo Carrasco Zanini

4.3 La aparición del video documental

El cine documental de los ochenta tuvo nuevas alternativas técnicas de producción que de alguna forma transformaron su destino y función dentro del cine mexicano. Si bien se realizaron algunas películas importantes, el video se convirtió en el instrumento más común, práctico y económico para crear documentales; fue un género que se introdujo en México de forma general y masiva en dicha década. Según datos de la época de 1983 a 1990 hubo un *boom* en este formato. Esta revolución tecnológica dio al cine un elemento de singular importancia, aún cuando en sus inicios se le haya visto como un serio peligro para la cinematografía.

Con esta nueva tecnología se dejó de utilizar el cine en muchas instituciones, ya que se redujeron considerablemente costos de producción y permitieron además la realización de trabajos, en algunos casos, con un lenguaje visual renovado. De las primeras instituciones que hicieron uso del video para filmar fue la SEP, a través de la Unidad de Televisión Educativa y Cultural (UTEV). La aparición del videocasette amplió así las posibilidades de producción de sus proyectos educativos y culturales donde continuaron participando una generación de cineastas que también vieron en este formato una forma barata y menos compleja de filmar, que encaminaba su consumo a la televisión.

Durante cerca de cinco años la UTEV realizó un número importante de videos educativos para la televisión y series culturales con la que apoyaba la realización de proyectos documentales: *México plural, En las fronteras, Los barrios, Grandes maestros del arte popular, América indígena, Siglo XX, el hombre y la ciencia, Los artes, Epopeya de Oro de la danza mexicana, Historia de la pintura de México, Los libros tienen la palabra, Momentos de creación, Los nuevos, Nuestros jóvenes, Reconstrucción del Centro Histórico, Siglo XX, La vida en México, Los que hicieron nuestro cine, Son Eros, Con la música por dentro, Testimios, Estamos vivos de nuestro tiempo*, y cuatro series infantiles más. Aquí se centró el trabajo de muchos cineastas reconocidos de la época no sólo del género documental, como fue el caso de Carlos Velo, Paul Ledue, Alejandro Pelayo, Gonzalo Infante, Juan Carlos Colín, Alberto Cortés, María Sistiach, Olga Caceres, Eduardo Carrasco, Scott Robinson, Juan Antonio de la Riva, entre muchos otros.

La era del video creó una cultura en el género y buscó su rápida difusión en los espacios televisivos. En los años ochenta se realizaron numerosas producciones en video que hoy concebimos como *videohomes*.³¹ La década significó para el mundo cinematográfico una transformación importante, pues el video fomentó la creación de proyectos documentales y artísticos paralelos a la industria del séptimo arte, por lo que paulatinamente fueron menos frecuentes las filmaciones en 16 mm y Súper 8. Aunque su función dentro de la sociedad fue sumamente polémica, ya que se llegó a afirmar tajantemente que estaba dando muerte súbita al cine, cada vez fueron más los hogares que vieron videos en casa, también la ocasión de que el cine se volviera más rentable, a través del video la distribución de películas llegó a mayor número de personas, propiciando además un incremento de cinefillos en las salas comerciales. Es pertinente resaltar además que el video también tuvo una importancia en cuestiones técnicas de la industria cinematográfica, pues se convirtió en una herramienta indispensable para procesos de producción y edición.

Rápidamente las producciones independientes en video comenzaron a proliferar en todo el país. Rafael Corkidi fue un entusiasta promotor y realizador de videos, en especial de temas sociopolíticos; otros que incursionaron en este formato son: Vicente Lombardo Toledano, Oscar Menéndez, Paul Ledue, Juan Antonio de la Riva, Alberto Mariscal, Lucy Orozco, Alejandro Pelayo, Carlos Mendoza y Carlos Cruz, José Luis García Agraz, Adriana Porillo, Berta Navarro, Marcelo López, Lilián Liberman, Mario Hernández.

³¹ Videos caseros filmados con escasos recursos.

Muchos videodocumentales fueron pensados para difundirse en la televisión como parte de series culturales, ejemplo de ello fueron algunos videoprogramas alusivos al cine que realizó el IMCINE e Invevisión durante 1984-1985 dirigidos por Lucy Orozco; se titularon *Luís Buñuel: el vuelo de la imaginación*; *Isela Vega y Tito Davison: romántica por vocación*, o la serie *Los que hicieron nuestro cine*, difundida en el Canal 22 y realizada por Alejandro Pelayo.

Como siempre ha ocurrido en la historia del cine mexicano, los acontecimientos políticos, sociales y económicos han sido inspiradores de trabajos documentales muy importantes. Las elecciones presidenciales de 1988 y las condiciones sociales de la nación fueron uno de los temas centrales de los documentales de la época que muy propositivamente y de gran valor realizaron Carlos Mendoza y Carlos Cruz. Algunos otros documentales fueron hechos por encargo en instituciones, cumpliendo otra finalidad en cuanto a los temas, como es el caso de Nicolás Echevarría, quien produjo varios videos sobre arte financiados por el CNCA, a través de la Unidad de Producción Audiovisual (UPA). O el INI, institución que a partir de mediados de los ochenta utilizó el video para sus investigaciones etnográficas documentales en regiones de todo el país, esta fue una época en la que se produjeron una cantidad importante de videos reconocidos en festivales nacionales e internacionales, esta institución además echó a andar un proyecto filmico muy interesante: *Transferencia de Medios Audiovisuales a Comunidades y Organizaciones Indígenas*, un programa que consiste en capacitar a las comunidades indígenas para que sean ellos mismos quienes realicen sus documentales a través del formato VHS, para ello crearon dos centros regionales (uno en Oaxaca, el otro en Guerrero)

Por su parte el Instituto Nacional de Educación para Adultos (INEA) produjo algunos documentales; destaca la labor de Carlos Cruz, quien realizó varios videofilms para la serie *Las manos de México*. Quizá un hecho que reflejó las pocas posibilidades que le quedaban a los cineastas independientes y sobre todo a los estudiantes de cine, fue la aparición del Canal 6 de Julio, que como ya se mencionó a través de dicha productora se pudieron realizar y difundir documentales.

Entre los videodocumentales más destacados se encuentran *Imágenes en el tiempo 1 y 2* (1982) de Antonio del Río; *Proteína unicelular "La esperanza del futuro" y Restauración de suelos contaminados* (1983) de Jorge Baeza-Depto. de TV del IMP; *Chihuahua y Tacubaya Santa Fe* (1984) de Antonio del Río; *Buscando un nuevo equilibrio* (1985) de Mari Carmen de Lara-UNICEF/ONU; *Jijos de la crisis* (1985) de Carlos Mendoza; *La astronomía en el México prehispánico* (1985) de Manuel Martínez-CUIC; *San Cristóbal, la monumentalidad de la plástica mexicana* (1985) de Nicolás Echevarría-CNCA; *Apoyo psicológico en casos de emergencia* (1986) de Mari Carmen de Lara-UNICEF/ONU; *Relatos* (1986) de Rafael Corkidi-IMCINE; *La fuerza de la razón* (1986) de Carlos Mendoza; *Huasca-Strike* (1987) de Rafael Corkidi; *Proceso de desarrollo industrial* (1987) de Antonio del Río; *Cometa de un fraude* (1988) de Carlos Mendoza y Carlos Cruz; *De la calle* (1988) de Nicolás Echevarría (es sobre arte callejero); *El tiempo de la esperanza* (1988) de Carlos Mendoza y Carlos Cruz; *Que renuncie* y *Michoacán; no a la democracia* (1989) de Carlos Mendoza; *Señoras y señores* (1988) de Rafael Corkidi; *De película y Los enemigos. La invención de América* (1989) de Nicolás Echevarría.

4.4 El "nuevo cine" mexicano: ¿nuevo cine documental de los noventa?

4.4.1 Situación actual de la cinematografía mexicana

El cine mexicano culmina los últimos diez años del presente siglo con las peores condiciones que se hayan vivido en su historia. Al mismo tiempo que se presentan problemas económicos serios ha tenido cambios sumamente importantes en cuanto a políticas económicas y administrativas se refiere. Parte de esas transformaciones se dieron en el marco de la política "neoliberal" que culminó con la firma de un Tratado de Libre Comercio en 1993, con el que la libre competencia condiciona a que un gran sector del aparato productivo se privatice y, en consecuencia, se abandonen proyectos sociales y de difusión cultural. Según los informes dados por la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica (Canacine), la inversión privada desde 1992 dejó de proporcionar fondos al cine, la crisis financiera se reflejó por ejemplo en las productoras más pudientes, como fue el caso de Televisión que durante 1994 realizó un promedio de 30 películas, mientras que para el año siguiente solo hizo siete. Esta recesión en la industria se reflejó en las cifras que oficialmente sabemos a la voz pública, correspondientes a 1995: "La industria cinematográfica ha perdido en siete años, el 60 por ciento de su fuerza productiva. Su producción ha bajado en un 35 por ciento y la merma de asistencia del público a las salas se ha dado en un 23 por ciento."³²

En cuestiones de distribución y exhibición también son lamentables los mecanismos bajo los cuales opera el cine.³³ Por ejemplo en cuanto a la situación del cineclubismo en México, apesar de que alrededor de medio millón de instituciones conforman este rubro, sólo tres abastecen el consumo nacional: el IFAL, el Instituto Goethe y la Filmoteca de la UNAM. La mayoría de los videoclubes que aparecieron en los últimos años rápidamente desaparecieron por cuestiones de financiamiento y oportunidades para exhibir; mientras que las salas en México alimentan su programación con lo que ofrecen las distribuidoras norteamericanas. Las opciones reales de la exhibición en la mayor parte de los cineclubes ha sido el video: "Todavía se le tiene cierto temor al video como opción para la exhibición, pero se ha constituido, a pesar de todo, en el medio para allegarse materiales que de otra manera no podrían verse en el país". También se advierte que a la mayor parte de los exhibidores no les interesa proyectar cine mexicano, y en mucho menor grado al cine documental. Salvador Blancarte, secretario de Extensión Académica de la Filmoteca de la UNAM comenta:

"La Filmoteca, un poco con el afán de difundir su acervo, les condicionó a los exhibidores que para prestar el material, exhibieran un corto del CUEC o un material documental, pero nos devolvían la película sin haberla abierto".

Al mismo tiempo cerca de 198 empresas relacionadas con el cine habían desaparecido para 1992, entre las que se encuentran los videoclubes, salas, productoras, etcétera.³⁴

Con la venta de Cotisa en 1993 a capital privado (en su mayoría norteamericano), el Estado quiso recapitalizar las salas, pero ahora se tienen menores opciones de difundir el cine mexicano; la incursión del capital extranjero para la puesta en marcha de complejos cinematográficos tanto en el DF como en el resto del país, con lo que en cierta forma los exhibidores nacionales también han tenido que modernizar sus salas, han convertido a éstas en espacios no sólo de exhibición de películas sino también para otros fines lucrativos, además de que el precio de taquilla se ha incrementado en muchas de ellas. Estos nuevos exhibidores son Cinemark, Grupo Cinemex, United Artists Theatre Circuit, que pretenden

³² Sin autor, *La Jornada*, 21 de abril de 1995, pág. 29.

³³ En 1993 hubo 50, 727 exhibiciones (16 mil 276 fueron películas mexicanas y 31, 887 de Estados Unidos).

³⁴ Raquel Peguero, *La Jornada*, 25 de enero de 1993, pág. 25.

convertirse en las más importantes del país. La inversión que actualmente ha hecho el capital extranjero tiene como finalidad que para el año 2000 existan alrededor de un poco más de tres mil salas.

Las devaluaciones de nuestra moneda que se han registrado en los últimos cinco años dañaron fuertemente al cine nacional, hubo la necesidad de transformar dicha industria e introducir algunas disposiciones que en teoría la harían más apegada a la realidad actual. Fue así que se aprobó una iniciativa de ley en 1992 en la que se contemplaba: "sentar las bases para incorporar el cine mexicano al moderno espectro visual, protegiendo la actividad de los creadores mexicanos y estableciendo enlaces con otros medios electrónicos. Se trata [...] de regular la comercialización de productos fílmicos: en video, videogramas o en cualquier formato o modalidad y, por esta vía, establecer mecanismos para proteger los derechos de autor, al mismo tiempo que se procuran estímulos y facilidades para fomentar el desarrollo de la industria".³⁵

Aunque para muchos significó grandes beneficios y una nueva modalidad para el cine en cuanto a sus tres formas de operación (producción, distribución y exhibición), esto no ha sido totalmente aplicable en todos los rubros, dado que el factor económico ha determinado las políticas a seguir. 1996 sin embargo, fue para el cine mexicano una nueva esperanza para su reactivación, después de gestionar por muchos años, finalmente la Cineteca Nacional logra ser parte de la Secretaría de Educación Pública³⁶ con la que se pretendía echar a andar proyectos culturales y de difusión del cine nacional, la creación de la Comisión Nacional de Producciones Audiovisuales, antes UFA, que el CNCI tendrá a su cargo para impulsar el cine y el video desde una política cinematográfica más enfocada al rescate de las producciones independientes e institucionales como un proyecto de producción y difusión cultural más enfocada a la televisión y conformar un acervo de todas las producciones audiovisuales que se realizan en distintas dependencias culturales, sociales y estatales, en el que se propone apoyar la realización de proyectos documentales, racionalizar y buscar recursos, "para crear una política de producción audiovisual de video para televisión, o del cine para televisión mucho más organizada".³⁷

Paralela a estas acciones de rescate al cine, podemos incluir la creación por parte del Estado en 1995 del *Círculo de Calidad*, conformado por distribuidoras, exhibidoras y otras instituciones (IMCINE, Dirección de Actividades Cinematográficas de la UNAM, la Fundación Carmen Toscano, Videogine, Telecine Casa, Latina y Mercury Films, entre otros). Este círculo pretende exhibir en 7 salas del DF películas nacionales y extranjeras de calidad que normalmente no se programan, además de proporcionar en dichas salas información sobre las películas a exhibir, así como realizar foro-debates en torno a las mismas y mostrar cortometrajes. Aunque se han programado varias películas mexicanas del llamado "nuevo cine mexicano", no se han concretado la mayor parte de sus objetivos pues las exhibidoras norteamericanas no aceptaron formar parte del proyecto, dado que no les interesa mantener por dos semanas al menos en cartelera cine nacional.³⁸ Otra de las palativas de la industria es la existencia ya desde hace algunos años del Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica (FCC), con el fin de aumentar las producciones estatales, apoyando proyectos propositivos. Uno de los síntomas de que la calidad del cine había caído notablemente fue que el mercado fronterizo (público estadounidense y chicano) decreció considerablemente.

³⁵ Raguette Guerrero, *La Jornada*, 27 de noviembre de 1992, pág. 22.

³⁶ El excoasta Alejandro Pelayo quedó al frente de la Cineteca Nacional.

³⁷ El *Círculo de Calidad* comenzó a operar el 6 de octubre de 1995 con la película mexicana *Sin remite* de Carlos Carrera.

Las opciones de exhibición del cine mexicano en los últimos años han sido la exhibición de cortometrajes en la Muestra Internacional de Cine, películas de distinta duración en la Muestra de Cine Mexicano de Guadalajara -la última muestra tuvo un promedio de 17 mil espectadores-, los festivales internacionales y en menor grado las salas comerciales. El IMCINE aunque ha realizado el menor número de producciones anuales (entre 7 o 9 producciones) en la historia de la cinematografía, en los noventa ha producido una cantidad importante de cortometrajes que casi iguala a la de largometrajes, estos se han exhibido en salas comerciales y en el extranjero con mayor éxito y aceptación del que se esperaba. Respecto al género documental el Estado únicamente tiene como objetivos producir proyectos documentales con calidad, de diversos géneros que tengan una trayectoria en el género que aseguren su difusión y el interés del público y dejar de realizar menor cantidad de proyectos en video para dar mayor impulso a las películas.

Pablo Bakshi, actual director de producción del IMCINE, comenta: "Hemos tomado la decisión de que sólo apoyaremos documentales hechos para los cines, ya que el IMCINE su función es justamente el ámbito cinematográfico. ¿Sería un poco necio que sigan desempleados nuestros cineastas y externos haciendo programas de tv que ya se hacen y se pueden hacer sin la participación del IMCINE?"

Sin embargo, cómo hacer frente a la crisis del cine mexicano con un 95% de tiempo en la pantalla que ocupa el cine norteamericano en México, con un aumento en la taquilla de 158% de 1990 a 1994 y presupuestos reducidos para producir *nuevos cine* mesa años, actualmente el IMCINE tiene asignado 1.5 mdd anuales para realizar entre 4 o 7 películas, mientras que en países como Brasil se destinan 150 mdd. La competencia entre exhibidores nacionales y extranjeros apunta a que los monopolios se polaricen, cada vez menos y más poderosos, imponiéndose el mayor número de películas extranjeras.

Es paradójico que aunque es mucho mayor la producción de documentales con la aparición del video, cada vez son menores en número los documentales que tienen una propuesta temática y de calidad cinematográficamente hablando; su producción cada vez es mucho más diversa y compleja. Realizar un proyecto documental para televisión y uno de "expresión artística" para el cine, representa grandes diferencias de costos, producción y difusión. El tipo de temas en cierta forma también ha condicionado el consumo y exhibición de los mismos, de tal forma que a lo largo de los últimos 25 años el documentalismo ha tenido distintas aplicaciones y en cierta forma públicos específicos; no es lo mismo el grado de difusión de los documentales científicos que los políticos, los educativos o los culturales, o los de arte que los antropológicos y etnográficos. Así como las diferencias de producción, si se trata de instituciones, el Estado, las escuelas o de forma independiente.

El documentalista Alfredo Joskowicz apunta que "nunca ha existido un México una sala de exhibición comercial de documentales. [...] el documental filmado en cine está en crisis por razones económicas pero en el mundo entero, y por que la velocidad de distribución de la televisión y el video y la cantidad de consumo necesarios hacen que esos sean productos que salen lo más rápidamente posible". Parece ser que "conseguir financiamiento para el documental se convierte en un problema cuando tú quieres convertir al documental en una forma de expresión libre".³⁸ Asimismo hay un cierto rechazo al documental por los temas que aborda. Carlos Cruz en su experiencia como documentalista de temas sociopolíticos considera que el cine documental no ha podido consolidarse en una corriente "Primeramente porque el género ha sido menospreciado y somos muy pocos los que nos hemos dedicado de lleno al documental. Segundo, porque la experiencia y las inquietudes de los documentalistas han sido muy diferentes".³⁹

³⁸ Información tomada de entrevista hecha al documentalista en el otoño de 1996 en las instalaciones del CUEC.

³⁹ José Rovirosa Macías, *Miradas a la realidad*, Vol. II, pág. 131.

La poca difusión del documental parece enfocar sus esfuerzos a que se exhiba en televisión y en video; buscar foros independientes dentro y fuera del país; Juan Francisco Urrusti ha sido uno de los cineastas actuales que ha enfocado la exhibición de sus trabajos al público extranjero; "hay que sacarlos también donde ya está probado que tenemos un mercado fuera de México y cambiar la legislación de tal manera que se cumpla la ley; la ley dice que se tiene que pasar un cortometraje mexicano antes de cada producción extranjera, [...] también hay que reinventar el cine documental, y reinventar la manera en que lo debemos reproducir y difundir porque estas formas nos están llevando a una crisis, cuando podría ser una industria muy fuerte".⁴⁰

En términos generales muy pocos documentalistas mexicanos han logrado destacar en el ámbito cinematográfico y el cine en general sufre una crisis muy grave. El mercado y los foros internacionales ofrecen para algunos cineastas y videoastas mayores posibilidades de desarrollo, sin embargo, su situación dentro del país es lo que debe cambiar para que el documentalismo tenga un público mexicano.

4.4.2 El carácter de las distintas producciones documentales

La Dirección de Producción de Cortometraje

A partir de 1992 lo que fue el Centro de Producción de Cortometraje, hoy Dirección de Producción de Cortometraje (DPC), se propone reestructurar sus funciones dentro del IMCINE; en lo que va de los noventa dio impulso a las películas de corta duración e insertó la exhibición de los mismos en las salas comerciales, apoyo varios proyectos documentales para televisión a través de series como *De puro gusto*, *Mujeres que trabajan*, *Banco de ruido*, entre otras, aunque las películas documentales fueron muy pocas. Como parte de sus estrategias de reactivación del cortometraje convocó a partir de 1993 al concurso de guionistas en varios géneros, ficción, animación, documental y cine infantil, los guiones ganadores en cada género se filmaron excepto los documentales, en la segunda convocatoria del mismo se optó por eliminar el rubro documental ya que según los indica el que fue su director hasta finales de 1996, Pablo Baksh Segovia, era algo difícil de producir dado que representa mayor dinero para realizarse y la gente que había ganado el proyecto no tenía ningún tipo de experiencia en la filmación de un documental.

La mayor parte de su acervo son filmes que tienen un peso más de 20 años de vida y que no ofrecen la calidad que actualmente tiene cualquier película, aún son muchas las películas que no tienen en regla derechos de autor y autorización para comercializarse, sin embargo, resguarda películas documentales de gran trascendencia que no se han podido explotar debido a las difíciles opciones para exhibirse:

"Nosotros hemos ofrecido esos materiales a la venta y nadie los ha querido comprar, finalmente son productos que están medio viejitos, que no les interesan a la gente, de hecho una distribuidora latina se nos acercó a nosotros para que les diéramos derechos de ciertos materiales, conseguimos los derechos porque si se pueden ir consiguiendo, según el caso, [...] y les dije que por qué no también distribuían nuestros cortos de ficción y animación, finalmente vendieron puros cortometrajes de ficción y nadie quiso comprarlos esos materiales."⁴¹

Varios de los filmes que produce actualmente son exhibidos en la Muestra Internacional de Cine, en eventos retrospectivos de cine mexicano o festivales tanto en nuestro país como en el extranjero. A pesar de que la propia institución afirma que "el video es la producción mexicana del documental", no existe un verdadero interés por exhibirlo en las programaciones televisivas; el único canal que exhibe casi en un

⁴⁰ Entrevista realizada al documentalista en otoño de 1996 en la ciudad de México.

⁴¹ Entrevista hecha al actual director de producción de IMCINE, Pablo Baksh en otoño de 1996 en las oficinas de dicho instituto.

50% documentales es el canal 22, aunque no sean la mayor parte de ellos producciones mexicanas. La televisión mexicana ha recibido incluso subsidio y apoyo de la industria cinematográfica para series documentales televisivas o culturales, mientras que en otros países las televisiones apoyan la producción del cine. Sobre este punto el cineasta Manuel Michel opina:

"La implantación definitiva de la televisión ha sido determinante para el nuevo auge del cine documental, pero en los países dependientes apenas tenemos acceso a las grandes realizaciones; con excepción de algunas series históricas sobre la Segunda Guerra Mundial realizadas a base de compilación de films de archivo; la mayor parte del material televidido se limita a documentales inicios y poco formativos."⁴²

El centro actualmente apoya la filmación de un gran número de cortometrajes, entre los que se encuentran algunos escolares. Como es lógico de suponer el número de cortometrajes documentales que ha hecho en los últimos años, es muy reducido.

El cine escolar

Las películas que se realizan actualmente en las escuelas representan la única forma de revitalizar al cine mexicano. Ellas también están inmersas en la crisis económica y política que hay en todo el país, pues han tenido que reducir sus costos de producción que se reflejan tanto en el número de aspirantes aceptados de 20 a 15 alumnos de un promedio de 250 que realizan anualmente el examen como en el número de trabajos filmados. Por ejemplo el CCC realiza alrededor de 60 ejercicios anuales mientras que el CUEC un promedio de entre 7 y 8 largometrajes de 90 minutos.

Para el CCC los costos actuales de un trabajo escolar oscilan entre los 80 y los 100 mil pesos. Los alumnos aportan un promedio de mil dólares anuales de colegiatura, mientras que en el CUEC sólo les cuesta una inscripción simbólica de 20 centavo y el centro les proporciona el equipo, materiales y servicios técnicos en tanto que el estudiante asume los gastos directos de producción de su ejercicio final de cada año. La forma en que los trabajos escolares se difunden es a través de ciclos que se organizan en la Cineteca, el IPN y cineclubes. Los trabajos de tesis se filman en celuloide y se posproducen en video para alcanzar una salida al público más rápida.

A partir de 1990 el CCC y el CUEC han transformado sus políticas de enseñanza, a pesar de que ambas buscan el perfeccionamiento y mejores opciones en la enseñanza, el factor económico es un elemento determinante en lo que cada una puede desarrollar. Los propios profesores advierten diferencias importantes en cuanto a la formación de dichas escuelas:

"El CUEC se orienta más a la academia, a las horas de clase, [...] el CCC se orienta más a la producción. Se aprende haciendo, en el CUEC se aprende llenando clases. El CCC tuvo más recursos para la producción y el CUEC tuvo más recursos para la planta académica."⁴³

Respecto al cine documental de las escuelas, el CCC lo impulsa a través de su taller de cine documental que lleva casi cinco años a cargo del documentalista Juan Francisco Urrusti; en él los estudiantes durante un año realizan ejercicios y avocan toda su atención en el género. La escuela tiene además como objetivos primordiales introducir especializaciones paralelas a los planes de estudio, esto ayudará de alguna forma a que comiencen a desarrollarse otros aspectos del cine que en México no existen como una especialización sobre cine documental; respecto al CUEC aunque está mayor integrada en la formación de los estudiantes sigue habiendo una predilección por la ficción.

⁴² Manuel Michel, *Una nueva cultura de la imagen. Ensayos sobre cine y televisión*, pag. 27.

⁴³ Nota tomada de una entrevista hecha al cineasta Alejandro Pelajo, quien da clases de cine desde 1990.

Revisando la producción de ambas escuelas durante los últimos seis años, el 10% del total de sus producciones anuales son documentales, sin embargo de 1993 a la fecha han disminuido significativamente debido en parte por la devaluación del peso, y por las inclinaciones de los propios alumnos a otros géneros. La forma en que el documental escolar ha podido difundirse han sido a través de los organismos internacionales y los festivales de escuelas de cine que se llevan a cabo en todo el mundo cada año.

Cine independiente

Actualmente podríamos indicar que el movimiento independiente en México prácticamente ha muerto, paulatinamente fue perdiendo presencia dentro del ámbito cinematográfico, pulularon muchos organismos pequeños pero de rápida extinción y muy pocos sobreviven en medio de una crisis financiera severa. Pero, paralelas a la industria cinematográfica se encuentran el video y los programas para TV. Alrededor del 50% de la producción total de la industria filmica nacional a partir de 1992 es video. Esto ha orillado a que la Canacine contemplara la apertura de videosalas, aunque aún sigue siendo restringida su difusión.

Dentro de las pocas productoras independientes en el género se encuentran Calacas y Palomas, creada por Mari Carmen de Lara en 1990, apesar de ser reducido el número de filmes y videos al año, le ha permitido tener una presencia dentro del género documental actual; lo mismo ocurre con Producciones Volea a cargo del cineasta Jorge Prior que ha enfocado sus producciones a la televisión y el video, en especial para el Canal 22. En 1993 surge Productores Independiente de Video A.C. (PIVAC)⁴¹ integrada por 15 realizadores, entre los que se encuentran Alejandra Islas, Luis Lupone, Andrea Martínez, Sarah Minter, Gregorio Rocha, entre los más destacados.

También es importante resaltar que es una idea equivocada pensar que el producir video implica menores costos y mayores posibilidades de exhibición. En la industria del video también hace falta una "definición de políticas de programación y producción de los canales culturales. A quienes menos se ha preguntado qué hacer en una televisión cultural que pretende ser pública, es a los videastas. [...] pero tenemos que trabajar para que sea autosuficiente. En este sentido estamos organizando un taller sobre derechos de autor en los medios audiovisuales porque no tenemos la capacidad de negociar con las televisoras, porque no somos dueños de nuestros materiales, por distintas razones y, por lo tanto, tampoco tenemos la capacidad para vender."⁴²

Algo que llama la atención en la exhibición independiente es el nuevo concepto de cine en video que apareció en 1995: *Cinemahita*, fundado por el productor y distribuidor Jorge Sánchez, las tres salas dan capacidad para 150 personas. En ella se han podido ver las películas más recientes y clásicas de la industria nacional y extranjera, además de la proyección de películas y videos documentales.

Las producciones institucionales

Con las condiciones económicas con las que actualmente se desarrolla el país los presupuestos para producir proyectos audiovisuales institucionales son escasos, totalmente enfocados a sus fines internos y muy pocas mantienen interés de crear verdaderos proyectos documentales, muchos de los materiales que actualmente hacen las instituciones tienen un público dirigido y restringido, como es el caso por ejemplo de aquellas que realizan cine científico, que venden o destinan la difusión de sus documentales para

⁴¹ Fue fundada con el fin de "fomentar actividades para el desarrollo del video en México". Como parte de sus proyectos en 1994 creó la Sala del Deseo en el Centro de la Imagen para difundir sus producciones y la de otros videastas independientes. Esta es presidida por Gregorio Rocha.

⁴² Raquel Peguero, *La Jornada*, 16 de enero de 1995, pág. 27.

escuelas, profesores, investigadores y organismos de divulgación sobre el género. Un ejemplo es la Filmoteca de la UNAM o el Conacyt.

El INI es otro caso, que también mantiene un interés por difundir sus películas más allá de ser un registro etnográfico. De acuerdo a los datos que ofreció el licenciado Rodrigo Rivas, jefe de la Subdirección de Imagen y Sonido, el mínimo de inversión que necesita este organismo para producir un documental son mil pesos, mientras que la realización de un video asciende a un poco más de 140 mil pesos, por lo que la política actual de dicha institución es la realización de dos a tres documentales en video al año. Las producciones que actualmente realiza lo hace con el mínimo de dinero asignado y con apoyos de otras instituciones como la SARH o la SEP. "Las coproducciones son las que han fomentado la realización de algunas películas. [...] Hacemos poco pero bueno". Algunas de las ventajas de utilizar el video en los noventa fue que hubo mejores opciones de difusión, pues han podido participar en numerosos encuentros y festivales de cine y video, proyectarlos en TV (canal 11 y 22 e IFCF), y además han recibido más reconocimientos internacionales y nacionales que los escasos documentales en celuloide que a veces han llegado a realizar en esta década.

Tal vez algo que puede resumir el por que el cine documental en las instituciones dejó de realizarse y de impulsarse para fomentar el desarrollo de la cultura y del propio cine, es que las producciones difícilmente encontraron difusión, y los costos de producción eran demasiado altos:

El documental "no proporciona ingresos a la inversión, [...] a muy poca gente le interesa ver un documental y si lo ve, lo ve una vez... Todos rebasan un millón de pesos, inversión que es preferible destinar a otros objetivos del INI, [...] pues esto significaría romper una estructura o el apoyo social destinado para las comunidades indígenas."⁴⁶

En el INI el único documental que hasta la fecha ha producido en cine de 16 mm es El pueblo mexicano que camina (1996) de Juan Francisco Urrutzi; mientras siguen pendientes tres películas filmadas desde los años setentas. Otro problema que enfrenta la institución es que no puede comercializar su material fílmico por disposición legal, situación que tal vez para los próximos años se modifique y entonces haya mejores opciones de difundir sus materiales y de que los cineastas que dirigieron los filmes y videos tengan derecho a la explotación de estas producciones.

4.4.3 Los documentales y los videos de la época

Comenzaron los años noventa con la idea de que tenemos un "nuevo cine mexicano", pues en cierta forma han existido temáticas más propositivas y películas mejor logradas, pero el panorama en general, y específicamente del cine documental, aún nos hace pensar que faltan muchas cosas por transformar para consolidar su producción. En general ha disminuido el número de películas y videos que se han realizado conforme nos acercamos al año 2000. La siguiente relación ilustra más vivamente la crisis en que se encuentra:

⁴⁶ Rodrigo Rivas, jefe de la Subdirección de Sonido e Imagen del INI en entrevista hecha en noviembre de 1996.

Los documentales que tuvieron algún reconocimiento
o premiación, aparecen con un asterisco (*)

De las producciones que realizó IMCINE a través de la Dirección de Producción de Cortometraje (DPC), tenemos a *La muchacha* (1990) de Dora Guerra; *Guamajuato una leyenda* (1990) de Juan Luis Buñuel; algunos documentales fueron hechos con una intención más experimental como lo son *Pasos por la ciudad* (1990) de Andrea Di Castro; *Un viaje a la noche del nahual* (1990) de Manuel Bonilla; *Plegaria* (1990) de Gilona Ribé; o *Rouald de sombra* (1990) de Gerardo Lara, mientras que otros parecieron más preocupados por recurrir al testimonial para rescatar aspectos y personajes muy peculiares del pasado, como *Azafre riqueza desconocida* (1990) de Luciano Almague; *Guardianes de la fe* (1992) de Enrique Escalona; *La línea paterna** (1994) de José Buil; del mundo étnico con *Tepú** (1995) de Juan Francisco Urrusti y Ana Piñó, o de arte como *Planeta Siqueros* (1996) de José Ramón Mikelajáuregui.

En cuanto a producciones en video para televisión que apoyó se encuentran:

- La serie *Memoria del cine mexicano* (1992), de César Roel y Alejandro Pelayo, serie de 153 entrevistas dividida en dos etapas que se donaron a distintos centros de investigación, archivo y enseñanza del cine en México; los videos *Festín en el Michlán* (1992) de Claudio Roscha; *El juguete: Arte Objeto* de Jorge Aguilera; *Pelabueria "El Gallito"* (1994) de José Ramón Mikelajáuregui.

- Series de televisión documental: *Cinematografía, los trazos de un film*, 1990 (8 programas); *Ciudades del México antiguo*, 1992-1993 (integrado por 8 capítulos: *Trochuacán, Palenque, Uxmal, Chichén Itzá, Romampak* de Gómez); *Infante; Luzón* de Claudio Roscha; *Monte Albán* de Juan Carlos de Iliaca; y *Paquime* de Sergio Muñoz; *El puro gusto*, 1993 (siete programas) de José Ramón Mikelajáuregui; *Mujeres que trabajan* (1994) de Alberto Bojórquez (8 programas); *Tanido de indígenas* (1994), de Antonio Noyola (3 programas de cine documental-experimental).

- Los videoprogramas *Para agrario. Sinaloa* (1990) de Andrea Di Castro y *Oaxaca/California* (1993) de Sylvia Stevens, y un valiosísimo e interesante documental dividido en tres partes sobre el gran cineasta ruso *Eisenstein en México** (1996) de Alejandra Islas, acreedor al premio Emu, producido por Canal 22 y el IMCINE.

Los proyectos de cine documental de largometraje que el IMCINE está realizando actualmente son: *¿Quién diablos es Juliet?* de Carlos Marcovich; *Buscando los caminos del afán* de Juan Carlos Rulfo, así como la postproducción de varios programas para televisión.

Las escuelas de cine por su lado han producido hasta ahora:
Jesús Contreras (1990) de Naney Ventura-CUEC
Olmeca (1990) de Fernando Altamirano-CUEC
Portal de Sotavento (1990) de Lucía Olguín Mayora-CUEC
Yapo Guariana (1990) de Eva López-Sánchez-CCC*

Después del sismo (1991) de Eduardo Salzar Pérez-CUEC
Stunt (1991) de Mario Abraham Mancilla-CUEC
El señor del honguito (1991) de Jorge Pérez Solano-CUEC

Pueblo viejo (1992) de Nancy Ventura Ramírez-CUEC
Yo existo y estoy aquí (1992) de José Luis Álvarez Hidalgo-CUEC
Peperadores (1992) de Rogelio Martínez Merling-CUEC

Tijana, una leyenda negra, una ciudad de paso (1993) de Hiram Cervantes Mena-CUEC

Vida mecánica (1994) de Roberto Bolaño-CUEC

No todo es permanente (1995) de Fernando Fimbeck Danny-CUEC*

El abuelo Cheno... y otras historias (1995) de Juan Carlos Pérez Rulfo-CCC* (Ariel al mejor documental 1996)

Un poquito de agua (1996) de Francisco Zapata y Camilo Tavares -CCC/Universidad de São Paulo

Los videodocumentales

Numerosos videodocumentales se realizan en nuestro país, y la mayor parte de ellos de forma independiente, sin embargo su consumo es mínimo. A partir de 1990 el auge de las producciones en video motivó a que el CNCA junto con la UTE organizaran la Primera Bienal de Video, hasta el momento se han realizado tres, en las que han sobresalido los trabajos de nuevos realizadores: Alejandra Mora, Adolfo Dávila, Helena Tamayo, René Delgado, José Luis Aguilera, Epignenio Martínez, entre los pocos cineastas destacan Carlos Mendoza, Antonio del Río, Francisco Chávez y Mari Carmen de Lara. La mayor parte de estos trabajos no se exhiben y muy pocos se han podido ver en la televisión. La Cineteca Nacional es uno de los foros donde se han podido apreciar los videos más destacados de dicha bienal. Estos son sólo algunos de los trabajos en este formato más destacados.

Amanecer en Los Reyes (1990) de Antonio del Río

La huelga de la Cervecería Modelo (1990) de Carlos Mendoza-Canal 6 de Julio

Contracorriente y San Luis, lección de dignidad (1991) de Carlos Mendoza-Canal 6 de Julio

El éxodo por la democracia (1992) de Carlos Mendoza-Canal 6 de Julio

Pero sigue viviendo (1992) de Jorge Aguilera y Enrique Regné

Río arriba está el paraíso (1992) de Francisco Cheavez y Michael McGregor

La región costera de Yucatán (1992) de Salvador Morelos

Las puertas del tiempo: Museo Nacional de Antropología, 1992, (colección de arte prehispánico del museo) de Nicolás Echevarría-UPA

Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe, 1992, (programa para tv) de Nicolás Echevarría

Ballet Nacional de México (1993) de Nicolás Echevarría-UPA

La pasión de Iztapalapa (1994) de Nicolás Echevarría-I

La producción de los últimos 25 años del cine documental mexicano (1970-1995) ha estado determinada básicamente por el factor económico. Desde el principio de su historia el Estado le ha asignado un menor presupuesto; sus características de forma y contenido y los altos costos para hacer este tipo de cine han influido en el poco interés que existe para producirlos. Aunque enfrenta los mismos problemas que la industria en general, no es un producto comercial, ni tampoco ha representado una inversión recuperable, pues carece de foros para exhibirse.

El movimiento documental más importante que ha tenido México en su historia ha sido durante el ochenta, donde pudimos observar el apoyo económico y político para la realización de documentales como parte de una estrategia gubernamental interesada en apoyar proyectos socioculturales en muy distintas áreas de la sociedad. Durante los setenta el documentalismo estuvo fuertemente vinculado con la figura del Estado, en ella se realizaron la mayor cantidad de documentales oficialistas y de aspectos socioculturales del país. A pesar de que las circunstancias actualmente son otras, muchas de las producciones que se realizaron en el IMCINE siguen enlatadas.

En los años subsiguientes los recursos financieros han sido escasos, como parte de la crisis general que ha vivido el país. En la década de los ochenta la era del video introdujo nuevas opciones para el cine y las producciones audiovisuales en general. Se incrementaron las posibilidades de que éstas llegaran a un mayor número de personas y de que un sector significativo de la industria lo utilizara para distintos fines, entre ellos, procesos de edición y postproducción, y desde el punto de vista creativo, que un sector de los cineastas se volvieran videoastas. A principios de dicha década los documentales parecían superar los problemas de financiamiento, pero las devaluaciones en nuestra moneda ocasionaron que el incipiente movimiento videístico, que representaba al final de dichos años casi el 50 % de las producciones audiovisuales, tampoco lograra formas rápidas y eficaces de recuperación financiera.

No existe una política cinematográfica definida para el cine documental, hay un prejuicio y desconocimiento del éxito que puede tener la comercialización de los documentales, en especial en la televisión y el video, que a partir de los años ochenta cobraron un auge importante. Durante todo su desarrollo histórico *el cine documental ha fungido más como un instrumento de propaganda política e ideológica, así como una herramienta importante de divulgación y de fines educativos, que como una forma de expresión artística* en la que se refleje de manera libre y personal los distintos aspectos que conformar la cultura nacional. *El consumo de cine documental por lo tanto no ha podido crear una corriente o escuela como en otros países, dado que cultural y económicamente no existe la infraestructura para insertarse como parte de un proyecto nacional.*

El papel del Estado en este tipo de producciones ha ido transformándose, conforme nos acercamos al fin de siglo *ha centrado sus objetivos al cine de ficción y al impulso del cortometraje*. Los que se filman fuera de su apoyo económico difícilmente encuentran difusión nacional, teniendo que introducirse a una dinámica de exhibición independiente, o de exhibición en el extranjero a través de foros, concursos y festivales tanto de cine como de video documental. Los criterios temáticos y de producción de los documentalistas además muy pocas veces coinciden con los que las instituciones y el Estado tienen. Así, es más difícil que cualquier productora actualmente apoye la producción de un largometraje que un cortometraje documental.

El hecho de que la industria del cine nunca se haya consolidado como una industria autónoma e independiente de las formas de financiamiento y de sus políticas a seguir, ha mermado las posibilidades de que las producciones independientes se consoliden. Por eso es que en México no existen organismos privados o fundaciones que financien estas películas. La televisión tampoco ha tenido una disposición para exhibir programas documentales, sólo algunos canales como el 11, el 22 o el recién creado Canal 40. Asimismo la *Ley Federal de la Industria Cinematográfica no ha contemplado un reglamento eficaz*

que permita a los realizadores comercializar sus productos filmicos y proteger sus derechos de autor, en especial las que son hechos en video.

Con la nueva realidad tecnológica para los medios audiovisuales, *el cine documental debe enfocar sus esfuerzos a ser exhibido en la televisión*, a nivel mundial ha podido insertarse en el consumo masivo gracias ella, por lo cual México debe crear una política cinematográfica que amplíe los foros para los productos audiovisuales en general y que no sea solo la pantalla grande la opción, a pesar de que los medios de comunicación censuran en ocasiones la tematica de los mismos o de que el documentalista filme por encargo. Estas políticas deben contemplar además la existencia de videoasas, para que cada vez sean más las personas que acuden a ellas, y no ocurra lo que a la Cineteca Nacional con su sala 5, en la que se proyectan videos, la mayor parte de ellos documentales y prácticamente son funciones desiertas, muy a pesar de que la entrada es gratuita.

Los distintos concursos y festivales que se realizan actualmente, en torno al documental le han dado una presencia importante, y algunos cineastas coinciden incluso en que sus trabajos son mejor reconocidos en el extranjero y que encuentran un mercado más posible para verlos, por lo que es importante pensar en que debido a que *el Estado sigue siendo actualmnte la figura que puede dar un resurgimiento a la cinematografía*, y en este sentido al documental, solo el país, ocasionar la creación de nuevos foros de exhibición para los documentales que se producen, en mayor proporción videos, actualmente. La nueva reestructuración que se ha hecho en las distintas dependencias cinematograficas (IMCINE, Cineteca Nacional, CNCA) parece advertir esa prioridad para las producciones audiovisuales, y aceptar que hoy, la era del documentalismo está fuertemente vinculada con la television.

Aunque las propias crisis económicas que se han vivido en los últimos 25 años hacen pensar que el gran problema que enfrenta el documental es únicamente las formas de financiamiento, en realidad los grandes obstáculos para su éxito en el mercado radican en las pocas opciones para distribuirlo y exhibirlo. Estos elementos han impedido que exista una corriente documental en México y que se creen asociaciones o fundaciones específicas en el género, y que en las escuelas de cine tampoco exista una especialización en torno a él. A principios de los setenta las escuelas de cine eran un caldo de cultivo para la producción independiente de documentales, en los últimos años, el cine escolar ha perdido fuerza, en especial en la producción de este género, y como impulsor de los movimientos sociales, pero antes de buscar la trascendencia del cine documental mexicano a través de retratar las luchas sociales y los problemas que atañen a nuestro país, debe convertirse en un género de consumo masivo y no de experimentación de las escuelas de cine.

Todavía hoy, es difícil augurar la existencia de una corriente documental mexicana y de que haya una verdadera generación de documentalistas. Las escuelas en este sentido funcionan como impulsoras de nuevas generaciones de cineastas pero no de la producción, en este caso documental. Las instituciones por su parte mantienen una política restringida, su preocupación es crear un archivo audiovisual cada vez más completo y de apoyo a su quehacer de servicio; han conformado así circuitos específicos de difusión y la delimitación de un público. Las producciones independientes por su parte están en espera de ser vistas o al menos de ser reconocidas.

¿Quiénes son actualmente los creadores de cine documental en México?, ¿a quién corresponde rescatarlo e impulsar su producción? Es una tarea que no debe excluir a ningún sector de la industria filmica. Las políticas deben apoyar la creación de verdaderos promotores y difusores del documental mexicano, ya que a pesar de que ha mermado el número de documentales hechos, sigue existiendo una producción aleatoria a la del Estado, conformada por las escuelas, las instituciones y productoras independientes, que seguirán persistiendo en que el género documental no ha muerto y que tiene una razón de ser como medio de comunicación y de expresión artística.

Anexo

**Cien años de documentalistas en México
(1896-1996)**

La presente relación de directores ordenados alfabéticamente, tiene como criterio metodológico la fecha en que realizaron sus primeras películas, por lo que algunos de los documentalistas aparecen en años anteriores a sus trabajos más logrados o los más recientes. La intención primordial es ubicarlos en los años en que iniciaron sus primeros trabajos, o en el momento en que apareció por única vez algún documental del que se tenga registro; muchos de los nombres incluidos no corresponden a directores profesionales, pues se han consignado tanto a los realizadores más importantes de la industria cinematográfica oficial, como a los de producciones independientes o escolares. Aunque aún hay muchos documentalistas en el anonimato, que sea esta una forma de reconocer el trabajo de quienes se propusieron mantener vivo el espíritu de la realidad a través de la luz creadora que emerge del cine.

(Los autores que aparecen con un asterisco (*) son extranjeros)

1896-1929

1. Jesús H. ABITIA
2. Juan C. AGUILAR
3. Ignacio AGUIRRE
4. Jorge ALCALDE
5. Hnos. ALVA (Carlos, Eduardo y Guillermo)
6. Harry E. AITKEN*
7. Fritz ARNO WAGNER*
8. Guillermo BECERRIL
9. Guillermo BECERRIL (hijo)
10. Federico BOURI
11. Lean J. BURRUD*
12. Byron S. BUTCHER*
13. Sr. CAMPANA
14. José CAVA
15. Gonzalo T. CERVANTES
16. CHURRICH*
17. Herbert M. DEAN*
18. Enrique ECHÁNZ BRUST*
19. Adriana y Dolores ELHERS
20. Jesús M. GARZA
21. Margaret G. GHUROH*
22. Arturo GÓMEZ CASTELA
23. Antonio GÓMEZ CASTELLANOS
24. Felipe de Jesús HARO
25. Carl von HOFFMAN*
26. Agustín JIMÉNEZ
27. Frank JONES
28. Julio KEMENYDY
29. Julio LAMADRID
30. LATHAM*
31. Vicente MALVÁEZ
32. Sherman MARTIN
33. Carlos MARTÍNEZ ARREDONDO

34. Carlos MONGRAND*
35. Duque de MONTPENSIERY
36. Enrique MOULINIÉ
37. Indalecio NORIEGA
38. Antonio F. OCAÑAS
39. Arthur P.*
40. PESQUEIRA TUNÓN
41. Enoch J. RECTOR*
42. Enrique ROSAS
43. Charles ROSHER*
44. Gustavo SILVA
45. Francisco SOTARRIBA
46. Jorge y Carlos STAHL
47. Burton STEENE*
48. J. O. TAYLOR*
49. William TAYLOR CASANOVA
50. Luis TERRAZAS
51. Frank M. THAYER*
52. Salvador TOSCANO
53. Rafael TRUJILLO
54. Herbert A. TURNBULL
55. Gonzalo VARELA
56. Augusto VERNIER*

1930-1939

57. Adolfo BEST MAUGARD
58. Germán CAMUS
59. Manuel CONTRERAS TORRES
60. Serguei EISENSTEIN*
61. Emilio GÓMEZ MURIEL
62. Fred ZINEMANN*

1940-1949

63. Rafael Portillo
64. Fernando A. RIVERO
65. Víctor URRUCHÚA

1950-1959

66. Benito ALAZRAKI
67. Manuel ALTOLAGUIRRE
68. Rodolfo ALVAREZ
69. José BÁEZ ESPONDA
70. Manuel BARBACHANO PONCE
71. Luis BURZA
72. Fernando ESPEJO
73. Jomi GARCÍA ASCOT
74. Adolfo GARNICA
75. José Luis GONZÁLEZ DE LEÓN
76. Giovanni KORPORAAL*
77. Nacho LÓPEZ

- 78. Luis MAGOS GUZMÁN
- 79. Felipe MORALES
- 80. Walter REUTER*
- 81. Tomás SEGOVIA
- 82. Carmen TOSCANO
- 83. Carlos VELO
- 84. Francisco del VILLAR

1960-1969

- 85. Rolando AGUILAR
- 86. Gustavo ALATRISTE
- 87. Demetrio BILBATUA
- 88. Gustavo CARREIRO
- 89. Rafael CASTANEDO
- 90. Felipe CAZALS
- 91. Rafael CORKIDI
- 92. Tito DAVISON
- 93. Marcela FERNÁNDEZ VIOLANTE
- 94. Rubén GÁMEZ
- 95. Adolfo GARNICA
- 96. Servando GONZÁLEZ
- 97. Manuel GONZÁLEZ CASANOVA
- 98. Héctor GONZÁLEZ DE LA BARRERA
- 99. Juan GUERRERO
- 100. Juan José GURROLA
- 101. Alberto ISAAC
- 102. Alfredo JOSKOWICZ
- 103. Salomón LAFFER
- 104. Paul LEDUC
- 105. Leobardo LÓPEZ ARETICHE
- 106. Oscar MENÉNDEZ
- 107. Manuel MICHEL
- 108. Esther MORALES
- 109. Alfonso MUÑOZ
- 110. Antonio REYNOSO
- 111. Arturo RIPSTEIN
- 112. Jorge RIQUELME
- 113. Eufemio RIVERA
- 114. Eduardo SALAZAR
- 115. Sergio VÉJAR
- 116. Roberto WILLIAMS

1970-1979

- 117. Jorge ACEVEDO
- 118. Alejandro AGUILAR
- 119. Carlos ÁLVAREZ
- 120. Ma. Antonieta ÁLVAREZ
- 121. Jorge AMÉZQUITA
- 122. Robert ALMANT*
- 123. Ricardo de ANTURA DE DIOS
- 124. Juan Ramón ARANA

125. José ARAU
126. Pedro ARGÜELLES
127. Sergio Román ARMENDARIZ
128. Bosco AROCHI
129. Javier AUDIRAC
130. Ramón AUPART
131. Jorge BAEZA
132. José BARBERENA
133. Carlos BEL-AUNZARÁN
134. Cristina BENITEZ
135. Reyes BERCINI
136. Antonio BETANCOURT
137. Alberto BOJORQUEZ
138. José BOLAÑOS
139. Rafael BONILLA
140. Ricardo BONSON
141. Juan Arturo BRENNAN
142. Maurice BUBULIAN
143. Emil BUSTEROS
144. Rafael CALDERA
145. Adrián CARRASCO
146. Eduardo CARRASCO ZANINI
147. Olivia CARRIÓN
148. Rosa Delia CAUDILLO
149. Héctor CERVERA
150. Adriana CONTRERAS
151. Alberto CORTÉS
152. Breny CUENCA*
153. José CHAURAUD
154. Guy DEVART
156. Ignacio DURÁN
157. Nicolás ECHEVARRÍA
158. Enrique ESCALONA
159. Carlos ESCAMILLA
160. José Ma. ESPINOSA
161. Miguel ESTRADA
162. Carolina FERNÁNDEZ
163. Rosa Martha FERNÁNDEZ
164. Angel FLORES MARINI
165. Jorge FONS
166. Leo GABRIEL
167. Ernesto GARCÍA CABRAL
168. Antonio GARCÍA RUBIO
169. Francisco GAYTÁN
170. Patricia GILHUY
171. Raymundo GLEYZER
172. Raúl GÓMEZ
173. Arturo GONZÁLEZ
174. Carlos GONZÁLEZ
175. Javier GONZÁLEZ
176. Jorge GONZÁLEZ
177. Fernando GÓU
178. Alfonso GRAFF

179. Jaime GRASHINSKI
180. Alexis GROVAS
181. Giles GROULX*
182. Igor GUAYASAMÍN
183. Alfredo GURROLA
184. Henner HOFMANN
185. Abel HURTADO
186. Epigmenio IBARRA
187. Gonzalo INFANTE
188. Raúl KAMFFER
189. Toni KUHN
190. Víctor KURI
191. Trinidad LANGARICA
192. Raúl LEDUC
193. Diego LÓPEZ
194. Ángel MADRIGAL
195. Eduardo MALDONADO
196. Ludwik MARGULES
197. José Luis MARINO
198. Gilberto MARTINEZ
199. Roberto MEZA
200. Beatriz MIRA
201. Oscar MOLINARI
202. Benjamín MONTAÑO
203. Gustavo MONTIEL
204. Juan MORA CATTLET
205. Sergio MORENO
206. Berta NAVARRO
207. Miguel NECOECHEA
208. José NIETO
209. Alejandra NORIEGA
210. Carlos ORTEZ TEJEDA
211. Javier ORTEZ
212. José Manuel OSORIO
213. Julián PASTOR
214. Tomás PÉREZ TURRENT
215. Jorge PÉREZ VALDEZ
216. Julio PLIEGO
217. Carlos PRIETO
218. Jorge PRIOR
219. Héctor RAMÍREZ
220. Rafael REBOLLAR
221. Jaime RIESTRA
222. Rubén RINCÓN
223. Julio RIQUELME
224. Antonio del RIVERO
225. Scott S. ROBINSON*
226. Arturo ROCHIN
227. Ismael RODRÍGUEZ
228. José RODRÍGUEZ
229. Celia ROSALES
230. Arturo ROSENBLUETH
231. José ROVIROSA

232. Alberto RUDICH
233. Antonio SABORIT
234. Carlos SÁENZ
235. Abel SÁNCHEZ
236. Douglas SÁNCHEZ*
237. Diego SANDOVAL
238. José Iván SANTIAGO
239. Vicente SILVA LOMBARDO
240. Daniel Da SILVEIRA
241. Roberto SCHLOSSER
242. Miguel SOMERA
243. Marco Aurelio SOSA
244. Margarita SUZÁN
245. Jaime TELLO
246. Milosh TRNKA
247. Iván TRUJILLO
248. Juan Francisco URRUSTI
249. Mat VALDÉZ
250. Mariano VÁZQUEZ
251. Martha Elena VELASCO
252. Teresa VELLO
253. Isabel VERICAT
254. Alfonso VILADOMIS
255. Víctor VÍO*
256. José WOLDENBERG
257. Ariel ZUÑIGA
258. Francisco ZUÑIGA

1980-1989

259. Carlos AGUILAR
260. Alberto BECERRIL
261. Francisco CHÁVEZ
262. Juan Carlos COLÍN
263. Busi CORTÉS
264. Carlos CRUZ
265. Salvador DÍAZ SÁNCHEZ
266. Ana DIÉZ
267. Sara ELÍAS CALLES
268. Sonia FRITZ
269. Salvador GUERRERO
270. Agustín GUTIÉRREZ SILVA
271. Claudio ISAAC
272. Alejandra ISLAS
273. Jaime KURI AIZA
274. Mari Carmen de LARA
275. Lihán LIBERMAN
276. Marco Julio LINARES
277. Miguel LITTÍN*
278. Luis LUPONE FASANO
279. Vicente LOMBARDO TOLEDANO
280. Luis MANDOKI
281. Gonzalo MARTÍNEZ ORTEGA

- 282. Ramón MASATS
- 283. Carlos MENDOZA
- 284. Rafael MONTERO
- 285. Angeles NECOECHEA
- 286. Lucy OROZCO
- 287. Alejandro PELAYO
- 288. Ana PIÑÓ SANDOVAL
- 289. Alfredo PORTILLA
- 290. Juan Antonio de la RIVA
- 291. Roberto ROCHÍN
- 292. Guillermo ROSAS
- 293. Dana ROTBERG
- 294. Maryse SISTACH
- 295. Raúl SERRANO
- 296. Ma. Eugenia TAMÉS
- 297. Francisco WEINGARTSHOFER

1990-1996

- 298. Luciano ALMAGUER
- 299. José BUIL
- 300. Enrique ESCALONA
- 301. Gerardo LARA
- 302. Carlos MARCÓVICH
- 303. José Ramón MIKELAJÁUREGUI
- 304. Gloria RIBÉ
- 305. Juan Carlos RULFO
- 306. Francisco "ZAPATA" BETANCOUR

Glosario de términos cinematográficos

Cine científico: Obra cinematográfica que aborda temas relativos al conocimiento, práctica, enseñanza y difusión de la ciencia.

Cine comercial: película de largometraje que se destina a su exhibición en salas de cine comercial con el fin de obtener ganancias.

Cine documental: obra cinematográfica, generalmente de corta duración, en la que se tratan situaciones sociales, económicas, políticas, industriales, educativas, etc., que se realiza por lo general sin la participación de actores, con el uso del sonido directo y la utilización, en muchos casos, de la cámara en mano.

Cine educativo: en forma amplia, cualquier cinta que se usa para la enseñanza de habilidades, conocimientos, hechos, actitudes y valores.

Cine etnográfico o indigenista: filme que aborda la cultura de la etnia, desde un punto de vista antropológico a través del testimonio o el análisis de las mismas.

Cine estatal: todas aquellas producciones filmicas que se hayan realizado con recursos materiales y humanos, junto con el financiamiento directo y único del Estado, es decir de las instituciones relativas al cine que pertenecen al gobierno (IMCINE y RTC).

Cine experimental: género de corte poco tradicional - por lo regular no comercial- y que enfatiza la visión personal del autor, recurriendo a técnicas de forma y contenido poco usuales.

Cine de ficción: producción filmica, por lo general de larga duración, en la que aparece un argumento previo ya sea hecho para dicha producción o basado en alguna obra literaria, en la que se utilizan parlamentos y actores profesionales.

Cine independiente: toda aquella película, generalmente de contenido social, que se filma fuera de la industria cinematográfica y se exhibe fuera de los circuitos comerciales. En muchos casos puede ser un cine marginal y experimental.

Cine industrial: aquel que se produce con la intervención del sistema establecido para la filmación de una película, se exhibe en una sala comercial, con la autorización legal, el financiamiento bancario, la participación de sindicatos y el contrato con el distribuidor.

Cine institucional: películas realizadas por organismos subsidiados por el gobierno y que de alguna forma mantienen cierta autonomía en sus decisiones de producción filmica, donde sus trabajos obedecen a intereses de la propia institución como el INAH, PEMEX, INI, la SEP, etc.

Cortometraje: película cinematográfica cuya proyección en pantalla dura de 1 a 39 minutos.

Largometraje: película cinematográfica cuya proyección en pantalla es de 60 minutos en adelante.

Mediometraje: proyección en pantalla de la película cuya duración es de 40 a 59 minutos.

Película de 16 mm: cinta que tiene de ancho 16 mm y que se utiliza a menudo como un formato intermedio entre el amateur o película para aficionado (8 y Súper 8) y el industrial (35 y 70 mm). En México, en los últimos años algunos cineastas independientes recurren al formato Super 8 y de 16 mm para producir obras profesionales.

Película de 35 mm: cinta de imágenes en movimiento que tiene un ancho de 35 mm y cuatro perforaciones por cuadro en ambas partes. Este tipo de formato se utiliza en la industria cinematográfica mundial en la producción de películas profesionales y artísticas.

Película de Súper 8 mm: cinta para cine que tiene un ancho de 8 mm, con perforaciones más pequeñas que los otros formatos, los cuales se localizan dentro de la misma línea del cuadro en la parte central a razón de 72 perforaciones por pie.

Políticas del Estado: todos aquellos actos encaminados a constituir, desenvolver, modificar, defender o destruir un orden regulador de cierta actividad que lleve a cabo el Estado respecto a la cinematografía.

Vídeo: sistema de almacenamiento de imágenes en movimiento y sonidos sincronizados, que utiliza por lo general la cinta magnética como soporte de registro.

Videohome: producción casera de ficción en vídeo, hecha con pocos recursos.

Las definiciones fueron tomadas de:

CARDERO, Ana María. *Diccionario de términos cinematográficos usados en México*. ENEP ACATLAN/UNAM, México, 1989, 139 pp.

GARCIA FERNANDEZ, Rubén. *Política estatal cinematográfica del periodo (1970-1976)*. FCPYS/UNAM, México, 1992, 216 pp.

MARTINEZ ABADÍA, José. *Introducción a la tecnología audiovisual Televisión, vídeo, radio*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1988, 238 pp. (Paidós Comunicación 131)

OCAMPO LEDEZMA, Raúl. *Glosario de términos cinematográficos*. FCPYS/UNAM, México, 1983, 316 pp.

Bibliografía

- Alfaro, J. (1997). *El mundo de los niños*. Madrid: Alianza.
- Alfaro, J. (2000). *El mundo de los niños*. Madrid: Alianza.
- Alfaro, J. (2001). *El mundo de los niños*. Madrid: Alianza.
- Alfaro, J. (2002). *El mundo de los niños*. Madrid: Alianza.
- Alfaro, J. (2003). *El mundo de los niños*. Madrid: Alianza.
- Alfaro, J. (2004). *El mundo de los niños*. Madrid: Alianza.
- Alfaro, J. (2005). *El mundo de los niños*. Madrid: Alianza.
- Alfaro, J. (2006). *El mundo de los niños*. Madrid: Alianza.
- Alfaro, J. (2007). *El mundo de los niños*. Madrid: Alianza.
- Alfaro, J. (2008). *El mundo de los niños*. Madrid: Alianza.
- Alfaro, J. (2009). *El mundo de los niños*. Madrid: Alianza.
- Alfaro, J. (2010). *El mundo de los niños*. Madrid: Alianza.
- Alfaro, J. (2011). *El mundo de los niños*. Madrid: Alianza.
- Alfaro, J. (2012). *El mundo de los niños*. Madrid: Alianza.
- Alfaro, J. (2013). *El mundo de los niños*. Madrid: Alianza.
- Alfaro, J. (2014). *El mundo de los niños*. Madrid: Alianza.
- Alfaro, J. (2015). *El mundo de los niños*. Madrid: Alianza.
- Alfaro, J. (2016). *El mundo de los niños*. Madrid: Alianza.
- Alfaro, J. (2017). *El mundo de los niños*. Madrid: Alianza.
- Alfaro, J. (2018). *El mundo de los niños*. Madrid: Alianza.
- Alfaro, J. (2019). *El mundo de los niños*. Madrid: Alianza.
- Alfaro, J. (2020). *El mundo de los niños*. Madrid: Alianza.
- Alfaro, J. (2021). *El mundo de los niños*. Madrid: Alianza.
- Alfaro, J. (2022). *El mundo de los niños*. Madrid: Alianza.
- Alfaro, J. (2023). *El mundo de los niños*. Madrid: Alianza.
- Alfaro, J. (2024). *El mundo de los niños*. Madrid: Alianza.
- Alfaro, J. (2025). *El mundo de los niños*. Madrid: Alianza.

- ACOSTA, Paola.** *La apertura cinematográfica. México (1970-1976)*. UAP, México, 1988, 204 pp. (Col. Difusión Cultural, Serie Cine)
- AYALA BLANCO, Jorge.** *La aventura del cine mexicano 1931-1967*. Posada, México, 1984, 449 pp.
- *La búsqueda del cine mexicano, 1968-1972*. UNAM/Dirección General de Difusión Cultural, México, 1974. (2t.)
- *La condición del cine mexicano 1973-1985*. Posada, México, 1986, 663 pp.
- CALVELO, Manuel et al.** *Video, tecnología y comunicación popular*. CIC/PAI, Lima, 1989, 243 pp.
- CARDERO, Ana Marfa.** *Diccionario de términos cinematográficos usados en México*, UNAM/ENEP ACATLÁN, México, 1989, 139 pp.
- CONTRERAS Y ESPINOZA, Fernando.** *La producción, sector primario de la industria cinematográfica*. UNAM/Dirección General de Difusión Cultural-Depto. de Actividades Cinematográficas, México, 1973, 265 pp. (t. II).
- GARCÍA RIERA, Emilio.** *El cine mexicano*. Foro 200/SEP, México, 1986, 356 pp.
- *Historia documental del cine mexicano*, Era, México, 1969. (t. 1-9)
- GETINO, Octavio.** *El cine y las nuevas tecnologías: primeras notas para un estudio sobre el tema*. Cine Foro Universidad, Guadalajara, 1988. (Cuadernos de Extensión/Depto. de Extensión Universitaria, num. 3)
- GETINO, Octavio.** *A diez años de "hacia un tercer cine"*. Fimoteca de la UNAM, México, 1982, 71 pp.
- "Video latinoamericano: los lazos de la imagen", en *Video, tecnología y comunicación popular*. CIC/PAI, Lima, 1989, pp. 129-140.
- Los años de la conmovión: 1969-1973**. México, UNAM/Dirección General de Difusión Cultural, 1979, 293 pp. (Cuadernos de Cine, num. 28)
- MARTÍNEZ ABADÍA, José.** *Introducción a la tecnología audiovisual. Televisión, video, radio*. Ediciones Paidós, Barcelona, 1988, 238 pp. (Paidós Comunicación 131)
- MARTÍNEZ MERLING, Raúl y Francisco A. Gómez.** *Praxis cinematográfica. Teoría y práctica*. Universidad Autónoma de Querétaro/Ediciones Nueva Sociología, Querétaro, 1988, 252 pp.
- MICHEL, Manuel.** *Una nueva cultura de la imagen. Ensayos sobre cine y televisión*, Juan Pablos Editor, México, 1984, 180 pp.

- REYES, Aurelio de los. *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vivir de sueños*, 2a. ed., UNAM, México, 1983, 271 pp. (vol. 1, 1896-1920)
- _____. *Con Villa en México, testimonios sobre camarógrafos norteamericanos en la Revolución 1911-1916*, UNAM, México, 1985, 411 pp.
- _____. *Filmografía del cine mudo mexicano (1896-1920)*, Filmoteca de la UNAM, México, 1986, 132 pp. (Col. Filmoteca Nacional, 5)
- _____. *et al. 50 años de cine en México*, México, UNAM/Difusión Cultural, 1977, 142 pp. + fotografías.
- _____. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, Trillas, México, 1987, 225 pp. (Col. Linterna Mágica, num. 10)
- ROVIROSA, José. *Miradas a la realidad. 8 entrevistas a documentalistas mexicanos*, UNAM/CUEC, México, 1990, 146 pp.
- _____. *Miradas a la realidad. Entrevistas a documentalistas mexicanos*, UNAM/CUEC, México, 1992, 137 pp. (vol. II)
- SADOUL, George. *Historia del cine mundial, desde los orígenes hasta nuestros días*. 5a. ed., Siglo XXI, México, 1980, 828 pp.
- TOSSO, Raúl et al. *Cine, televisión y video en América Latina. La generación del 80*, UNAM, México, 1989, 98 pp. (Col. Cuadernos de Cine, 34)
- VARIOS. *Enciclopedia focal de las técnicas de cine y televisión*, Ediciones Omega, Barcelona, 1976, 1264 pp.
- VIÑAS, Moisés. *Historia del cine mexicano*, UNAM/Coordinación Cultural/Dirección de Actividades Cinematográficas/UNESCO, México, 1987, 306 pp.
- Tesis
- AGUERREBERE SALIDO, Araceli. *Cine independiente en México, un acercamiento*, UNAM, México, 1989, s/p.
- BARRIGA CHIÁVEZ, Esequiel. *El cine independiente en México*, UNAM/FCPyS, México, 1985, 172 pp.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Rubén. *Política estatal cinematográfica mexicana del periodo (1970-1976)*, UNAM/FCPyS, México, 1992, 216 pp.
- HERNÁNDEZ URRUTIA, Javier. *Análisis de la industria cinematográfica mexicana*, UNAM/FE, México, 1982, 208 pp.

LEÓN BRANDY, Lucía Guadalupe. *Estudio bibliográfico de cinematografía documental sociológica*, UNAM/FCPyS, México, 1975, 89 pp.

LUGO ONTIVEROS, Marco Antonio. *La intervención del Estado en la industria cinematográfica durante el periodo 1970-1976*, UNAM/ACATLÁN, Estado de México, 1989, 145 pp.

MANDUJANO JACOBO, Pilar. *La participación del Estado dentro de la industria cinematográfica en México*, UNAM/FCPyS, México, 1984.

MEDINA TORRES, Beatriz. *Una perspectiva ideológica del cine echeverrista. Caso de estudio: producción cinematográfica de 1975 y 1976 (Cánoa, Longinal de guerra y Cascabel)*, UNAM/FCPyS, México, 1993, 200 pp.

PICHARDO MUÑOZ, Eva. *El cine documental en México (1963-1976)*, UNAM/FCPyS, México, 1983, 149 pp.

SHOJHET WELTMAN, Celia y R. Aschentrupp Toledo. *Cine y poder: la política del gobierno en la industria cinematográfica 1970-1976, 1976-1982*, UNAM/FCPyS, México, 1983, 223 pp.

ZAMARRIPA SALAS, Adán. *La distribución cinematográfica en México*, UNAM/FCPyS, México, 1986, 162 pp.

Hemerografía

ALBA, Gustavo Arturo. "La trenza: ¿paquete de los trabajadores o paquete para el público?", en *Otro Cine*, año 1, num. 2, FCE, México, abril-junio de 1975, pp. 28-30.

"Apuntes sobre el cine latinoamericano", en *Octubre*, num. 4, México, dic. de 1975, pp. 33-38.

ÁLVAREZ, Carlos. "Sobre la censura", en *Octubre*, num. 4, México, dic. de 1975, pp. 3-14.

AYALA BLANCO, Jorge. "Echevarría y el interior del drama", en *La Jornada*, Nueva época, num. 81, México, 22 de sept. de 1996, p. 7.

ELIZONDO, Salvador. "Cine experimental", en *Nuevo Cine*, año 1, núm. 3, México, agosto de 1961, pp. 4-9.

_____. "El cine mexicano y la crisis", en *Nuevo Cine*, año 2, num. 7, México, agosto de 1962, pp. 5-8.

"En siete años, la industria del cine perdió 60% de su productividad", en *La Jornada*, año 11, num. 3814, México, 21 de abril de 1995, pág. 29.

GARCÍA, Gustavo. "Retrospectiva del CUEC", en *Programa mensual de la Cineteca Nacional*, México, 1986, pág. 31.

..... "Entrevista con Nicolás Echevarría. Esos paréntesis del éxtasis", en *La Jornada*, Nueva época, num. 81, 22 de sept. de 1996, pp. 8-9.

GARCÍA RIERA, Emilio. "Situación del cine mexicano", en *Nexos*, num. 171, México, marzo de 1992, pp. 13-15.

LUNA, Andrés de y Susana Chaaurand. "Entrevista a Eduardo Maldonado", en *Otro Cine*, año 2, num. 6, FCE, México, abril-junio de 1976, pp. 29-32.

MACOTELA, Catherine. "El sindicalismo en el cine", en *Otro Cine*, año 1, núm. 5, FEC, México, enero-marzo de 1976, pp. 65-69.

MENDOZA, Carlos y Carlos Cruz. "Notas sobre el otro cine", en *Octubre*, num. 6, sept. de 1974, pp. 39-41.

NOYOLA, Antonio. "Retrospectiva del cine mexicano industrial", en *Otro Cine*, año 2, num. 6, FCE, México, abril-junio de 1976, pp. 49-57.

PEGUERO, Raquel. "Alcanza su madurez el mercado de video: se afianza la tv por cable", en *La Jornada*, año 8, num. 3221, México, 21 de octubre de 1992, pág. 24.

..... "Con 322 votos a favor, aprobaron los diputados la Ley de Cinematografía", en *La Jornada*, año 8, num. 3283, México, 21 de diciembre de 1992, pág. 33.

..... "En el último lustro ha languidecido la tradición del cineclubismo en México", en *La Jornada*, año 9, num. 3469, México, 25 de enero de 1993, pág. 25.

..... "Preve Canache un año muy difícil para el cine dada la contracción de créditos", en *La Jornada*, año 11, num. 3926, México, 23 de enero de 1995, pág. 19.

..... "Se hace tv cultural sin escuchar al videoasta. Gregorio Rocha", en *La Jornada*, año 12, num. 4079, México, 16 de enero de 1996, pág. 27.

..... "Con la Ley reformada, Gobernación seguirá decidiendo la exhibición del filmes", en *La Jornada*, año 12, num. 4165, México, 11 de abril de 1996, pág. 23.

PÉREZ TURRENT, Tomás. "Urgencia y necesidad de una cinemateca", en *Cine Club*, año 1, num. 1, México, octubre de 1970, pp. 54-55.

..... "No es lo mismo tres mosqueteros que cuatro años después", en *Otro Cine*, año 1, num. 4, FCE, México, oct.-dic. de 1975, pp. 4-9.

RAMÓN, David. "Semana del cine mexicano no industrial", en *Otro Cine*, año 1, num. 4, FCE, México, oct.-dic. de 1975, pp. 20-22.

ROSSI, Eduardo A. "Lo que el tiempo se tragó", en *Otro Cine*, año 1, núm. 3, FCE, México, julio-sept. de 1975, pp. 4-9.

SOLÓRZANO, Javier. "El nuevo cine en México. Entrevista a Emilio García Riera", en *Comunicación Social y Cultura*, num. 5, México, marzo de 1978, pp. 14-18.

SUZÁN, Margarita, José Domingo Carrillo y Miguel Necoechea. "Informe de la Delegación Mexicana al V Encuentro de Cineastas Latinoamericanos", en *Comunicación Social y Cultura*, num. 5, México, marzo de 1978, pp. 96-105.

"Taller de Cine Octubre, primeros trabajos", en *Octubre*, num 1, México, 1974, pp. 3-5.

TELLO, Jaime y Pedro Reygadas. "El cine documental en México", en *Octubre*, México, 1977, pp. 74-78.

TELLO, Jaime. "Notas sobre la política económica del «viejo» cine mexicano", en *Octubre*, num. 6, México, sept. de 1979, pp. 11-16.

TRUJILLO, Iván. "Perspectivas del cine científico en México", en *Filmoteca*, nums. 2 y 3, México, marzo de 1981, pp. 56-58.

URIBE, Álvaro. "Entrevista a Alfredo Joskowicz", en *Otro Cine*, año 1, num. 3, México, julio-sept. de 1975, pp. 64-67.

VEGA ALFARO, Eduardo de la. "El cine mexicano en los sesentas, los setentas y los años recientes", en *El arte mexicano*, 2a. ed., SEP/SALVAT, México, 1986, pp. 2301-2455. (Tomo 16, Arte Contemporáneo IV)

VEGA, Patricia. "Apenas alcanza el presupuesto para producir las películas del IMCINE", en *La Jornada*, año 2, num. 546, México, 26 de marzo de 1986, pág. 19.

Además fueron consultados:

- Archivo Etnográfico del INI
- Publicaciones internas del Archivo fílmico de la UTE (SEP).
- Publicaciones del archivo audiovisual del CUEC y del CCC
- Banco de datos del acervo fílmico de la Dirección de Producción de Cortometraje (IMCINE)