

medio de la que danzan igual que en las estampas populares mexicanas: la vida y la muerte. J.A.

KAOS (Kaos, Italia, 1984) es la más completa y estilizada obra de los hermanos Paolo y Vittorio Taviani. En ella convergen todas las inquietudes formales y temáticas que vienen caracterizando con una singularidad tan enérgica, tan recordada dentro del panorama del cine italiano, a estos directores "bicéfalos", dueños de una sola armoniosa cabeza. Superando en formulación visual a filmes como **Pedro padrone**, **San Miguel tenía un gallo**, **La noche de San Lorenzo**, los Taviani realizan una obra auténticamente "monumental". Varias de las acepciones que el Diccionario registra para esa palabra pueden aplicarse con legitimidad a **Kaos**:

objeto de utilidad para la historia, obra pública y patente en memoria de una acción heroica o de una cosa singular, obra en que se sepulta un cadáver. Lo formal y lo temático con una unidad monumental en **Kaos**, porque a través de la excelencia de su ejecución artística se recrea lo histórico y lo mítico, que queda así rescatado de la indistinción de lo vivo y pasa a constituirse tanto en documento que refiere a la actividad humana como en placer artístico que objetivándola, la convierte en instancia de goce. El cadáver sepultado en **Kaos** y revivido, extrapolado por el arte, es el del estatismo ancestral de la vida siciliana. Con una majestuosa sencillez ese cadáver se levanta y habla en cuatro episodios y un epílogo extraídos de la obra de un gran siciliano, Luigi Pirandello. A.H.

HANNAH Y SUS HERMANAS (Hannah and Her Sisters, USA, 1985) de Woody Allen, vino a cerrar, quizá, un ciclo que en la filmografía del cineasta se iniciara con **Zelig** y prosiguiera con **Broadway Danny Rose** y **La rosa púrpura de El Cairo**. En ninguno de esos títulos cabía el humor estentóreo del Allen de la primera época ni las pretensiones de gravedad que albergaban algunas (fallidas) obras intermedias como **Recuerdos**. Ahora y hay que ver este film como una culminación-importa el siglo con que el autor se introduce en universos cotidianos, el oído atento que dispone para escuchar ciertas resonancias mayores dentro de anécdotas que en apariencia no aspiran a trascender. Sin olvidar por ello el humor (incluido un homenaje al magisterio de los Hermanos Marx), sin omitir preferencias

personales (la ciudad de Nueva York, dando pie a un catálogo de bellezas arquitectónicas, el rock hecho añicos en beneficio del jazz), sin alejarse de alguna sombra querida (Bergman) y sin desertar de enfoques temáticos recurrentes: la fragilidad de los vínculos amorosos, el adulterio instalado en un cuadro familiar, la búsqueda de respuestas para interrogantes existenciales. Un elenco de primera completaba esta ratificación de talento. J.R.S.

TORRENTES DE AMOR (Love Streams, USA 1984) trata un drama raro. Detrás de la cámara hay alguien que se resiste a la inmovilidad conceptual, a la perspectiva caodada por ciertas convenciones y a considerar la tristeza como un hecho con perfil estático. **Torrentes de amor**, habla de un drama



El exilio de Gardel, *Torrentes de amor*, Un domingo en el campo, *Saló*

Algunos casos de censura y cortes pese a la democracia

El año empezó con pedidos de censura y terminó con algunos cortes de origen no suficientemente aclarado. El liberal, laico y democrático Uruguay pudo sorprenderse de las polvaredas provocadas por el anuncio del estreno de *Je vous salue Marie*, que denunciada como blasfema, pornográfica y destructiva por centenares de católicos que no se tomaron el trabajo de verla, provocó polémicas y desautorizaciones, remitidos en la prensa de empresas exhibidoras que deslindaron toda vinculación con la película y cartas indignadas de lectores contra cronistas que intentaron tímidas defensas (del film, o simplemente de la libertad de expresión). Pocas veces se ha hablado tanto de un film no estrenado, aunque el resultado fue por lo menos paradójico: quienes armaron semejante escándalo deberían saber (aunque quizá sea mejor que no se enteren, a riesgo de que el escándalo empiece de nuevo) que el film de Godard se consigue hoy en muchos video-clubs, en lo que puede ser entendido como un pequeño triunfo del progreso técnico sobre los cercenamientos a la libertad de expresión.

Vinculado con el mismo tema está el

de los cortes a los films exhibidos, una práctica que las autoridades habían, presuntamente, prohibido en forma absoluta. Tal vez no sea casualidad que el hecho comenzó a notarse en forma casi simultánea a los cambios producidos en la Dirección de Cultura de la Intendencia Municipal de Montevideo, tras la primera gran crisis que debió superar la administración Elizalde. Casi al mismo tiempo la inepta *Las colegialas se divierten* se estrenaba con algunos tjeretazos que pulían ciertos extremos de grosería. En meses posteriores pudieron detectarse otros cortes, aunque probablemente no de origen local: a *Revolución*, de Hugh Hudson, le faltaron por lo menos quince minutos, y una escena clave cuya desaparición hacía aún más confusa la borrosa evolución del personaje protagonista; en ese caso, la supresión respondió casi seguramente a la intención de abreviar un film largo y un tanto latoso. A *La noche de Varennes* le faltaron veintitrés minutos (eliminados fuera del país), lo que debe ser debidamente señalado para que no se piense que esta revista solo ve la paja en el ojo ajeno. C.Z.

dramática del polaco Andrzej Wajda (*Paisaje después de la batalla*) el descubrimiento de un yugoslavo importante (*Papá salió en viaje de negocios*, de Emir Kusturica), un reencuentro con el maestro Ingmar Bergman (*Después del ensayo*). El rubro fiascos debe incluir, por diversas razones, a los españoles Luis García Berlanga (*La vaquilla*), Juan Antonio Bardem (*Siete días de enero*) y Carlos Saura (*Antonieta*), el italiano Bellocchio (*El diablo en el cuerpo*) y el alemán Volker Schlöndorff (*El gran amor de Swann*).

América Latina

La crisis endémica de América Latina no impidió, sin embargo, la existencia de un cine valioso, creativo y (sobre todo), más próximo culturalmente del que llega a través de los grandes conglomerados de la distribución. Es una manera de la justicia que el mejor film del año ha sido mexicano: la fascinante biografía de Frida Kahlo realizada por Paul Leduc. Más polémico, pero de indudable repercusión, fue *El exilio de Gardel*, una culminación de Fernando E. Solanas. Y a un equivalente nivel de solidez se ubicó *Memorias de la cárcel*, del brasileño Nelson Pereira dos Santos. Otros aportes latinoamericanos de interés fueron los brasileños *Pixote* y *El beso de la mujer araña*, de Héctor Babenco, o *Coronel Delmiro Gouveia*, de Geraldo Sarno; los venezolanos *Oriana*, de Fina Torres, y *Pequeña revancha*, de Olegario

Barrera; la adaptación de la novela de Mario Vargas Llosa *La ciudad y los perros* por el peruano Francisco J. Lombardi; el colombiano *Cóndores no entierran todos los días*, de Francisco Norden. El cine cubano confirmó cierto estancamiento, importando más el "clásico" (de hace una década) *La última cena*, de Tomás Gutiérrez Alea, que las más recientes *Lejanía*, de Jesús Díaz, *Los pájaros tirándole a la escopeta*, de Rolando Díaz Rodríguez, *Vampiros en la Habana*, de Juan Padrón. De Argentina resaltaron, sobre todo, los grandes fiascos de *Rail de la Torre* y *María Luisa Bemberg* (*Pobre mariposa*, *Miss Mary*), (en un plano muy menor) las un poco más decorosas *La noche de los lápices* (Héctor Olivera) y *Adiós Roberto* (Enrique Dawid); el resto es Susana Traverso, Porcel y Olmedo y las deshonestidades de Aníbal di Salvo en *Seguridad personal*.

El otro cine

EL Festival Cinematográfico Internacional, una semana cubana, otra polaca, otra soviética, otra húngara, retrospectiva de los alemanes Robert von Ackeren y Wolfgang Petersen o del maestro Joris Ivens, fueron algunas de las varias posibilidades por la programación de Cinemateca Uruguaya para ampliar el panorama de conocimiento local del cine mundial. Esos y otros tópicos serán tratados con más detalle en las páginas siguientes.



Las mejores

- Frida, de Paul Leduc (México)
- Kaos, de Paolo y Vittorio Taviani (Italia)
- Hannah y sus hermanas, de Woody Allen (USA)
- Ginger y Fred, de Federico Fellini (Italia)
- Torrentes de amor, de John Cassavetes (USA)
- Memorias de la cárcel, de Nelson Pereira dos Santos (Brasil)
- Un domingo en el campo, de Bertrand Tavernier (Francia)
- Tangos, El exilio de Gardel, de Fernando Solanas (Argentina)
- Tasio, de Montxo Armendaris (España)
- Después del ensayo, de Ingmar Bergman (Suecia)



Kaos, Frida, Hannah y sus hermanas

3 Balance

Guillermo Zaplata

Primera aproximación a un año donde hubo mucho movimiento y sólo algo de calidad

Los doscientos treinta films (cerca de trescientos, en realidad, si se tienen en cuenta los estrenos del circuito porno) llegados a pantallas de nuestro país en el correr de 1986, constituyen apenas un pequeño porcentaje de producción mundial: han quedado muy atrás los tiempos en que las carteleras cinematográficas montevideanas ofrecían un adecuado resumen del mejor cine internacional. Que más de la mitad de esos títulos sean de procedencia norteamericana es apenas el indicio de que la dependencia de la exhibición local con respecto a las transnacionales de la distribución continúa acentuándose: el cine europeo o de otras procedencias estuvo escasamente representado. Ese es sólo uno de los datos del panorama; sin embargo la progresiva disminución del número de espectadores (dos millones quinientos mil, según los cálculos más optimistas), el avance del video (veinticinco mil aparatos en funcionamiento, según los más pesimistas), las modificaciones en las pautas de comportamiento del público potencial (tema que ya ha sido tratado en el número anterior de esta revista), los desconciertos de la producción y la exhibición ante la aceleración de los cambios, constituyen elementos no

menos significativos. Varios de estos y otros temas habrán de ser tratados exhaustivamente en las páginas siguientes: el objetivo de esta introducción es, a lo sumo, el de llamar brevemente la atención sobre algunos rasgos fundamentales de la temporada.

USA: a la derecha

Rocky Balboa haciendo morder el polvo a un poderoso contendiente soviético en una burda alegoría de la Guerra fría (Rocky IV); el teniente Cobretti (alias Cobra) haciendo justicia a su manera y prepotando a cuanto ser viviente se le cruce por el camino; Arnold (Comando) Schwarzenegger eliminando solitariamente a decenas de enemigos en medio de comentarios supuestamente graciosos; estudiantes diversos burlándose sin gracia de las autoridades y los tipos más o menos formales en diversas Locademies y similares; la violencia, el maniqueísmo político y la guaranguería fueron acaso los rasgos más persistentes en un cine norteamericano que pasa por uno de los peores momentos de su historia. Naturalmente, Hollywood no es sólo eso, y hasta en la Era de Reagan puede brotar

una Hannah y sus hermanas (Woody Allen), un Torrente de amor (John Cassavetes), un Choosé me (Alan Rudolph) o, en niveles menores, un Daniel, el último testigo (Sidney Lumet) o un El honor de los Prizzi (John Huston). No deja de resultar significativo, sin embargo, que algunos de los aportes más personales provengan de los aportes más marginales (Cassavetes, Rudolph, el Murray Lerner de De Mao a Mozart, el Godfrey Reggio de Koyaanisqatsi) o extranjeros (Proa al infierno, de Jerry Skolimovski; Los amantes de María, de Andrei M. Konchalovski), mientras varios inquietos marcan el paso de la industria (Sydney Pollack en África mía; Peter Bogdanovich en Mascara; Michael Cimino en Manhattan Sur; más dignamente Arthur Penn en Target). El talento es mala palabra cuando se trata de producir en serie material de consumo.

La vieja Europa

Es prácticamente imposible trazar un panorama medianamente coherente del cine europeo a partir de los films que, desordenada y esporádicamente, llegaron a nuestro país desde el viejo con-

tinente. Un rápido repaso debe incluir, de Gran Bretaña, los refinamientos de El contrato del pintor, de Peter Greenaway; la eficacia dramática y el relativo margen denunciatorio de Historia de una traición, de Marek Kaniwka; la solidez interpretativa de El regreso del soldado, de Alan Bridges. De Francia no hay demasiado a destacar, excepto la impresionista Un domingo en el campo, de Bertrand Tavernier; la comedia histórica de La noche de Varennes (dirigida por un italiano, Ettore Scola); más abajo la italiana sensibilidad de Entre nosotras, de Diane Kurys. Dos películas mayores (Kaos, Ginger y Fred) confirmaron la estructura de los hermanos Paolo y Vittorio Taviani y la recuperación de Federico Fellini: otros aportes italianos de interés fueron la polémica Saló, o los ciento veinte días de Sodoma, de Pier Paolo Pasolini, o la adaptación chejoviana de La gaviota, de Marco Bellocchio. De España importó sobre todo Tasio, áspero retabio campesino del debutante vasco Montxo Armendaris. Hubo dos aportes soviéticos de interés (la cálida Vida privada, del veterano Yuli Raizman; la incisiva Cinco tardes, de Nikita Mikhalkov), un ejemplo de la madurez

admirables Fanny Ardant, Vittorio Gassman, Françoise Fabian y Mathieu Carrière aportan su prestigio a una historia en la que también ciudades y objetos cobran trascendencia protagónica. A.G.L.

KOYAANISQATSI (Koyaanisqatsi, USA, 1983). Documental ecológico de Godfrey Reggio, mirada totalizadora sobre el mundo y lo que los humanos hacen con él y sus vidas. Koyaanisqatsi tenía a su favor la deslumbrante fascinación de su punto de vista, la aproximación inaudita al paisaje natural y humano y la salmódica advertencia de un mensaje que llegaba del pasado. Todo ello luchaba contra algunas larguezas que afectaban la segunda parte y desequilibraba el resultado final. J.B.

LOS AMANTES DE MARIA (Maria's Lovers, USA 1984) constituyó el debut en Occidente del director soviético Andrei M. (por Mikhailov) Konchalovski, que en su país hiciera previamente *El tío Vanya*, *Siberiada* y *Romance de los enamorados*. La descripción de ambientes (comunidad yugoslava en USA, luego de la Segunda Guerra Mundial) y el tono desencantado y melancólico que envolvía su historia (un tanto melodramática) a propósito de las dificultades sexuales y afectivas de un soldado desmovilizado fueron sus mejores virtudes. Buena labor de Nastassja Kinski y algún secundario (Robert Mitchum). G.Z.

MANHATTAN SUR (Year of the Dragon, USA 1985). Lejos de "amansarse" después del descomunal

fracaso económico de *Las puertas del cielo*, Michael Cimino se metió en un territorio temático y geográfico polémico como pocos: las comunidades étnicas y mafias del Barrio Chino. Parte de la crítica norteamericana y europea atacaron un supuesto racismo que existe más en las declaraciones de su protagonista (un ex boina verde, actual policía) que en el complejo guión. Excelencias fotográficas y de montaje, más el rendimiento de un parejo elenco, la despegan de los convencionalismos del género y la acercan al Welles policial, a Scorsese y a Ridley Scott. E.E.C.

EL HONOR DE LOS PRIZZI (Prizzi's Honor, USA 1985) presenta la mafia norteamericana puesta en ridículo con cortante y preciso bisturí irónico. Grandes actuaciones de Jack

Nicholson como matón en ascenso que combina la torpeza y la lentitud mental con la ternura y de Angélica Huston como ex esposa despechada que emplea sus malas artes femeninas para complicar la existencia de la muy machista Honorable Sociedad y librarse de su competidora anglosajona. E.E.C.

PIXOTE (Pixote, Brasil, 1982) retrata con apego, comprensión y sesgos poéticos el acelerado aprendizaje de un niño marginado, desde su sometimiento a la violencia más encarnizada hasta su decidida conversión en otro victimario. Si durante la primera mitad Héctor Babenco expone con crudeza miseria y corrupción, el resto se encamina hacia hallazgos menos previsibles, íntimamente relacionados con la captación de un mundo interior inquieto y atormentado. R.M.



Los amantes de María, El honor de los Prizzi, La noche de Vanoceno, Pixote

14/Balance

Guillermo Zapitola

El camino de Paul Leduc desde el compromiso hacia la poesía

Los elogios críticos, los premios internacionales y hasta cierto apoyo de público (que seguramente su autor no esperaba) obtenidos por *Frida, naturaleza viva*, han colocado al mexicano Paul Leduc en una primera fila entre los cineastas latinoamericanos del presente. No se trata de un recién llegado: nacido en México, Distrito Federal, el 11 de marzo de 1942, Leduc cursó estudios de arquitectura y teatro, pero desde muy joven manifestó también una vocación cinematográfica. Participó en la organización de cineclubes universitarios, hizo crítica de cine, estudio en el IDHEC (Institut d'Hautes Etudes Cinématographiques) de París gracias a una beca del gobierno francés, y durante un año trabajó en la sección cinematográfica de la Televisión Francesa. De vuelta a México fundó en 1967 junto a Rafael Castaneda, Alexis Grivas y Bertha Navarro el grupo Cine 70, que realizó diecisiete cortometrajes para el Comité Olímpico, varios de ellos dirigidos por el propio Leduc. En los años siguientes filmó otros cortos, desempeñó labores secundarias para films de terceros, y produjo en 1970 México, la revolución congelada, el polémico documental de Raymond Gleyzer. Este último film parece haberlo

acercado al tema de la Revolución Mexicana, que sería también el de Reed, *México insurgente*, su primer largometraje de ficción, realizado ese mismo año a partir del libro del periodista norteamericano John Reed.

El periodista y la revolución

En lo exterior, Reed poseía una convicción asombrosa. El desfile de tipos populares, la fiesta nocturna, la conversación en torno a la hoguera o a una botella de tequila; los preparativos para la batalla, la noche de amor apenas insinuada con la soldadera que perdió a su hombre en el combate, la protocolar conferencia de prensa con el mandón de turno, poseían un permanente aire de autenticidad, como si en 1913 hubiera existido el cine sonoro y el propio Reed hubiera llegado a México acompañado de su operador con una cámara de dieciséis milímetros. En otros planos el film resultaba sin embargo menos convincente, porque no se trataba únicamente de la crónica de la revolución, sino también de la toma de conciencia de John Reed, de su aprendizaje político que lo convertiría de periodista en militante. Ese proceso apareció excesivamente esquematizado, reducido a algunos momentos del

diálogo (una proclamación de cobardía, una discusión con colegas sobre el compromiso de la profesión) y al gesto final de romper una vidriera para robar una cámara (reponiendo la que perdió en la batalla), que marcaba el paso del personaje de la contemplación a la acción. Pero esos datos parecían insuficientes para marcar verdaderamente la evolución del protagonista, que durante gran parte del metraje resultaba un observador interesado pero irremediamente ajeno.

Notas de una realidad lacerante

Leduc tardaría todavía seis años en emprender un proyecto de similar envergadura. En el interín rodó algunos cortos de encargo (para la Secretaría de Educación Pública), pero recién con *Etnocidio, notas sobre el Mexiquital* (1976) volvería a enfrentar un tema de largo aliento y una empresa asumida con rigor y compromiso. Coproducción de la Secretaría de Educación Pública de México y la Oficina Nacional del Cine Canadiense, *Etnocidio* fue la minuciosa exposición de los problemas de una de las regiones más atrasadas y miserables de México, a través de veinte notas con valor autónomo, sin apelar a otro apoyo sonoro

De la crítica

La crítica en México pocas veces ha llegado más allá de lo que es estrictamente escribir una nota y publicarla, apoyando o echando abajo una película. Es más importante la participación de la crítica en el campo mismo del cine. No quiero decir con esto que los críticos deban hacerse guionistas o directores, sino que manteniéndose como críticos, ayuden a la difusión del cine. Esto tampoco significa que necesariamente se pongan a abrir salas o hagan compañías de distribución.

En Francia esto se ve muy claro. Críticos como Marcovelles han ayudado a la difusión de cinematografías desconocidas, llevando películas de un país a otro, organizando festivales, semanas de cine. La Semana de la Crítica del Festival de Cannes es una gran ayuda para los cineastas de todo el mundo, porque es una manera de llegar a donde se concentran los vendedores, productores y exhibidores y de que las películas se vean.

Este tipo de mecanismos es propio de la crítica, no la aleja de su actividad profesional y la complementa de una forma que además complementa al cine mismo. No se trata nada más de opinar "es bueno" o "es malo", lo que es secundario, sino de tener una participación en el fenómeno cinematográfico. Paul Leduc (en entrevista en la revista *Imágenes* No. 1 México, octubre de 1979)

Hasta el momento el ejemplo más impresionante del talento de Paul Leduc es **Frida** que no solamente constituye su obra maestra, sino también uno de los títulos mayores del cine latinoamericano de los últimos años. Con una libertad imaginativa y una soltura formal infrecuentes, el film vuelca el retrato de la pintora Frida Kahlo, esposa de Diego Rivera, militante comunista en pugna con las rigideces stalinistas

qué las declaraciones de los interesados (campesinos, indígenas, obreros). Varias imágenes rodadas en los Estados Unidos ilustraban el fenómeno de la emigración de trabajadores mexicanos sin perspectivas en sus propias tierras.

A propósito de Puebla

El siguiente trabajo cinematográfico de Leduc consistió en tres cortometrajes producidos para la Universidad Autónoma de Puebla, que el propio realizador ha definido como "de intención más o menos pedagógica, no para ser utilizados dentro de las clases, sino para un eventual trabajo estudiantil y político, un tipo de trabajo que la Universidad de Puebla desarrolla mucho en el campo de la extensión universitaria". Los tres films (*Había una vez, Enrique Cabrera y Puebla hoy*) fueron reunidos posteriormente en un largometraje bajo el título del tercero. En opinión de Emilio García Riera y Fernando Macotela (*Guía del Cine Mexicano*), en esta "visión de

films más importantes se caracterizaban por su *parti pris* decidido y su condición de producción independiente y casi marginal, *Complot petrolero*, la *cabeza de la Hidra* (1981) aspiró en cambio a dirigirse a un público más amplio con su historia de espionaje (basada en novela de Carlos Fuentes) salpicada de alusiones políticas. De hecho, sus casi tres horas y media de duración estaban pensadas originalmente para la televisión (en cuatro capítulos); Héctor Aguilar Carrión y el crítico Tomás Pérez Turrent se encargaron de escribir la adaptación, y varios actores y directores famosos del cine mexicano (Héctor Bonilla, Felipe Cazals, Jaime Humberto Hermosillo, Carlos Velo) asumieron en pequeños papeles en esta aventura de "un James Bond nacionalista del Tercer Mundo."

Una obra de madurez

Hasta el momento, el ejemplo más impresionante del talento de Paul Leduc es *Frida*, que no solamente constituye

La votación de los redactores de la revista y la de la Asociación de Críticos Cinematográficos del Uruguay coincidió en la elección de Frida, naturaleza viva como el mejor film exhibido en el Uruguay en el correr de 1986. Ello convierte a su director, el mexicano Paul Leduc, en la gran personalidad cinematográfica del año y una de las figuras culminantes de la actualidad filmica latinoamérica. Este rápido repaso de su trayectoria seguramente no le hace justicia (Leduc se merece un estudio más a fondo), pero vale como primera aproximación a la carrera de uno de los creadores más auténticos, comprometidos y talentosos del continente.

Balace/15

los problemas de la lucha popular en la Puebla actual y de los antecedentes históricos, sociales y políticos que los explican, Leduc... ratifica su talento de expositor y sus capacidades de lograr una gran riqueza visual".

De México a El Salvador

Gabriela Mistral había llamado "el Pulgarcito de América" a El Salvador, y Leduc se basó en ello para titular su largometraje documental sobre la lucha guerrillera en ese país centroamericano. A partir de textos del poeta Roque Dalton, *Historias prohibidas de Pulgarcito* ambiciona proporcionar "una historia inédita de El Salvador, desde el descubrimiento hasta nuestros días". La primera parte es un análisis histórico; la segunda, la exposición directa del tema a través de declaraciones de integrantes de diversas organizaciones populares y combativas. En opinión del crítico Gustavo Montiel Pagés, la primera parte del film "contiene no sólo una reflexión sobre los hechos sino una muy interesante reflexión sobre el medio cinematográfico mismo", mientras que la segunda "expone los hechos con objetividad, haciendo del medio un simple mediador entre la realidad y el receptor" (aunque García Riera y Macotela lo consideren "demasiado machacon en su intención política").

Intriga internacional

El siguiente paso en la carrera de Leduc pareció constituir una inflexión sorprendente. Si hasta el momento, sus



Frida, naturaleza viva



Filmografía Leduc

CORTOMETRAJES

- 1967 - 17 cortos dirigidos por Paul Leduc y Rafael Castanedo para el Comité Olímpico. Leduc dirigió las notas sobre *Zona Rosa, San Ángel, Toros, Arquitectura, Petlicer*, y otras. Fotografía, Alexis Grivas. Montaje, Paul Leduc.
- 1968 - *Chiapas*. Director, Paul Leduc. Fotografía, Alexis Grivas (inacabado). *Comunicados del Consejo Nacional de Huelga*. Director, Paul Leduc. Fotografía, Alexis Grivas. Montaje, Miroslav Trnka. Montaje, Paul Leduc. Rafael Castanedo. Producción, Consejo Nacional de Huelga (tres comunicados, numerados 1, 2 y 4).
- 1970 - *Parto profiláctico*. Director, Paul Leduc. Fotografía, Alexis Grivas. Montaje, Paul Leduc. Productor, Dr. Ramiro Meléndez.
- 1973 - *Sur; Sureste 2604*. Director, Paul Leduc. Guión, Carlos Catahón. Paul Leduc. Fotografía, Alexis Grivas. Montaje, Rafael Castanedo. Paul Leduc. Producción, Centro de Producción de Cortometrajes.
- 1975 - *Extensión cultural*. Dirección, Paul Leduc. Fotografía, Angel Goded. Montaje, Paul Leduc. Sonido, Penélope Rosas. Producción, Bertha Navarro, para Cine Difusión SEP. *El mar*. Director, Paul Leduc. Guión,