

1981

**El cine documental
en México ***

Jaime Tello y Pedro Reygadas

A diferencia de la actividad desempeñada por la industria mexicana en lo referente al cine de ficción o de “argumento” (más de tres mil películas realizadas de 1931 a la fecha), su producción de cine documental no ha sido muy prolija. Exceptuando el periodo echeverrista, en el cual se funda el Centro de Producción de Cortometrajes (CPC), bajo los auspicios del Banco Nacional Cinematográfico, la producción de la industria, al no representar ingresos económicos seguros, brilla por su ausencia en lo que respecta al cine documental mexicano. Hablar pues del movimiento documentalista que a partir de la década del setenta cobra cada vez mayor presencia en nuestro país es hablar, casi siempre, de un cine que, teniendo como principales promotores a la UNAM y a un buen grupo de cineastas independientes, cuenta con una real independencia tanto en lo económico como en lo ideológico, de la fábrica de productos fílmicos de la clase dominante.

En consecuencia con esta autonomía, el nuevo documental (y el cine independiente en su generalidad) se ha regido por su marcada oposición a jugar el papel que al cine le otorga la sociedad capitalista como aparato de enajenación ideológica, para lo cual no sólo ha optado por buscar nuevas formas de producción y nuevos contenidos en sus películas sino que también ha incluido como cuestión necesaria para cumplir este cometido una nueva relación con su público en la creación de canales propios de distribución y exhibición.

Esta renovación de nuestro estrecho mundo cinematográfico no puede circunscribirse, como se ha hecho con otros movimientos (el cine experimental, el

nuevo cine mexicano de los Echeverría), a sus posibles aportaciones en lo estrictamente cinematográfico. El nuevo documental que nació ligado al movimiento estudiantil popular de 1968 con la película *El grito* tiene, como vocación fundamental, la crítica social y tiende a ser portador directo de la ideología de las fuerzas progresivas que en el país plantean un necesario cambio estructural.

Así, los movimientos más importantes de los trabajadores mexicanos o los problemas medulares del país han sido temas obligados para los nuevos documentalistas que han creado un mosaico de la realidad en películas como *Jornaleros* (1977, la explotación de los trabajadores agrícolas), *La experiencia viva* (1978, las luchas de los mineros), *Chihuahua, un pueblo en lucha* (1974, la insurgencia popular en el norte de México), *La marcha* (1977, sobre el sindicalismo universitario), *Etnocidio: notas sobre el Mezquital* (1976, las condiciones de subsistencia de una región indígena), *Chapopote* (1980, sobre la política petrolera), *Violación* (1980, sobre reivindicaciones de la mujer), por señalar algunas.

Aprovechando viejas experiencias de los cineastas mexicanos en su relación con la industria, influido por el nuevo cine latinoamericano, libre de las trabas del aparato industrial, heredero de ese cambio de conciencia operado en los jóvenes a partir de 1968, el documental independiente, en contra de algunos pronósticos adversos y del menosprecio de algunos reseñistas culturales, es hoy una importante realidad que busca su consolidación no en el reconocimiento de la crítica o de los “mecenas” del espectáculo, sino en el avance de las trascendentales luchas de nuestro pueblo por su liberación.

I

Es posible afirmar que el cine que obtuvo una mayor trascendencia en los inicios de la cinematografía nacional fue el llamado documental histórico. La importante labor de registro acometida durante el porfiriato y en los principales acontecimientos de la Revolución de 1910 por documentalistas como los hermanos Alva y Enrique Rosas, queda hoy como un viviente testimonio de incalculable valor para nuestro pueblo.

Las virtudes que en el presente se pueden encontrar en estos filmes son muchas, pero su labor de informadores del acontecer inmediato, función que cumplieron en su momento, sólo es comparable con los trabajos de los cineastas soviéticos varios años después. Aurelio de los Reyes, al referirse a este momento del cine mexicano, señala:

“los filmes nacionales se podían tipificar por su apego al mostrar la realidad inmediata: no importaba el argumento, querían solamente enseñar la verdad de los hechos. Nuestra conclusión la afirmamos aún más al ver que las películas extranjeras que mostraban sucesos notables no se apegaban ni a la cronología ni a la geografía... y nos dimos cuenta que estábamos ante un *cine mexicano*”.

A pesar de su corta vida durante la coyuntura revolucionaria y de las claras limitaciones de su concepción, propias de la época —”neutralidad” en lo que se filma para lograr un punto de vista “objetivo”, falta del más mínimo análisis, etc.—, los primeros documentales de los Alva, de Rosas y de otros autores anónimos, subsisten hoy como un cuestionamiento a todo el desarrollo posterior de nuestro cine, cimentado de espaldas a nuestra contradictoria realidad.

Al término de la lucha armada y con la irrupción del cine norteamericano en las pantallas nacionales en los años veinte, que no sólo desplaza al cine local sino a todos los cines de otras nacionalidades, el documental histórico y el documental en general pierden su atractivo mercantil y dejan de ser exhibidos.

II

Otro precedente de importancia, considerado hoy como el inmediato del nuevo cine independiente mexicano, lo tenemos en el movimiento de cine experimental iniciado en los años cincuenta. Con películas como *Raíces* (1953) de Benito Alazraki y *Torero* (1956) de Carlos Velo como primeras obras, el experimentalismo llega a su momento más notable durante el concurso de cine convocado en 1964 por el Sindicato Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC).

Del movimiento experimental que surge como respuesta a las frustradas inquietudes de varias generaciones de cineastas por tener acceso a la industria —cerrada desde fines de los cuarenta— pueden destacarse algunas cuestiones de importancia para el futuro desarrollo del cine independiente. En primer lugar, su posibilidad de producirse con independencia de las compañías comerciales, lo cual le aseguró una cierta autonomía en el tratamiento de nuevos temas y búsquedas estéticas. Y en segundo, que con sus películas —*En este pueblo no hay ladrones* (1965) DE Alberto Isaac y *La fórmula secreta* (1965) de Rubén Gámez, entre otras—, dejó en evidencia a la decadente industria y a sus patrocinadores, demostrando no sólo que en México se podía hacer un cine más digno y mucho más económico, sino que esa industria estaba impedida de

darse el lujo, por motivos políticos y no sólo cinematográficos, de difundir o crear productos que en lo más mínimo pusieran en tela de juicio el supuesto paraíso del “milagro mexicano” de aquella época. Cabe destacar también que aunque las películas experimentales significaron en su momento avances, tanto en lo técnico como en lo cultural, su limitada opción de hacer cine “por fuera”, para demostrar cualidades e ingresar a la industria, los llevó al total estancamiento (del cual sólo fueron rescatados, y vueltos a maniatar, por el Estado, durante el periodo del cine echeverrista).

Paralelamente a todas las vicisitudes del cine experimental de los sesenta se fueron gestando otras condiciones de importancia para el futuro desarrollo del nuevo cine independiente. En 1963 se funda el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM (CUEC), en donde se aglutina una serie de jóvenes estudiantes de cine; los que, a pesar de las precarias condiciones del Centro, pronto realizan una obra de indudable valor para nuestra cinematografía:

Pulquería La Rosita (1964) de Esther Morales. Con todas sus deficiencias, la primera película del CUEC 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.

El camino señalado por *Pulquería La Rosita* quedó como una opción que años más tarde y con más posibilidades, continuarían los documentalistas del CUEC.

III

1968, fecha decisiva para todos los ámbitos de la vida nacional, marca también la inauguración de una nueva etapa en nuestra cinematografía. Si el cine independiente realizado hasta esa fecha se limitaba a retratar ciertos rasgos de la marginación a la que estaban sometidos los campesinos, los indígenas o algunos sectores urbanos, *El grito*, película realizada sobre y con el movimiento estudiantil popular de 1968 por los alumnos del CUEC vendría a rebasar por mucho aquella limitada visión del pueblo que sufre con una nueva imagen: la de un pueblo que lucha. A pesar de sus limitaciones, principalmente ideológicas, *El grito*, primer largometraje documental que desde una posición política de izquierda se realiza en el país, señaló sobre todo la necesidad de relacionar al nuevo cine con su público, sin mediación de los tradicionales circuitos de exhibición comercial; negó que la industria representara la única alternativa para hacer

cine en el país, opinión muy común entre los cineastas experimentales de la época; y, por último, revaloró al cine documental, sacándolo del marasmo a que lo hablan condenado tanto los comerciantes del cine en sus arcaicos “noticieros” como los propagandistas de las virtudes del Estado en los documentales oficiales.

Junto con los antecedentes ya mencionados, al término de los años sesenta confluyeron una serie de factores que posibilitarían el nacimiento de una nueva visión cinematográfica documental.

La cerrada estructura de la industria cinematográfica nacional y la función claramente enajenante de la mayor parte de sus productos, hicieron necesaria la apertura de un nuevo foro de expresión fílmica, puesto al servicio de las fuerzas progresistas que se manifestaron a partir de la aguda crisis de fines de los años sesenta.

Esta expresión documental fue alimentada por la difusión de algunas obras decisivas del nuevo cine latinoamericano, como fueron:

La hora de los hornos, documental que analiza la realidad argentina hacia el año 68; las primeras películas del grupo Ukamau protagonizadas por el combativo pueblo boliviano; los productos de la joven cinematografía de la Cuba socialista, principalmente los documentales de Santiago Álvarez; y, en menor medida, filmes de Brasil y otros países latinoamericanos. Con estas cintas —y esto fue fundamental— llegaron también al país las formulaciones teóricas que guiaban la práctica de sus actores difundidas inicialmente por la revista *Cine Club* en 1970 y posteriormente por la antología de Alberto Híjar editada por la UNAM y por la revista *Octubre* a partir de 1974.

IV

En este contexto e influidos por las consignas del nuevo cine latinoamericano (“devolver el habla al pueblo”, “rescatar la cultura nacional”, “una idea en la cabeza, una cámara en la mano”), surgen una serie de filmes y cineastas independientes: la Cooperativa de Cine Marginal y el Taller de Cine Independiente que se dedican a la producción de cine en super 8; el Taller de Cine Octubre que realiza en el CUEC sus tres primeras películas: *Explotados y explotadores*, *Los albañiles* y *Chihuahua, un pueblo en lucha*; el Colectivo de la Universidad de Puebla con *Vendedores ambulantes*; el grupo Cine Testimonio con *Atencingo* y *Unay otra vez*; y Oscar Menéndez y Paul Leduc con 1968 y *Reed: México insurgente*, respectivamente.

Es preciso destacar el trabajo desarrollado por la Cooperativa de Cine Marginal como un valioso aporte para todos los demás cineastas que empezaron a conformar este movimiento. Estrechamente ligada a la insurgencia obrera encabezada por los electricistas a principios de los setenta, la cooperativa realizó una persistente labor que no se limitó a la producción de filmes (*Comunicados de insurgencia obrera 10 de junio*, etcétera), pues abarcó también la distribución y la exhibición en los organismos sindicales y populares de varias regiones del país. La actividad integral de la Cooperativa señaló a otros grupos como Cine Testimonio, Taller de Cine Octubre y Cine Canario Rojo (formado por una fracción de la Cooperativa) a cumplir la obligada experiencia de llevar su cine a quienes se trataba de influir: los sindicatos y organismos de obreros y campesinos del país.

Grande fue también el apoyo que los nuevos cineastas recibieron por parte de los exhibidores, principalmente de algunos cine clubes de la capital y de provincia. Destacan en estos términos los cine clubes promovidos por la Filmoteca y el Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM, el cine club de la Universidad Veracruzana y los cine móviles que éstas y otras instituciones desarrollaron.

Durante el sexenio de Echeverría, momento del despegue del nuevo cine documental, el Estado en su política del “nuevo cine mexicano” produce a través del recién creado Centro de Producción de Cortometraje más de doscientos documentales y de entre ellos un reducido número de obras de interés. Olvidados en su totalidad por su escasa difusión, la mayoría de los cortos se dedican a la alabanza de la política echeverrista o a mostrarnos la gira de José López Portillo como candidato del PRI a la presidencia de la República. Pero no obstante, el CPC y el Centro de Capacitación Cinematográfica, creado para la formación de cuadros de la industria, permitieron la capacitación de cineastas que hoy participan del movimiento independiente. No es gratuito que el primero esté nulificado y el segundo haya sufrido un intento de desaparición hacia 1979. La “atractiva” política cinematográfica que el Estado desarrolla en estos años sobre la base del CPC y sus productoras comerciales Conacine y los Conacites, sólo sirvió para reforzar posiciones de los cineastas independientes más consecuentes y activos, quienes con claridad pudieron descifrar la nueva estrategia que el Estado proponía para el control del cine.

En los albores del sexenio lopezportillista, mientras el Estado cerraba definitivamente los canales industriales desaprovechados por el llamado “nuevo cine mexicano” —dando paso al monopolio Televisa y estrangulando las películas marginales como *Bandera rota*— y decaía la producción documental oficialista del CPC el cine documental independiente se vio enriquecido con nuevos planteamientos, películas y cineastas.

Dentro del campo de la producción, el CUEC, con la ampliación de su presupuesto y la adquisición de nuevos equipos, ha seguido ocupando un lugar preferente en el cine documental. Sus obras abarcan desde el cine directo, corriente de inspiración antropológica que propone la captación de lo real inmediato, cuya expresión más acabada es el medimetraje sobre la vida de las prostitutas *No es por gusto* (1981); hasta *Chapapote* (1980), sobre el problema petrolero, y *El Chahuistle* (1981), sobre la industria alimentaria; incluyendo al cine sobre movimientos populares (*Iztacalco*) y análisis de aspectos cruciales de la realidad del país, como *Cañeros* o *El desempleo*.

Exceptuando la desarticulación de la Cooperativa de Cine Marginal, los demás grupos independientes siguen produciendo, aunque con cierta precariedad material y, a nuestro juicio, ideológica. Surgen asimismo nuevos cineastas como el editor Ramón Aupart, autor de *Tlacácatl* (1980), película con valiosos testimonios de la represión en el campo, y nuevos grupos como el Colectivo Cine Mujer, que ha tratado en sus filmes problemas femeninos como el trabajo doméstico, la violación y el aborto.

Ha sido también importante en los últimos años el apoyo brindado por el cine independiente mexicano a las luchas de liberación de los pueblos de Nicaragua y El Salvador, con documentales como *Nicaragua: los que harán la libertad*, *Historias prohibidas de Pulgarcito* y otras. A la vez, nuestro movimiento se ha enriquecido con la presencia de cineastas latinoamericanos exiliados.

Recientemente se han ampliado las posibilidades del cine independiente con la producción por parte de la UNAM y otras universidades como Chapingo, Puebla, Veracruz y Sinaloa, así como de algunos sindicatos (SUTIN, STUNAM) y debe destacarse este hecho pues son precisamente los partidos, sindicatos, universidades y organizaciones democráticas los canales naturales de producción, distribución y exhibición de un cine crítico y popular.

Dentro de la distribución, se da un paso de gran valor con la creación en 1978 de

Zafra, A. C. “distribuidora de películas que se propone dar una salida efectiva al material producido independientemente en nuestro país, y traer material extranjero que aporte elementos para la comprensión de la historia contemporánea”. Junto con Zafra, la distribuidora Cine Códice, cumpliría con similares objetivos de difusión, especialmente del cine cubano.

Resulta significativo que sea por canales independientes que se difunden los documentales progresistas producidos por el Estado, como es el caso de las coproducciones mexicano-canadienses *Jornaleros* y *Mezquital*.

En el campo de la exhibición, resulta alentadora la existencia de salas universitarias de exhibición regular y pública, entre otras, las del Centro Cultural Universitario. Igualmente, señalamos la reciente inauguración de la sala independiente Salón 8 y medio, que exhibe material en 8 y 16 mm, esperando que estas experiencias se consoliden y extiendan.

Es difícil sobreestimar la tenaz labor en toda la República de los cineclubes y cine móviles; soportes fundamentales del inicio y desarrollo del nuevo cine documental.

También se han hecho esfuerzos en la producción teórica, como los realizados por la revista del Taller de Cine Octubre, las publicaciones de la UNAM y ciertas editoriales. En materia de organización sobresalen el intento en 1977 de formar la Asociación Mexicana de Cineastas A. C., la celebración en 1979 del primer Encuentro Nacional de Cine Clubes convocado por la UNAM y tendiente a constituir una federación, y la realización del Primer Encuentro por un Nuevo Cine, organizado en el mismo año por cineastas, distribuidores y exhibidores independientes.

VI

Existe en la actualidad una serie de tareas prioritarias para el movimiento de cine independiente (documental y ficción); en nuestra opinión son las siguientes:

a) El pronunciamiento de los organismos de lucha de la clase trabajadora a favor de este cine, en la comprensión de que debe ser parte del proceso de formación de una auténtica cultura popular, de que puede ser un arma de educación política, de análisis ideológico y aun de propaganda.

La cooperación abierta de partidos y sindicatos y el mantenimiento de los espacios democráticos existentes, son la única opción de supervivencia de un cine que pretende ponerse al servicio de las luchas de la clase trabajadora.

b) La unidad de los cineastas es otro factor determinante en el desarrollo de este cine, así como la comprensión de la necesidad de una formación teórica revolucionaria tanto política como cinematográfica para dar coherencia y eficiencia a nuestro trabajo. En este sentido, es necesario continuar la labor iniciada en el Encuentro por un nuevo cine antes mencionado.

Sin la existencia de un frente de cineastas independientes, dispuesto a defender sus intereses comunes, los individuos y grupos aislados, además de no poder cumplir su labor con gran eficiencia, son fácil presa de la agresión abierta o velada por parte de los intereses dominantes.

c) A partir de la unidad de los cineastas y su vinculación a las fuerzas progresistas, la creación de una infraestructura sólida y adecuada a las necesidades del cine independiente, tanto en lo técnico como en la distribución y exhibición.

d) Solamente esta unidad permitirá enfrentar con éxito cualquier intento de acabar o controlar el nuevo cine independiente, tal como el que pudiera plantearse en la anunciada nueva ley cinematográfica.**

Competen estas tareas no sólo a los cineastas sino a todos aquellos interesados en la vida cultural del país. Ante el notorio envilecimiento del cine industrial, trabajar en pro del cine independiente es hoy trabajar en pro de lo más digno de nuestra cultura cinematográfica, y de nuestra cultura a secas. *El único propósito de estas notas es despertar esa conciencia.*

* Tomado de la revista *Plural*, segunda época, vol. X-XI, núm. 119, México, agosto de 1981. N. del E.: Este trabajo fue realizado en el Taller de Cine *Octubre* y expresa los puntos de vista de este colectivo.

** N. del E.: Se refiere al Anteproyecto de la Ley Federal de Cinematografía, promovido por RTC, que no prosperaría finalmente.