

82

Una propuesta
cinematográfica diferente:

el CINE
directo de
**Nicolás
Echevarría**

P R E S E N T A:
LIZBETH IRIS MORENO ALDANA

TESIS PARA OBTENER LA LICENCIATURA
EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

294900

ASESOR: ELMIRA HERNÁNDEZ CARBALLIDO

MÉXICO, D.F., 2001



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES



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.

*Mil gracias a todas esas personas
de quien recibí ayuda cuando más la necesité:*

Genú, Agüerita y Toño, mis adorables viejitos

*Mis tías, tíos, primas, primos, sobrinos y sobrinas,
que siempre encuentran un espacio para mí*

Wisket, gracias por compartir, ¡tu sabes cuánto te debo!

*Rocío, Marita, Jeanneto, Carmen "Barbas", Enrique,
Frrrido, Don Isra y todos aquellos que
me han brindado su amistad incondicional*

*Georgito, "le petit mauvais",
por su inagotable imaginación
(gracias por la portadilla)*

*Mis compañeros de trabajo,
por los momentos divertidos
y porque siempre me ayudan
a encontrar mis cosas*

*Elvira Hernández Carballido,
por alentarme a seguir adelante*

*María Luisa López-Vallejo y García,
con quien aprendí a valorar el cine mexicano y
sin cuya ayuda no hubiera podido desarrollar este proyecto*

*Roberto Fernández Iglesias,
el "gordo" adorado de quien tanto aprendí*

*Mary Cuairán Ruiz-Díaz,
por hacerme un espacio entre tanto trabajo*

*Federico Dávalos Orozco,
por sus valiosos consejos*

*Juan Jiménez Patiño de Filmoteca Nacional,
¡gracias por las películas!*

Y a todos mis maestros, por enriquecer mi vida

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1-4
--------------	-----

Capítulo 1: El cine documental

1.1 Un poco de historia	5-10
1.2 Definición de cine documental	10
1.3 El <i>cine directo</i> como corriente del cine documental	10-15
1.4 El <i>cine directo</i> en Francia y Estados Unidos	16-18
1.5 Características del <i>cine directo</i> y el <i>cinéma vérité</i>	19-21

Capítulo 2: El cine documental en México

2.1 En tiempos de Don Porfirio	22-25
2.2 Del periodo revolucionario al comienzo de la pacificación	26-28
2.3 El auge de los noticiarios de actualidades	28-29
2.4 De las revistas semanales al documental independiente	30-31
2.5 La época de oro del cine documental en México	32-36
2.6 El Centro de Producción de Cortometraje (CPC)	37-38
2.7 Comienza de nuevo el declive	38-39
2.8 La década de los noventa	40-41
2.9 Breve reflexión en torno al documental sobre indígenas	42-44

Capítulo 3: Biografía de Nicolás Echevarría Ortiz

3.1 Infancia y adolescencia	45-47
3.2 Los estudios de música	47-49
3.3 El Milenium Film Workshop de Nueva York	49-50
3.4 Las películas documentales de 1974 a 1980	50-53
3.5 Después de <i>Cabeza de Vaca</i>	53-54
3.6 Experiencias en video	54-55
3.7 Comentarios sobre el cine mexicano	56
3.8 Proyectos aún no realizados	57-58

Capítulo 4: Las películas de medio y largometraje documental de Nicolás Echevarría

4.1 <i>Hikuri-Tame "La caza del peyote-venado"</i> (1975-1977)	59-68
4.2 <i>María Sabina. Mujer espíritu</i> (1979)	68-81
4.3 <i>Teshuinada. Semana Santa Tarahumara</i> (1979)	82-92
4.4 <i>Poetas campesinos</i> (1980)	93-102
4.5 <i>Niño Fidencio. El taumaturgo de Espinazo</i> (1981)	103-120

Capítulo 5: Otros trabajos de Nicolás Echevarría como director

5.1 Los cortometrajes	121-126
5.2 Los trabajos en video	126
5.2.1 <i>Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe</i>	127-130
5.2.2 Trabajos para Conaculta	130-132
5.2.3 Trabajos para editorial Clio	132-135

5.3	<i>Cabeza de Vaca</i>	135-144
5.4	Sus trabajos como fotógrafo	144-146
CONCLUSIONES		147-151
Bibliografía general		152-153
Bibliografía sobre cine		153-156
Hemerografía general		156
Hemerografía sobre cine		156-160
Entrevistas		161
Filmografía básica		162-164
Filmografía complementaria		165-173
Filmografía de Nicolás Echevarría como director		174

INTRODUCCIÓN

El cine como vía de información masiva genera, difunde y expresa la cultura humana¹, por lo que se convierte en "el medio óptimo para transmitir mensajes ideológicos y a través de ellos influir en el pensamiento y la conducta"². El cine puede producir mercancías que funcionen como diversión, pasatiempo, manipulación o evasión; sin embargo, también puede brindar educación, conocimiento y emociones estéticas.³

Resulta entonces que los mensajes filmicos revelan la visión del mundo de quien los transmite⁴; por lo tanto, si pensamos que en la actual sociedad las industrias culturales tienen un carácter internacional, que su expansión depende de su dimensión industrial y de su capacidad de impacto político-económico⁵, veremos que son unos cuantos países industrializados (en especial, Estados Unidos) quienes imponen su cultura, en este caso particular, a través de los filmes. De esa forma, la cultura occidental se ha integrado y adaptado en América Latina y sobre todo en México "tras un intenso proceso de aceptación y reacción nominado genéricamente aculturación"⁶.

Es importante para las ciencias sociales estudiar las formas de combatir este proceso de aculturación. En este sentido, en el decenio de los setenta, el cine documental y, en general, el cine independiente mexicano se opusieron a servir como aparato de enajenación ideológica, por lo que buscaron nuevas formas de producción, nuevos contenidos en sus películas, una nueva relación con su público creando canales propios de distribución y exhibición⁷.

En ese mismo periodo se creó el Centro de Producción de Cortometraje (CPC, 1971), el cual tenía objetivos tales como: "el mejor aprovechamiento de los fondos del sector público destinados a la información; abrir nuevas fuentes de trabajo; estimular el cine de difusión cultural y de búsqueda y formar jóvenes generaciones de cineastas documentalistas"⁸.

Entre los jóvenes cineastas que pudieron realizar películas en el CPC se encontraba Nicolás Echevarría, quien ya había filmado algunos documentales de

¹ Francisco Gómez Jara y Delia Selene de Dios. Sociología del cine. México, Sep/Setentas, 1973, p. 16.

² Alicia Poliniato. Cine y comunicación. México, Trillas, 1980, p. 55.

³ Francisco Gómez Jara y Delia Selene de Dios. Op. cit. p. 13.

⁴ Arri Anverre. et al. "Introducción" en Industrias culturales: el futuro de la cultura en juego. México, FCE/Unesco, 1982, p. 19.

⁵ Ibidem. pp. 9, 33-34.

⁶ Francisco Gómez Jara y Delia Selene de Dios. Op. cit. p. 22.

⁷ Jaime Tello y Pedro Reynagas. "1981. El cine documental en México" en Hojas de cine, testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. v. II, México, SEP-UAM-FMC, 1988, pp. 157-158 (Colección Cultura Universitaria Serie/Ensayo).

⁸ Ibidem. p. 108.

forma totalmente independiente (*Eureka* —1974—, *Judea* —1974— y *Hikuri-Tame*. "La caza del peyote-venado" —1975-1977), no obstante, durante su paso por el Centro salieron a la luz algunas de sus cintas documentales más importantes: *María Sabina, mujer espíritu* (1979), *Teshuinada. Semana Santa Tarahumara* (1979), *Poetas Campesinos* (1980) y *Niño Fidencio* (1981).

Mi afición por ver y leer sobre cine mexicano me llevó a interesarme en la obra fílmica de Nicolás Echevarría; el encuentro con sus películas me confrontó con un cine documental que sale de lo tradicional, de lo ortodoxo, para mostrarnos el universo místico-religioso de sus personajes. La mirada de dicho documentalista es un acercamiento de profundo respeto y admiración a los sujetos y sucesos que retrata; sus películas invitan a reflexionar también sobre la importancia de este tipo de cine para cualquier tipo de sociedad.

Sin embargo, Nicolás Echevarría, como muchos otros cineastas, se ha tenido que enfrentar a que, en general, el cine documental en México y en Latinoamérica es un cine poco valorado; el público no quiere ir a ver documentales; a los productores, distribuidores y exhibidores les parece un cine poco atractivo, mientras que muchos estudiantes de cine y directores piensan que es el primer paso para hacer cine de ficción⁹. Por el contrario, como el propio Nicolás Echevarría señala, "el retratar a la sociedad de nuestro tiempo puede ser incluso más valioso"¹⁰. A final de cuentas, sea este cine documental o de ficción, lo importante es mostrar la problemática de nuestro país.

La realidad es que estamos invadidos de cintas, en su mayoría estadounidenses, que sólo buscan ganancias en taquillas con fórmulas repetidas hasta el cansancio. Lamentablemente, muchos cineastas mexicanos han seguido los patrones hollywoodenses y son pocos los que buscan generar un lenguaje de formas culturales propias, que rescate la memoria popular sin caer en el folklore o el populismo.

Los trabajos de Nicolás Echevarría llaman la atención precisamente por no ser ni folkloristas, ni populistas, ni antropológicos, ni etnográficos; él considera de suma importancia hablar de la historia de México, la cual "no se ha tocado por autocensura o por censura real" y señala que debemos aprender a "no tenerle miedo a nuestro pasado, incluso a interpretarlo, o desenmascararlo de toda esa áurea oficial"¹¹. De esa forma, el cineasta nayarita se ha especializado en las cintas testimoniales del mundo indígena, la magia, el misticismo, la ingestión de alucinógenos, las manifestaciones religiosas, artísticas y culturales no institucionales.

Además, Nicolás Echevarría ha sido de los pocos documentalistas mexicanos que ha logrado que sus trabajos se exhiban comercialmente con éxito; ha recibido

⁹Patrick England. "El cine nacional, ¡está muerto!, afirma el director Echevarría" en *El Sol de México*. México, 26 de marzo de 1992, pp. 1 y 8.

¹⁰José Rovirosa. *Miradas a la realidad*. v. II, México, CUEC, 1992, p. 36.

¹¹Raquel Peguero. "Censura y autocensura impiden al cine tocar la historia de México: Echevarría". *La Jornada*. México, 7 de octubre de 1991, p. 25.

varios premios en el extranjero y a pesar de todo se ha tenido que refugiar en el video para seguir realizando sus proyectos.

Echevarría asegura que nunca ha hecho cine para enriquecerse, se ha dedicado a proyectos que no tienen ninguna finalidad de lucro¹². Por otra parte, muchas de sus cintas son un excelente ejemplo estético del *cine directo*, en el que los cineastas son observadores silenciosos de los acontecimientos que retratan y que, gracias a ello, logran que las acciones captadas posean una gran naturalidad. En este tipo de trabajos, cuando se llegan a realizar entrevistas ni el cineasta ni nadie de su equipo aparece a cuadro, tampoco se escuchan las preguntas.

Sin duda, una de las principales razones que motivaron este trabajo fue conocer con mayor profundidad la manera en que se realiza un documental, su preparación, el proceso de producción, así como los problemas a los que se enfrentan los cineastas que emprenden la odisea de hacer una película.

Con esta finalidad, en este trabajo utilicé las técnicas de investigación documental, bibliográfica y hemerográfica, asimismo revisé cuidadosamente las seis películas de medio y largometraje documental en las que se centra este trabajo y otras cintas complementarias; y en especial realicé un gran número de entrevistas al cineasta.

Me interesó mucho rescatar el testimonio de Nicolás Echevarría, conocer las causas que lo motivaron a hacer cada una de sus películas y, sobre todo, su obra documental; quise conocer los problemas a los que se enfrentó a la hora de realizar sus proyectos; el equipo técnico y humano que utilizó para lograr sus objetivos; así como su opinión sobre el resultado final.

Para lograr mi objetivo tuve que contactar al cineasta y fue agradable descubrir la gran sencillez y amabilidad del autor de *Niño Fidencio*, lo cual aproveché para poder realizar un gran número de entrevistas de las que, considero, se rescató un testimonio de enorme valor para los amantes del cine.

En mi trabajo decidí editar las entrevistas de tal manera que no quedara redactado en la forma clásica de pregunta y respuesta, con la intención de que el texto quedara más fluido y fuera más amena su lectura.

El trabajo quedó dividido en cinco capítulos, el primero de ellos "El cine documental" brinda una definición de este tipo de cine; en particular se revisa el desarrollo del *cine directo*, corriente documental que hasta nuestros días, a la par que el *cinéma vérité*, ha influido mucho en el lenguaje cinematográfico. Igualmente, se enlistan las características del *cine directo* y del *cinéma vérité*; de forma tal que puedan servir de comparación con las características de la obra documental de Echevarría.

¹²Patricia Vega. "Nunca he hecho cine para enriquecerme: Echevarría" en La Jornada. México, 17 de julio de 1985, p.27.

El capítulo dos: "El cine documental en México", busca dar una perspectiva de las circunstancias en las que este género se ha desarrollado en nuestro país, los métodos para filmar que más frecuentemente se han utilizado, ubicar la época en la que tuvo mayor auge e identificar las instituciones que más lo promovieron. Entre estas últimas, se destaca la labor del Centro de Producción de Cortometraje (CPC) que, en el periodo de 1971 a 1977, apoyó de forma especial la realización de filmes documentales; fue dentro del CPC que se realizan cuatro de las cintas en las que se centra esta investigación.

También se hace una breve referencia a la situación en la que se encuentra actualmente el documental, que lo ha llevado a refugiarse en el formato de video como forma de sobrevivencia. De la misma manera, se hace una reflexión en este capítulo en torno al documental sobre indígenas y el tratamiento que más frecuentemente se le ha dado, esto con el propósito de comparar una vez más la forma tan diferente en que Echevarría aborda estas temáticas.

El tercer capítulo: "Biografía de Nicolás Echevarría", intenta dar una visión más completa del desarrollo profesional del cineasta nayarita, de su visión del mundo y de la manera en que asimila su realidad social, la cual se refleja en sus trabajos filmicos. Gracias a las entrevistas realizadas al cineasta se pudo obtener información concerniente a su formación académica, así como las vivencias personales más relevantes que lo motivaron a dedicarse al cine y las influencias en su concepción y visión del mundo. Igualmente, se lograron conocer los planes que tiene sobre los proyectos que aún espera realizar.

El cuarto capítulo: "Películas documentales de medio y largometraje de Nicolás Echevarría", se da una explicación referente a cada uno de los temas de sus documentales para que el lector pueda tener una idea del tratamiento que este autor da a cada uno de ellos, asimismo se proporciona una sinopsis argumental de estos trabajos para saber sobre qué versó la película; se investigaron testimonios hemerográficos y bibliográficos para conocer la opinión de los periodistas y críticos de cine que llegaron a escribir artículos relacionados con estos filmes; y finalmente, utilizando las características del *cine directo* y el *cinéma vérité*, se obtuvieron los elementos que de estas corrientes contienen cada una de las cintas de largo y medio metraje documental de Nicolás Echevarría.

El último capítulo "Otros trabajos de Nicolás Echevarría como director" incluye testimonios del cineasta referentes al resto de sus trabajos filmicos, como cortometrajes, videofilmes y, en especial, acerca de su ficción *Cabeza de Vaca* la cual, hasta la fecha, es considerada por muchos críticos la mejor película de los noventa.

Es así como en la presente tesis se recuperan los testimonios de un cineasta mexicano, Nicolás Echevarría Ortiz, que desde 1972 se ha dedicado al cine y si bien se ha enfrentado a diversos problemas siempre ha tratado de presentarnos propuestas cinematográficas innovadoras de enorme calidad.

CAPÍTULO 1

EL CINE DOCUMENTAL

Este primer capítulo revisa, rápidamente, la historia del cine documental en el mundo, poniendo especial énfasis en los personajes y organismos que propiciaron su desarrollo, así como en las motivaciones que cada uno de ellos tuvo para aportar nuevos elementos técnicos y conceptuales a este género cinematográfico.

Además se rescatan los primeros planteamientos y discusiones teóricas en torno a este tipo de cine, se brinda una definición de cine documental y se abunda en dos de sus corrientes: el *cine directo* y el *cinéma vérité* ya que, en este trabajo, se parte de la idea de que los medio y largometrajes documentales de Nicolás Echevarría poseen varias características de estas corrientes que nacieron en Estados Unidos y Francia, respectivamente.

1.1 Un poco de historia

El género que en cine llamamos actualmente documental se desarrolló lentamente de 1894 a 1922, para surgir finalmente como un modelo distinto de realizar películas. Los primeros vestigios de películas de índole documental se encuentran presentes desde el nacimiento del cine, como lo muestra *Registro filmico de un estornudo (Record of a Sneeze, 1894)*, de William Kennedy Laurie Dickson (empleado de Edison), en el laboratorio ubicado en West Orange, Nueva Jersey y, sobre todo, los primeros filmes producidos por Louis Lumière, proyectados en París el 28 de diciembre de 1895, como *La llegada de un tren a la estación (L'Arrivé d'un Train en Gare)*, *La comida del bebé (Le Repas du Bébé)* y *La salida de la fábrica (La Sortie des Usines)*.

Edison hablaba a menudo del valor instructivo y documental de las imágenes y del registro de sonidos, sin embargo, fue Louis Lumière quien pudo hacer realidad el invento que captaría escenas en vivo, "*sur le vif*". Él expresó que el cinematógrafo pesaba una centésima parte de lo que pesaba el Kinetoscopio (la cámara de Edison), podía transportarse fácilmente en una pequeña maleta, era de manejo manual, no necesitaba electricidad, de tal forma que el mundo exterior, que no representaba problemas de iluminación, llegó a ser su fuente de inspiración. Por si fuera poco, un operador tenía en este equipo una unidad completa de trabajo, pues fácilmente podía ajustar esta pequeña caja de madera para convertirla en un proyector o en una máquina de copiado.

La mayoría de los temas de los Lumière y sus camarógrafos eran de "actualidad", no utilizaban actores, simplemente reproducían mecánicamente la realidad. De esta forma se manifestaba un nuevo medio que podía percibir y revelar el entorno con una fidelidad que ningún otro invento había logrado antes, aunque las filmaciones duraran un minuto o un poco más¹³.

Desde 1895 hasta 1900, las películas buscaron su material directamente en la vida real, cualquier cosa que se moviera era susceptible de ser filmada: gente caminando en las calles, árboles moviéndose con el viento, trenes y otros vehículos. En el catálogo Lumière se las llamó "panoramas".

Al comenzar el siglo, la película de un solo rollo duraba de uno a dos minutos, cinco años después se incrementó de cinco a diez. En esos tiempos las películas no ficticias sobrepasaban en número a las de ficción en casi todos los países, por lo menos hasta 1907, año en que la situación empezó a cambiar; las películas de ficción empezaron a dominar el interés del público y se multiplicaron cada vez más, y es que, este tipo de cine recibía constantes innovaciones de gente como Méliès, Edwin S. Porter y muchos otros.

Luego se empezó a desarrollar la edición, la cual dotó a las películas de amplias posibilidades de manipulación; ahora se podía controlar el flujo del tiempo, la velocidad de los acontecimientos y la continuidad o el orden en la pantalla. En las películas no ficticias se prefirió no utilizar la edición, muchos productores siguieron aplicando las fórmulas que hasta entonces habían sido aceptadas, de tal forma que este tipo de filmes empezó a declinar tanto en cantidad como en vigor.

Las personas que se dedicaron a filmar temas no ficticios, los llamaron *documentaires*, *actualités*, *topicals*, películas de interés, educacionales, filmes de expediciones, filmes de viajes o, después de 1907 en los Estados Unidos de América, *travelogues* (películas con descripciones de viajes). Cuando la duración se extendió a cinco minutos, filmar movimientos y acciones ya no resultó atractivo; de la mera observación al azar se pasó a filmar aspectos selectivos de la realidad para familiarizar a los espectadores con figuras y acontecimientos nacionales e internacionales, el objetivo ahora era informar.

Por otra parte, también se descubrió la posibilidad de arreglar y reconstruir la realidad con fines narrativos o dramáticos, las compañías filmicas no querían pasar por alto las catástrofes y otros acontecimientos sobresalientes sólo porque sus camarógrafos no se encontraban en el lugar de los hechos.

Con el crecimiento de las grandes empresas cinematográficas alrededor del mundo como la Biograph, Vitagraph, Essanay, Selig, Lubin y Kalem, en Estados Unidos; Méliès, Pathé y Gaumont, en Francia, y Urban, Hepworth y Williamson, en Inglaterra, la película de hechos reales, que había dominado la pantalla los primeros ocho años del cine, fue rápidamente y casi totalmente abandonada por los fabricantes de cintas comerciales; no obstante, se siguieron dedicando a ella los

¹³ Erik Barnow. El documental. Historia y estilo. Barcelona, Gedisa, 1996, p. 16.

camarógrafos itinerantes, científicos, exploradores y otros aficionados no profesionales, que por varias razones, entre las que se encontraba la preocupación intelectual y el instinto periodístico, dieron a estas películas una nueva perspectiva, mayor versatilidad de temas e incluso una nueva vitalidad gráfica, además aportaron un sentido de participación que mostró una expresión más personal de quienes filmaban. Había un interés creciente por sondear el ambiente social¹⁴.

En la década de 1910-1920 floreció la actividad comercial en el cine; hubo cambios en las facetas de producción, distribución y exhibición; se incrementó la competencia y las organizaciones que tenían como objetivo ganar un público masivo y mercados internacionales. La película de ficción se alargó de un rollo a dos, después a cuatro y finalmente a seis y más rollos, que duraban una hora o más; estas películas, conocidas como largometrajes para distinguirlas de los cortometrajes, se establecieron firmemente como las películas principales de cada función.

Muy pronto se construyeron grandes y elegantes "teatros" dedicados exclusivamente a la proyección de películas, de tal forma que el público, que hasta ese momento había estado constituido en su totalidad por la clase trabajadora, aumentó considerablemente por la clase media.

En el cine no ficticio, el aumento de medio rollo a uno, dos y tres rollos, ayudó a incrementar su prestigio, además, las actualidades que desde los inicios del cine se habían filmado y exhibido aleatoriamente, se empezaron a presentar como un servicio continuo de noticias para su exhibición en las salas, de esa forma nacieron los llamados "newsreels", que se agregaban al programa de las atracciones semanales (películas de 10 o 15 minutos de duración).

Los noticiarios (*newsreels*) comenzaron en 1910 con Charles Pathé, un francés cuya compañía creó una rama en los Estados Unidos llamada Pathé News. Los fotógrafos filmaban las noticias principales de las ciudades más grandes alrededor del mundo, como desastres ferroviarios, agitaciones sociales, catástrofes marítimas, terremotos, inundaciones, accidentes aéreos y acontecimientos deportivos. Estas películas eran exhibidas en un horario regular y obtuvieron mucho éxito.

Al principio los *newsreels* se dedicaron a reportar objetivamente los acontecimientos sin la intención de influir al público y sin dar ninguna opinión en particular. Sin embargo, cuando aumentó su influencia empezaron a tratar temas controvertidos como la guerra, la política y el trabajo, con la intención de influir en la opinión pública, el material podía ser lo suficientemente manipulado para servir a un punto de vista ideológico.

En 1922 apareció el primer largometraje no ficticio, *Nanook, el esquimal* (*Nanook of the North*) de Robert Flaherty, una película que iba a tener grandes

¹⁴ Lewis Jacobs. The Documentary Tradition. From Nanook to Woodstock. Nueva York, Hopkinson and Blake, 1971, p. 3-4.

consecuencias para el desarrollo del cine documental. Flaherty, ingeniero minero estadounidense, pasó algunos años buscando yacimientos minerales en la bahía de Hudson, territorio de Canadá, con ayuda de los esquimales de la región. En una de esas expediciones y después de haber tomado un curso rudimentario de fotografía cinematográfica, llevó consigo una cámara de cine Bell & Howell, un aparato portátil para revelar y copiar, y algunos elementos de iluminación y filmó miles de metros de película sobre la vida esquimal. Mientras editaba el material accidentalmente dejó caer un cigarrillo en el negativo y éste se incendió.

Flaherty declaró después que no lamentaba la pérdida de aquel material, decía que era una película mala, con escenas sueltas y sin relación entre sí. Este hombre decidió regresar al territorio de la bahía de Hudson, esta vez con el único propósito de hacer una película, entonces empezó a exhibir una copia que había sobrevivido al incendio para recaudar fondos. Fue hasta después de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), en que una compañía de pieles, la Revillon Frères, se interesó por sus proposiciones, Flaherty obtuvo 50, 000 dólares como apoyo económico. Ahora su objetivo era filmar a una sola familia y hacer una biografía de sus vidas a lo largo de un año, Flaherty sabía que la clave era conseguir la colaboración total de los esquimales, observarlos detalladamente y pedirles que recrearan la vida esquimal tradicional.

Con este fin, llevó consigo el mejor equipo que pudo adquirir: dos cámaras de cine Akeley, un generador de gasolina para abastecer de iluminación, equipo de revelado e impresión para poder procesar su propio material y un proyector que le permitiera ver los *rushes*¹⁵ mientras realizaba la película. Era prácticamente una sola persona (Flaherty) la que realizaba todo el trabajo, sin embargo, entrenó a algunos esquimales para que fueran sus asistentes técnicos. Después de un año de filmación Flaherty regresó a Nueva York, en donde pasó los siguientes seis meses editando la película y finalmente la completó.

Se puede decir que *Nanook, el esquimal* es la progenitora clásica del cine documental y, desde luego, una de las películas que más influyó en el desarrollo de este género. El drama que se desarrolla en *Nanook* no fue impuesto sino derivado del propio material, arreglado de tal forma que expresara lo que el cineasta aprendió y experimentó al vivir con sus sujetos y lo que quería que conociera y sintiera el espectador acerca de esta gente y su forma de vida. Flaherty probó que existía otra realidad que con el ojo por sí solo no se podía percibir sino que la mente y la sensibilidad podían discernir.¹⁶

A pesar de que la película de Flaherty era una innovación importante en el cine no ficticio, ninguna de las principales compañías de Estados Unidos la quería distribuir; finalmente se exhibió en París con un impresionante éxito de público y crítica, después se proyectó en Berlín e Inglaterra y el éxito se repitió, atrayendo la atención de muchos críticos de arte que hasta ese momento se habían mostrado

¹⁵ Primera copia que se obtiene del material filmado y que se utiliza para comprobar que las escenas han sido filmadas correctamente.

¹⁶ Lewis Jacobs. Op. cit. p. 8.

indiferentes hacia el cine. Estas críticas favorables persuadieron a las compañías estadounidenses para reconsiderar su exhibición y, luego de recibir más elogios, la Paramount Pictures comisionó a Flaherty para filmar "otro *Nanook*" en los Mares del Sur, lo cual derivaría en su filme *Moana* (1926).

El descubrimiento del drama esencial en el material filmado y la observación del realizador se convirtieron en el método que creó el prototipo del filme documental y estableció su tradición.

Nanook se expandió por todo el mundo, en Inglaterra esta película inspiró a John Grierson, un científico social, para convertirse en crítico de cine y cineasta y para instituir todo un movimiento de cine documental en su país¹⁷. De hecho, fue Grierson quien utilizó por primera vez el término "documental" en cine, al realizar un análisis de la película *Moana*, también de Flaherty, en el *New York Sun*, en febrero de 1926, en donde escribió: "Moana, al ser un recuento visual de los diarios acontecimientos en la vida de un joven polinesio, tiene valor documental"¹⁸. Muchos pensaron que esta palabra derivaba de la palabra francesa *documentaire*, que se utilizó en los inicios del cine para designar a los filmes de viajes porque eran muy creíbles en la descripción visual de otros lugares y gentes, sin embargo, en inglés tuvo otro significado.

El uso que originalmente le dio Grierson era simplemente como adjetivo derivado del sustantivo "documento", que significa proporcionar prueba o evidencia y que a la vez deriva del latín *docere*: enseñar. Ambas definiciones son significativas de cómo concebía Grierson la función del documental: él pensaba que ésta consistía en enseñar ofreciendo evidencia derivada de la observación directa del sujeto.

Grierson estaba convencido de que el documental era propagandístico más que estético y para él, el medio filmico era el idóneo para implementar sus ideas acerca de la comunidad y la paz mundial; Grierson estaba profundamente afectado por las dos guerras mundiales, aunque la mayoría de sus teorías las formuló antes de la Segunda Guerra Mundial, y estaba determinado a probar que se podía hacer del mundo un mejor lugar para vivir a través de la educación de masas y la comunicación; el arte y la estética eran sólo el medio para lograr la educación nacional.

¹⁷ El movimiento del documental inglés dirigido por Grierson, influyó en el mundo de la producción cinematográfica en los años treinta con películas como *A la deriva* (*Drifters*, 1929) de Grierson, una descripción de pescadores ingleses de arenque, y *Correo nocturno* (*Night Mail*, 1936), acerca del correo nocturno por tren de Londres a Edimburgo.

¹⁸ Lincoln F. Johnson. *Film, Space, Time, Light and Sound*. Nueva York, Holt, Rinehart and Wilson, 1974, p. 251.

Conforme se desarrollaron sus ideas, definió al documental como "tratamiento creativo de la realidad"¹⁹, a partir de entonces teóricos y cineastas han propuesto una gran cantidad de definiciones que no han llegado a ser plenamente satisfactorias.

En los años siguientes, la idea documental alcanzó una popularidad tan grande que se convirtió en un término de culto, actualmente se suele utilizar indiscriminadamente el término documental para películas de archivo o documentos de experiencias científicas, filmes instructivos o de entrenamiento laboral, educativos, de propaganda o de promoción turística, por esta razón es importante definir las características del documental.

1.2 Definición de cine documental

Para efectos de este trabajo se estableció la siguiente definición de cine documental:

El documental reproduce la realidad y la interpreta. Esto quiere decir que los documentalistas se dedican a extraer y ordenar lo que ya existe más que a inventar el contenido de la película. Su observación se centra en el mundo real y actual, sin embargo, si es necesario se puede utilizar la escenificación y la representación, emplear cuadros, diagramas o *stock shot* (material de archivo).

1.3 El *cine directo* como corriente del cine documental

Dar una definición exacta de *cine directo* no es una tarea fácil, muchos teóricos han intentado en vano establecer si este término es o no adecuado para designar a las películas que se definen con este nombre, otros han optado por utilizar la expresión *cinéma vérité*, la cual dista mucho, sobre todo en enfoque, de ser sinónimo de *cine directo*.

Para aproximarnos al fenómeno del *cine directo*, es necesario conocer las aportaciones teóricas y técnicas anteriores que favorecieron su surgimiento.

El *cine directo* y el *cinéma vérité* poseen antecedentes comunes, los cuales se pueden rastrear en Dziga Vertov; Robert Flaherty; el *neorrealismo* italiano; el *free cinema* inglés y la *nueva ola* francesa, que representan los primeros intentos de crear un cine menos costoso, más cercano a la realidad, sin preocuparse demasiado por la técnica.

¹⁹ Paul Rotha. Documentary Film. The use of the medium to interpret creatively and in social terms the life of the people as it exists in reality. Nueva York, Communication Arts Books, 1968, p. 13.

Dziga Vertov²⁰, director y camarógrafo soviético, defendía y practicaba hacia 1922 la filmación objetiva a través de la utilización de gente real y acontecimientos actuales. De acuerdo con su teoría del *Kino-Glaz* (*cine-ojo*), el cine era como un ojo que veía el mundo a través de la cámara cuya presencia no debían percibir los sujetos retratados, además, quería que se excluyera del cine todo aquello que no emanara de la vida misma.

Vertov consideraba que el lente de la cámara era superior al ojo humano, desde que éste puede mirar a los objetos en diferentes formas (por ejemplo, en cámara lenta, cámara rápida, ver dos cosas separadas simultáneamente) y desde perspectivas normalmente inaccesibles a los seres humanos (vistas debajo de un tren, a lo largo de una construcción o sobre una cascada). Para poner en práctica su teoría, utilizaba la técnica del *Kino-Pravda* (*cine-verdad*), que consistía en llevar la cámara con él a donde quiera que iba para grabar fragmentos de la actualidad; frecuentemente sorprendía a la gente siendo ellos mismos mediante la técnica de la cámara escondida, a la que llamaba "vida improvisada"²¹.

Sin embargo, Vertov también concebía la manipulación del material a través del método del montaje; editaba para interpretar la realidad de acuerdo con el dogma revolucionario que tenía como preocupaciones fundamentales fortalecer el nacimiento del nuevo proletariado; tomar conciencia del significado de la lucha histórica del pueblo y los ideales de la revolución. Descubrió en la cámara una poderosa arma que podía cumplir con esta misión.

Como Eisenstein y Pudovkin, quienes estaban celebrando el triunfo de la revolución y el final del régimen Zarista, Vertov identificaba al proceso de edición como el medio por el cual podía unir imágenes variadas, aparentemente no relacionadas, para crear un tipo de mosaico que no fuera lineal, es decir, con continuidad de causa y efecto.

Vertov consideraba que su trabajo tenía como función primordial informar a los trabajadores soviéticos sobre los acontecimientos del día e interpretarlos desde la perspectiva marxista. Favoreció un cine que captó la vida conforme sucedía, siempre desde un punto inusual y revelador, utilizó el montaje para un arreglo más significativo de las tomas individuales. De esta forma, logró captar momentos de la vida diaria de los trabajadores soviéticos, en las calles, tiendas, fábricas y mercados.

A partir de sus teorías el cineasta soviético realizó el largometraje *Cine-Ojo. La vida de improvisado* (1923-1934) y *El hombre de la cámara* (1929), ésta última es la mejor ilustración de su teoría del *Kino Glaz*, en donde la cámara es el personaje más

²⁰ El verdadero nombre de Dziga Vertov era Denis Arkadievich Kaufman (1896-1954). Estudió medicina; fue teórico del montaje cinematográfico; fundó en 1922 la revista *Kino Pravda*, órgano del grupo *Kino Glaz*; realizó montajes de noticiarios al inicio de su carrera en el cine. Entre sus documentales más importantes están: *El soviét en marcha* (*Shagay, Sovyet*, 1925); *La sexta parte del mundo* (*Shestaya chast mira*, 1926); *El hombre de la cámara* (*Chelovek s Kinoapparatom*, 1928); *Sinfonía del Don* (*Simfonia Donbassa*, 1930) y *Tres cantos sobre Lenin* (*Tri pensi o Lenine*, 1934).

²¹ Lewis Jacobs. *Op. cit.* p.375.

importante de la película y se hace evidente que el camarógrafo puede utilizarla conforme a su voluntad para captar los detalles de la vida contemporánea sorpresivamente. Vertov forzaba al público a cuestionarse sobre la "verdad" y la "realidad" que presentaba en las películas.

En Estados Unidos, Robert Flaherty²², de quien ya hemos hablado, fue también uno de los precursores del *cine directo* con su documental sobre la vida esquimal, *Nanook, el esquimal*. Como Vertov, contemporáneo suyo, Flaherty buscaba registrar en la película a la gente real en situaciones reales. No buscó mejorar el impacto emocional de sus películas a través de la edición, no obstante, también manipuló la realidad al idealizar su material, al componer y a veces recrear las escenas que filmaba.

Este director mostraba el modo de vida de las sociedades "primitivas" que parecían olvidadas por el resto del mundo, filmaba en los escenarios naturales de estas comunidades. Procuraba analizar profundamente el caso por filmar, pasaba años investigando la vida de las personas que iba a captar por lo que convivía con ellas, intentaba conocer a fondo sus condiciones sociales para después proponerles que manifestaran sus actividades cotidianas frente a la cámara. Posteriormente venía el rodaje; la filmación también era un proceso de descubrimiento. Hacía un análisis social constante que llegaba a su momento más importante en el montaje, donde otorgaba unidad a su idea para hacer de ésta un tema documental. Siempre filmó, de acuerdo con su método de realización, contando con la puesta en escena de los habitantes en su medio ambiente.

Después de la Segunda Guerra Mundial, tras la caída de Mussolini en 1943 y la liberación en 1945, en Italia surgió una escuela con una nueva forma de ver el cine: el *neorrealismo*. Los cineastas salieron a las calles y se acercaron a los problemas humanos y sociales para contar historias sobre la resistencia o la vida cotidiana de la posguerra. La película emblemática del *neorrealismo* es *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*) de Roberto Rossellini, con guión de Federico Fellini, rodada durante los últimos meses de la guerra y distribuida en septiembre de 1945, aunque las semillas del movimiento habían germinado mucho tiempo atrás, siendo la principal precursora *Obsesión* (*Ossessione*, 1943) de Luchino Visconti.

La caída del fascismo, el anquilosamiento del cine oficial, la necesidad de hacer frente a lo que en Italia representa una especie de renacimiento de las ruinas y la miseria, iban a sugerir a los cineastas dotados de imaginación la idea de comentar esa realidad y hacerlo por medio de un cine que contaba con muy pocos recursos económicos.

²² Joseph Robert Flaherty (1884-1951), nació en Iron Mountain, Michigan. Se educó en la escuela de Minas de su ciudad natal, y en el Upper Canada College, en Toronto. Además de ser considerado el padre del documental por su película *Nanook, el esquimal* (*Nanook of the North*, 1922), realizó *Moana*, se distribuyó en 1926, en 1931 codirigió con F. W. Murnau, *Tabú*. Otras de sus famosas películas documentales son *Hombre de Arén* (*The Man of Aran*, 1934) y *Sabú* (1937), que terminó Zoltan Korda, *Lousiana Story* (1948) y *The Titan* (1950) fueron sus últimos trabajos. En 1939 se publicó su autobiografía, *Odisea de un cineasta*.

El nacimiento de esta escuela aumentó la tendencia hacia el realismo en la pantalla cinematográfica; se rechaza entonces el vedettismo, los rostros conocidos por el público, los muros insonorizados, las señales en el suelo para que los actores no se desviarán de los movimientos previstos en el plan de trabajo, se abandona la carga de los pesados equipos sonoros de los estudios y se baja a la calle, mezclándose con el pueblo, lo cual representa un primer paso hacia la liberación de las limitaciones del rodaje en estudio.

Utilizan cámaras cada vez más ligeras pero sin el equipo sonoro adecuado, no obstante, éste no les preocupaba tanto porque se podía doblar el sonido posteriormente con voces que regularmente no eran las de las personas que aparecían en la pantalla. El ambiente se recrea con material de fonoteca o recopilado en el mismo lugar.

Otras películas importantes del *neorrealismo* son: *La tierra tiembla* (*La terra trema*, 1948), epopeya sobre la dura vida de los pescadores sicilianos; *El limpiabotas* (*Sciuscià*, 1946), de Vittorio De Sica y Cesare Zavattini, sobre dos muchachos que viven de su ingenio en la Roma de la posguerra; *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948); *Umberto D* (1952), la historia de un jubilado y su perro. Rosellini también realizó *Paisá* (1946), constituida en seis episodios sobre el avance aliado a través de Italia, y *Alemania año cero* (*Germania, anno zero*, 1947), que tiene como fondo las ruinas de Berlín.

Hasta mediados de los años cincuenta el cine inglés era aburrido para la mayoría del público, la nueva inspiración llegaría del teatro, que estrenaba obras nuevas y a menudo polémicas. Su modelo fue *Mirando hacia atrás con ira* (*Look Back in Anger*, 1956), de John Osborne, quien acuñó la expresión "jóvenes airados" (*Angry Young Men*)²³, que incluye al propio Osborne, a Tony Richardson, Karel Reisz, Lindsay Anderson y Joan Littlewood. A través de su movimiento, el *free cinema* (*cine libre*), estos jóvenes autores querían un cine inglés menos anclado en los valores tradicionales y los triunfos pasados y más involucrado con las preocupaciones y aspiraciones contemporáneas; se proponen restablecer el contacto con la vida; abandonar de manera definitiva cualquier tipo de esteticismo; profundizar en la visión.

El *free cinema* corresponde a un momento preciso de la historia de Inglaterra en el que en todos los campos se buscaba la posibilidad de conceder la palabra al hombre de la calle y, sobre todo, a los seres más humildes, puesto que en la Inglaterra postvictoriana sólo aparecían en escena o en pantalla bajo formas caricaturescas.

Entre las obras más significativas de este movimiento están: *¡Oh, tierra de sueños!* (*Oh, Dreamland!*, 1953); *Los niños del jueves* (*Thursday's Children*, 1954); *Todos los días excepto Navidad* (*Every Day Except Christmas*, 1955) de Anderson; *Mamá no lo permite* (*Momma Don't Allow*, 1955) de Reisz y Richardson; *Somos los chicos de Lamberth* (*We Are The Lamberth's Boys*, 1956), también de Reisz.

²³ Erik Barnow. *Op. cit.* pp. 205-206.

A mediados de los cincuenta, en Francia, algunos productores empezaron a respaldar a jóvenes cineastas capaces de trabajar rápido, con recursos mínimos. Los más destacados en aprovechar esta oportunidad de producción fueron un grupo de jóvenes críticos entre los que estaban Jean Luc Godard, Roger Vadim, Eric Rohmer y François Truffaut, quienes aprendieron su oficio en las pantallas de la cinemateca francesa y fundaron, apadrinados por André Bazin, la revista de crítica cinematográfica *Cahiers du Cinéma*; de esta forma nació la *nueva ola francesa* (*nouvelle vague*).

El trabajo de estos directores rompió en varios sentidos las convenciones del estilo tradicional de hacer cine: no respetaban la estructura tradicional de los guiones y las transiciones formales suaves, hacían movimientos de cámara evidentes, se saltaban el eje de acción y rechazaban el brillo de la iluminación de estudio. Godard, Truffaut y su operador Coutard, decidieron regresar a las locaciones naturales, incluso en escenas de interiores.

Esta forma de trabajar encajaba a la perfección con la espontaneidad de nuevos intérpretes como Jeanne Moreau, Ana Karina, Jean-Paul Belmondo, Jean-Pierre Léaud o Brigitte Bardot. También contribuyó a hacer posible esta nueva forma de rodar la introducción de la cámara ligera Camaflex, de 35mm, fabricada por la compañía Éclair desde 1948.

Algunas de las películas más sobresalientes son: *Y Dios creó a la mujer* (*Dieu créa la femme*, 1956), de Roger Vadim; *Los cuatrocientos golpes* (*Les 400 coups*, 1959) de François Truffaut; *Sin aliento* (*A bout de souffle*, 1960) de Jean Luc Godard; *El signo del león* (*Le signe du lion*, 1959) de Eric Rohmer; *Signé Arsène Lupin* (1959) de Yves Robert; *Léon Morin, prêtre* (1961) de Jean Pierre Melville.

No hay que perder de vista que la realización de películas documentales estuvo limitada por la tosca tecnología que existió hasta la década de 1950. Los directores que deseaban rodar películas con sonido sincronizado sólo disponían de cámaras voluminosas y equipos de grabación enormes y pesados. Para lograr la sincronización de sonido en exteriores el contenido y la forma de la película se tenía que sujetar a la tosca tecnología.

Sin duda, el factor decisivo para el nacimiento del *cine directo*, proviene de la industria de la televisión, a la que le interesaba agilizar la cobertura de los acontecimientos noticiosos y deportivos. Con este fin implementó cámaras más compactas, ligeras y móviles, provistas de grabadoras de sonido sincrónico. La televisión, hambrienta de programación, proporcionó una plataforma para la experimentación de los documentalistas, a quienes les atrajo la inmediatez del medio y la oportunidad de realizar regularmente filmes patrocinados.

El *cine directo* no hubiera podido existir con la cámara pesada que necesitaba soportes especiales o grúas; las unidades de grabación de sonido inflexibles,

costosas, incómodas y totalmente inapropiadas para el tipo de película que buscaba captar la verdad emocional, en situaciones humanas reales, con rapidez²⁴.

La cámara Eclair hizo posible una mayor flexibilidad en la filmación sincronizada debido a que poseía un recubrimiento que disminuía el ruido mecánico, además, los cartuchos de película se podían cambiar con rapidez, con lo cual las pausas entre tomas se limitaban a unos pocos segundos.

A finales de los años 50, a partir de los experimentos de Morris Engle se fabricaron cámaras al hombro 16 mm, más ligeras y menos ruidosas, provistas de visión reflex y lentes zoom que hasta la fecha permiten a los cinefotógrafos alterar el campo de visión sin tener que detenerse para cambiar los lentes o para enfocar.

El surgimiento de películas rápidas (es decir, de alta sensibilidad a la luz o que necesitan muy poca luz), permitieron filmar sin necesidad de agregar más iluminación a la ya existente.

En cuanto al sonido, la cinta magnética de ¼ se logró sincronizar con la imagen de la cámara, además, ya no hubo necesidad de utilizar cable entre la cámara y la grabadora. Hacia 1960 los bulbos, que consumían mucha energía, fueron remplazados por transistores y el peso de las grabadoras de sonido se redujo de 90 a 9 kilogramos. Así salieron al mercado grabadoras de sonido más compactas y miniaturizadas, provistas de pequeñas baterías que permitían que la sincronización de la imagen y los diálogos se grabaran rápidamente, fácilmente y con un bajo costo.

El nuevo equipo sólo requería de dos personas que lo operaran y, si era necesario, una sola persona podía manejarlo. La ganancia en movilidad y flexibilidad dio por primera vez al cineasta la oportunidad de filmar sin interferir directamente en la situación que estaba documentando. Esta nueva tecnología permitió que la acción fílmica tuviera lugar frente a la cámara.

Como se ha visto, el *cine directo* y el *cinéma vérité* pudieron florecer gracias a varios factores: las numerosas reflexiones teóricas anteriores; los avances en el campo de la técnica cinematográfica (cámaras compactas y ligeras; grabadoras de sonido sincrónico y películas rápidas que requieren de poca luz); y la influencia determinante de los métodos de rodaje característicos de la televisión.

De esa manera, a finales de los años cincuenta y a principios de los años sesenta se desarrolló de forma simultánea, pero con diferentes enfoques, el *cinéma vérité* y el *cine directo*, en Francia y Estados Unidos, respectivamente.

²⁴ Brian Winston. "The Documentary Film as Scientific Inscription" en Theorizing Documentary. Nueva York, Routledge, pp. 43-44.

1.4 El cine directo en Francia y Estados Unidos

Al inicio del capítulo se mencionaba que un gran número de teóricos de cine utilizan como sinónimo los términos *cinéma vérité* y *cine directo*. Si bien es cierto que ambos surgen paralelamente como causa de los factores antes mencionados, cabe distinguir que la diferencia entre ambas corrientes radica en el enfoque que utilizaron para captar la realidad. El *cinéma vérité* nace en Francia, mientras que el *cine directo* nace en Estados Unidos. En este trabajo se decidió utilizar la expresión antes mencionada porque en las películas de medio y largometraje documental de Nicolás Echevarría se encuentran elementos que se identifican en mayor medida con esta escuela estadounidense.

En Francia, el término *cinéma vérité* se tomó como una traducción del *Kino-Pravda* de Vertov, para describir el método que emplearon Jean Rouch²⁵ y Edgar Morin²⁶ en el largometraje documental *Crónica de un verano* (*Cronique d'un été*, 1961), el cual comprendía una serie de entrevistas realizadas a gente de París. Sin embargo, al utilizar este término Rouch no estaba pensando en la película como verdad, sino como "un experimento en la filmación de la realidad."²⁷

Se puede decir que el *cinéma vérité* francés comenzó en 1959 en un seminario dedicado a Robert Flaherty (evento anual iniciado por la viuda y el hermano del famoso cineasta, Frances y David). En esa ocasión, el antropólogo y cineasta francés Jean Rouch vio *Les Raquetteurs* y conoció a Michel Brault, quien se convertiría en el principal camarógrafo de *Crónica de un verano*. Dicha película se mostró por primera vez en los Estados Unidos en otro seminario sobre Flaherty (1963), junto con el filme *The Chair* de la Drew Associates y *Showman de Albert y David Maysles* (ambas de 1962).

En *Crónica de un verano* los cineastas se colocan entre los sujetos que retratan. Al inicio de la película Rouch y Morin aparecen a cuadro discutiendo con una mujer, Marceline, como quien tiene una conversación de forma "natural" con una cámara presente, mientras Rouch le dice "se puede omitir todo lo que tú quieras". Morin explica que el propósito es hacer una película sobre cómo vive la gente. Entrevistadores con micrófonos confrontan a la gente en la calle y preguntan ¿eres feliz?, hay discusiones en la mesa de comida, escenas confesionales en *extreme close-ups*, conversaciones sobre el trabajo en una fábrica, relaciones raciales, independencia africana, el Holocausto. Al final los participantes están reunidos en una sala de proyecciones mientras discuten sobre la película. Morin insiste que la cinta "a diferencia del cine normal, nos reintroduce a la vida", en esta experiencia los

²⁵ Rouch había sido un cineasta etnográfico que trabajó en África después de la Segunda Guerra Mundial. Uno de sus filmes más conocidos es *Les Maîtres fous* (*Los maestros locos*, 1955), un mediodmetraje en color sobre una secta religiosa de África que realizaba ceremonias de posesión imitando los protocolos del gobierno colonial de Inglaterra.

²⁶ Sociólogo y teórico de cine.

²⁷ Robert Sklar. *Film. An International History of the Medium*. Londres, Thames and Hudson, 1993, p. 403.

sujetos de la película parecen más los propios cineastas y sus ideas sobre cómo hacer una película sobre la vida. En las escenas finales se ve a Rouch y a Morin discutiendo sobre la gran dificultad que significó realizar la película y otros problemas que anticipaban.

Otras películas sobresalientes de esta corriente son *Rose et Landry* (1963), *The Lion Hunters* (1965), *Jaguar* (1967) de Jean Rouch; *Le Joli Mai* (1963), *The Koumiko Mystery* (1965) de Chris Marker; *Les inconnus de la Terre* (1961), *Regard sur la folie* (1962) de Mario Ruspoli; *Pour la suite du monde* (1963) de Michel Brault y Pierre Perrault; *Vive le Tour* (1962) y *Human, Too Human* (1972) de Louis Maille.

Por su parte, la escuela estadounidense prefirió llamar a su método *Direct Cinema* (*cine directo*), el cual surge a finales de los años cincuenta gracias a la Drew Associates, integrada principalmente por Richard Leacock (camarógrafo) y Robert Drew (productor, reportero y narrador, a veces sonidista), quienes originalmente llamaron a su enfoque *Living Cinema*.

La Drew Associates era una unidad de producción de la división emisora de las publicaciones *Time-Life*: Su objetivo era producir filmes para televisión sobre los temas que se cubrían en la revista *Life*, con la misma inmediatez e intimidad con la que se distinguía el estilo fotográfico de *Life*. Esta compañía empezó a utilizar este método en las series *Close-Up!* de ABC-TV, a partir de los nuevos avances en la tecnología cinematográfica.

Debido a la experiencia de Drew en el fotoperiodismo y al trabajo de Leacock como cinefotógrafo documental, este enfoque se enriqueció con varias características del reportaje. Otros realizadores que se integraron al grupo y que después serían famosos, fueron los hermanos Al y David Maysles, Donn Alan Pennebaker y Gregory Shuker.

La primera película significativa de la Drew Associates fue *Primary* (1960), sobre las elecciones primarias del partido demócrata para la contienda presidencial entre los senadores estadounidenses Hubert H. Humphrey y John F. Kennedy, quien finalmente ganó la nominación y la elección presidencial. Esta fue la primera vez en que se hacía una película sobre la campaña presidencial detrás de bambalinas.

Para la filmación se dividieron cuatro equipos de camarógrafos: el de Leacock, Al Maysles, Pennebaker y Terrence Macartney-Filgate (cineasta británico que se había convertido en un prominente cineasta del National Film Board de Canadá filmando las actividades de los candidatos presidenciales). El potencial de las cámaras al hombro con sonido sincrónico se demostró en una famosa escena de plano secuencia en la que la cámara sigue al candidato Kennedy en su recorrido a través de las escaleras y al llegar al estrado en donde una multitud le grita y le aplaude.

La técnica del *cine directo* asume la posibilidad de un observador "objetivo", aunque reconoce que la subjetividad ocurre al seleccionar a las personas, situaciones y aspectos de éstas, sin embargo, una vez hechas las elecciones, los

cineastas no dirigen o participan, ni siquiera influyen la escena en ningún sentido. Consideran que los sujetos retratados pronto pasan por alto la presencia de la cámara, la ignoran y algunas veces la olvidan. La relación entre los cineastas y las personas, sujeto de la película, debe ser relajada y de confianza para lograr la filmación de la acción continua sin afectarla²⁸.

A través de sus trabajos, la Drew Associates descubrió que su método funcionaba mejor si algo importante les ocurría a los sujetos, si estaban envueltos en una actividad que demandara su completa atención y que provocara un comportamiento seguramente inalterable. Para que la película funcionara ésta debía tener su propio drama (con principio, cuerpo y final), el cual podría llegar a un clímax dentro de un tiempo limitado; cuando tal situación no existe, a las películas les hace falta fuerza y propósito.

A esta corriente también pertenecen *On the Pole* (1960), *Eddie* (1961), *The Chair* (1962), *Crisis: Behind a Presidential Commitment* (1963) de la Drew Associates; *Lonely Boy* (1961) de Wolf Koenig y Roman Kroitor; *High School* (1968), *Titicut Follies* (1968), *Law and Order* (1969) de Frederick Wiseman; *Warrendale* (1967), *A Married Couple* (1969) de Allan King; *Don't look back* (1966) de Donn A. Pennebaker; *Salesman* (1969) de Albert y David Maysles.

En 1963, en Lyon, Francia, la Radio Televisión Francesa patrocinó un famoso encuentro dedicado al *cinéma vérité-cine directo*. Asistieron dos personajes que contribuyeron mucho a mejorar la tecnología que hizo posible la técnica: André Coutant (cámara Éclair) y Stephan Kudeiski (la grabadora Nagra). Mientras Coutant mostraba su cámara, sacó una pluma de su bolsillo y dijo, "utilizar la cámara cinematográfica todavía no es tan simple como usar esto, pero estamos trabajando en ello"²⁹.

La lista de cineastas que asistieron incluía a Jean Rouch, Mario Ruspoli y Edgar Morin de Francia; Robert Drew, Richard Leacock, Albert y David Maysles de los Estados Unidos; Michel Brault de Canadá³⁰.

²⁸ William Rothman. "Eternal Verités" en Beyond Document: Essays on Nonfiction Film. Hanover, Wesleyan University Press, 1996, pp. 79-99.

²⁹ Jack C. Ellis. The Documentary Idea. A critical History of English-Language Documentary Film and Video. Nueva York, Prentice-Hall, p.226.

³⁰ Durante esta reunión se entabló un famoso debate entre Rouch y Leacock.

1.5 Características del *cine directo* y el *cinéma vérité*

Como hemos visto, el *cine directo* fue en sus inicios una corriente del cine documental, sin embargo, actualmente se puede considerar como un método para realizar documentales, por lo que resulta importante resumir sus características, diferenciarlas de las del *cinéma vérité* y observar los rasgos comunes entre ellas.

Características del *cine directo*:

- Los cineastas no interfieren, ni dirigen, ni sugieren, ni imponen situaciones que sucedan frente a la cámara, de igual forma tampoco deben ser influenciados por el sujeto que retratan.
- El realizador es un observador silencioso (nunca aparece frente a la cámara) y su éxito para captar la realidad depende de su habilidad de ser pasado por alto y que el sujeto no actúe conscientemente para la cámara o modifique su comportamiento natural.
- Por tal motivo, el sujeto retratado se debe filmar en situaciones en las que se encuentre más preocupado por la actividad que está desarrollando que por la presencia de la cámara.
- Si se realizan entrevistas en la película los entrevistadores no aparecen a cuadro, ni se escuchan las preguntas.

Características del *cinéma vérité*:

- Los cineastas interfieren en la situación filmada, de hecho provocan a los sujetos para que participen en la película. También pueden aparecer a lo largo de la película junto con los individuos filmados.
- Los realizadores utilizan la entrevista y las conversaciones para que el sujeto filmado sea incitado a decir lo que piensa. Existe en el *cinéma vérité* cierta relación con el psicodrama y la psicoterapia grupal.
- La cámara es considerada como un catalizador que llega a una verdad más profunda alentando y estimulando a los sujetos a abrirse y revelar sus verdaderos pensamientos y sentimientos a través de las entrevistas y conversaciones. Los sujetos no están necesariamente ocupados con algo más importante para ellos que la cámara, por el contrario la cámara actúa como estimulante.
- Los cineastas muestran a los sujetos retratados la película terminada y la discuten con ellos, llegando a agregar a la película esta discusión final.

Características comunes en el *cine directo* y el *cinéma vérité*:

- Filman a la gente en situaciones reales.
- Utilizan equipo ligero (cámaras y grabadoras de sonido portátiles y filtros) en un intento para romper las barreras entre el realizador y el sujeto filmado. Aprovechan los avances técnicos que permiten filmar en condiciones en las que antes hubiera sido imposible.
- El número de personas que participan en la filmación es reducido, generalmente un camarógrafo y un sonidista, algunas veces un cineasta solitario.
- El término de "cineasta" o "realizador" es ampliamente aceptado para quienes realizan este tipo de películas porque incluye a productores, directores, camarógrafos, ingenieros de sonido, editores y músicos (se debe tomar en cuenta que la mayoría de las películas estadounidenses del *cine directo* fueron productos de grupo más que de un director solitario).
- El trabajo de cámara es íntimo, frecuentemente proporciona al espectador la sensación de "estar allí".
- El sonido es tan importante como la imagen. Algunas veces la banda sonora, del sonido directo, es "manipulada" con fines expresivos.
- Evitan el uso de guión, actores, estudios o cualquier otro componente que caracteriza a la ficción, así como la preparación previa de tomas y los refinamientos técnicos que puedan interferir con la inmediatez y la espontaneidad de la acción.
- No aceptan la interpretación narrativa, la llamada "voz de Dios" (*voice-over*) porque consideran que la interpretación de lo que está sucediendo no tiene límites.
- Cualquier sujeto o situación es susceptible de convertirse en el tema de la película; la elección muestra el interés personal del cineasta.
- Se filma con la autorización de los sujetos retratados.
- No se utilizan cámaras escondidas.
- Tanto visualmente como físicamente, los cineastas están predispuestos hacia la intimidad y la proximidad física.
- Las decisiones para iniciar la grabación de imágenes y sonido se realizan en el momento en que está ocurriendo la acción.

- Se trabaja arduamente en la edición del material filmado, se puede tratar de mantener la ilusión del tiempo real y la unidad del espacio real, sin embargo, también se puede destruir el orden cronológico del material para crear situaciones artificiales y uniones emocionales.

- El montaje consiste en la organización del material para integrar una percepción personal del cineasta, necesariamente subjetiva, en la objetividad de lo que ha percibido.

CAPÍTULO 2

EL CINE DOCUMENTAL EN MÉXICO

A continuación se presentará un panorama general de la historia del cine documental en México, en el que se podrá observar cómo los cambios sexenales en las políticas cinematográficas han influido en la producción de este tipo de cintas, así como en el medio fílmico en general.

De la misma manera, se distinguirán los diferentes tipos de documental y los métodos a los que han recurrido más frecuentemente los cineastas mexicanos; los factores que se conjugaron para que el documental en México viviera una "época de oro" (1963-1982); las propuestas documentales más interesantes e innovadoras que se dieron dentro del cine independiente; los cineastas, grupos e instancias que más apoyaron el desarrollo de este género; la continua búsqueda de los documentalistas por encontrar canales propios de producción, exhibición y distribución; y la relación de las recurrentes crisis económicas que en los últimos sexenios ha sufrido el país con la desaparición del movimiento independiente y el *boom* del video, formato que muchos cineastas mexicanos han adoptado como medio de sobrevivencia; por último se revisarán los tratamientos, los cineastas y las instituciones que apoyaron la realización del documental sobre indígenas.

2.1 En tiempos de Don Porfirio

Los antecedentes del cine documental en México se pueden rastrear desde agosto de 1896, tan solo siete meses después de la presentación en Francia del cinematógrafo, cuando los franceses Gabriel Veyre y Claude Ferdinand Bon (sic) Bernard fueron enviados a estas tierras a promover el invento de Louis y Auguste Lumière y, con esta finalidad, filmaron y proyectaron las primeras vistas en México sobre aspectos pintorescos y actualidades que, a su vez, enviaron a Lyon, sede de las empresas Lumière. Cabe recordar que por esa época los Lumière enviaron a sus operadores a filmar los aspectos más interesantes de cada país para exhibirlos tanto en éstos como en otros lugares.

Sin embargo, la sociedad mexicana ya conocía las imágenes en movimiento a través del invento de Thomas Alva Edison llamado kinetoscopio (patentado en

Capitol

97

REVERSO

TESITEM

Tel. 658-70-48

1891)³¹, el cual presentaba unos 15 metros de película en una banda sin fin a un espectador individual quien, luego de depositar una moneda, observaba las vistas a través de una pantalla de aumento como si viera por el ojo de la cerradura. Este artefacto no tuvo mucho éxito, quizás debido a que no era un espectáculo público, y quedó como una curiosidad de salón.

El kinetoscopio llegó a Guadalajara justo antes que el cinematógrafo (tomavistas-proyector) gracias a los emisarios de Edison, quienes trajeron un gran número de vistas como *Una escena de linchamiento en Texas*, *Una calle del Cairo*, *Ejercicio del trapecio*, *Suplicio de Juana de Arco*, *El rescate de Juan Smith por Pocahontas*, *Escena cómica en una lavandería china*. Los estadounidenses filmaron muy poco en México en comparación con los franceses, por otra parte, ambos captaron la realidad nacional de una forma muy diferente, los primeros trataban de divertir y entretener al público, mientras que los últimos querían informar e instruir³².

En México, los enviados franceses pidieron audiencia con el entonces presidente, general Porfirio Díaz, en el Castillo de Chapultepec, el 6 de agosto, en la que le solicitaron permiso para filmar en el país y le propusieron dejarse tomar algunas vistas para que observara el funcionamiento del nuevo aparato.

En esa primera función de cine, exclusiva para el general y su familia³³, Díaz pudo observar su imagen en movimiento y otorgó gran importancia al invento; seguramente vislumbró las ventajas propagandísticas de que su imagen filmada se difundiera dentro y fuera del país. Además, el cinematógrafo era una muestra más del progreso, idea cumbre de la filosofía positivista en la que se apoyaba el Estado y la aristocracia y que servía para justificar la dictadura.

En los cinco meses de su estancia en México, Veyre y Bon Bernard captaron al mandatario en toda clase de eventos oficiales y familiares convirtiéndose, de esta manera, en la primera estrella mexicana del cinematógrafo: *El general Porfirio Díaz paseando a caballo en el Bosque de Chapultepec*, *El general Díaz en desfile de coches*, *El general Díaz corriendo en el zócalo*, *El general Díaz despidiéndose de sus ministros*, *El general Díaz con el secretario de Estado*, *El general Díaz en carruaje de regreso a Chapultepec*, etcétera.

Es importante precisar que las vistas eran simples panorámicas o tomas cortas espontáneas de acontecimientos cotidianos, los cuales se presentaban en pantalla tal y como sucedían en el momento de ser filmados, es decir, tenían como

³¹ Aunque Edison es considerado como el diseñador de la primera máquina de cine, el kinetoscopio, en realidad fue su ayudante, William K. L. Dickson, quien diseñó el sistema de engranajes, todavía empleado en las cámaras actuales, que permite que la película corra dentro de la cámara, e incluso fue él quien por vez primera logró en 1889 una rudimentaria imagen con sonido.

³² Aurelio de los Reyes. Los orígenes del cine en México. México, FCE, 1973, p. 115.

³³ El 14 de agosto se realizaría la presentación para la prensa y "grupos de científicos" y el 15 de agosto la primera función pública, ambas en el sótano de la Droguería Plateros, ubicada en la calle del mismo nombre (hoy Madero) de la Ciudad de México; ésta se convertiría, al poco tiempo, en la primera sala de cine del país: "el Salón Rojo".

objetivo reproducir aspectos de la realidad. En ellas no se intentaba hacer un análisis o una crítica de los sucesos presentados³⁴. Las vistas tenían de uno a tres minutos de duración y eran silentes.

Las primeras vistas filmadas en México, además de su apego a la realidad y del deseo de informar, se caracterizaron por tratar de agradar y halagar a los representantes del poder, tanto en lo económico como en lo político y militar. En realidad, a los cinematografistas les resultó más fácil introducirse en diversos países siguiendo esta técnica. Desde entonces el cine mexicano estaría estrechamente ligado a las instituciones de poder.

Las vistas que Bernard y Veyre habían traído de Francia y las que habían filmado en el país abordaban temas como memoria de paisajes, panoramas rústicos o urbanos, escenas costumbristas, acontecimientos cívicos, sociales y de nota roja, así como actualidades que captaban actividades de personajes distinguidos e inauguraciones de obras públicas. Algunos ejemplos de ello son: *El canal de la Viga*, *Escenas en los baños Pane*, *Carga de rurales en la Villa de Guadalupe*, *Desayuno de indios*, *Jarabe tapatío*, *Llegada de la campana histórica del 16 de septiembre*, *Baile de la romería española en el Tivoli del Eliseo*, *Proceso del soldado Antonio Navarro*.

Los periodistas de la época resaltaron la "verdad" de las imágenes captadas por el cinematógrafo, por esta razón fue un gran escándalo la cinta de los franceses *Un duelo a pistola en el Bosque de Chapultepec* por ser una reconstrucción de los hechos. En ese tiempo los espectadores aún no distinguían muy bien la diferencia entre la realidad y la ficción, se pensaba que todo lo que capturaba la cámara era "verdadero" y, por otro lado, la prensa exigía a este nuevo medio ser una prolongación de la vida y de la noticia periodística.

En 1897 los extranjeros dejaron México, ya que por orden de los Lumière cesaron las demostraciones del cinematógrafo alrededor del mundo; los franceses habían decidido dejar de filmar y empezar a vender sus aparatos y las copias de las vistas que habían tomado sus empleados.

Antes de partir, Bon Bernard le vendió un proyector-toma-vistas al mexicano Ignacio Aguirre, quien se convertiría en el primer empresario del cine nacional. En poco tiempo, otros mexicanos se entusiasmaron con el nuevo invento y comenzaron a importar equipos, película y vistas tanto a los franceses como a los estadounidenses³⁵ para exhibirlas en provincia: Guillermo Becerril (padre e hijo), Julio Lamadrid, Enrique Rosas, Jesús H. Abitia, Enrique Echániz Brust, Jorge y Carlos Stahl, José Cava, los hermanos Alva³⁶ y, por supuesto, el ingeniero Salvador Toscano, quien se había iniciado mucho antes en esta labor, fueron algunas de estas

³⁴ Federico Dávalos Orozco. *Albores del cine mexicano*. México, Clio, 1996, pp. 12-18.

³⁵ También en 1896, Thomas Armant y Francis Jenkins desarrollaron en Washington el Vitascope, un aparato similar al cinematógrafo. Edison compró los derechos del Vitascope y lo lanzó al mercado bajo el nombre de Biograph.

³⁶ Carlos, Eduardo, Guillermo y su tío Ramón Alva.

personas que continuaron registrando los acontecimientos de la vida nacional agregando temas como el registro de espectáculos (corridos de toros, peleas de gallos y otros), escenas de teatro del género chico y fiestas populares, por mencionar algunos.

En la primera década del siglo XX los cinematografistas mexicanos filmaron prácticamente de todo; el público exigía nuevas imágenes, en especial de los acontecimientos sobresalientes, las "actualidades", ya fueran reales o reconstruidas. Pese a esto, había un cierto distanciamiento de los problemas graves de la época; se trató de mantener la quimera porfirista de un país en donde había "paz, orden y progreso"³⁷.

Estos primeros cineastas se volvieron trashumantes, recorrieron el país difundiendo el cinematógrafo y filmando escenas locales; gracias a ellos para 1906 hasta los poblados más remotos ya conocían las imágenes en movimiento, las cuales se convirtieron en el entretenimiento más popular. De la misma forma, se crearon empresas distribuidoras con capacidad de renovar frecuentemente sus catálogos y comenzaron a alquilar sus películas en lugar de venderlas, lo que trajo como consecuencia que se abrieran más salas.

Para 1900 mucha gente se cansó de las vistas sobre actos de vodevil, escenas circenses, vistas panorámicas y demás. Entre 1905 y 1907 mejoró el abasto de película cinematográfica, así como el alquiler de películas; esto influyó para que ya en 1906 se evolucionara de la vista a la película más estructurada que trataba de describir objetiva y cronológicamente los hechos que retrataba. De esta manera, la actualidad, que equivaldría en el periodismo escrito a la nota informativa, daría paso al reportaje filmado³⁸. Algunas de estas primeras películas son *Viaje a Yucatán*, de Salvador Toscano y *Fiestas presidenciales en Mérida*, de Enrique Rosas, ambas sobre el viaje de Díaz a Yucatán; y el ambicioso filme de tres rollos que está dividido en 37 partes o secuencias: *La entrevista de los presidentes Díaz-Taft* en El Paso, Texas, el 16 de octubre de 1909, de los hermanos Alva, quienes siguieron punto por punto el largo viaje, de ida y regreso, del presidente para encontrarse con su homólogo estadounidense.

³⁷ Aurelio de los Reyes. *Cine y sociedad en México 1896-1930. Vivir de sueños. Volumen I (1896-1920)*. 2ª ed., México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996, p. 94.

³⁸ Federico Dávalos Orozco. *Op. cit.* pp. 18-19.

2.2 Del periodo revolucionario al comienzo de la pacificación

Durante la Revolución Mexicana (1910-1919), movimiento armado que modificó radicalmente la vida social, política y cultural de México, el cine se vio rápidamente transformado, influido e incluido en los acontecimientos; debido a su marcada tendencia testimonial se dio a la tarea de registrar los hechos que sucedían vertiginosamente en lugares alejados unos de otros.

Durante la Revolución, tropas y familias se hicieron espectadores asiduos al cine, era un público que deseaba entretenerse y que además estaba interesado en conocer el desarrollo de los acontecimientos.

Varios camarógrafos, animados por la posibilidad de hacer un gran negocio con la venta de las cintas sobre la Revolución que tuvieron un gran éxito entre el público, acompañaron a los caudillos y arriesgaron su vida en las batallas³⁹. Por esta razón se le llamó *cine de los caudillos* a una especie de filme con corte documental-propagandístico en el que cada facción expresaba sus puntos de vista, y cuya utilización por parte de Pancho Villa lo llevó incluso a cobrar a los camarógrafos estadounidenses por permitir que filmaran sus batallas y a autorizar la difusión de éstas cuando sus tropas resultaban vencedoras.

En esta etapa se lograron testimonios de un enorme valor histórico⁴⁰: *Insurrección en México*, *Revolución orozquista*, *Revolución en Veracruz*, *La decena trágica* o *Revolución felicista*, son algunas de ellas.

Enrique Rosas y los hermanos Alva se dedicaron a seguir a Madero y Jesús H. Abitia a la División del Norte, al general Álvaro Obregón y a Venustiano Carranza; algunas de estas películas integran el trabajo de *Epopéyas de la Revolución Mexicana*, editada en 1963. Del mismo modo, Salvador Toscano recopiló un importante material con parte del cual, años después, su hija Carmen realizaría *Memorias de un mexicano* (1950) y, más tarde, *Ronda revolucionaria* (1976). También, Indalecio Noriega Colombres, inventor de origen español radicado en México, realizó *La entrada de Madero a la capital* y *Escenas de las tropas zapatistas*, entre otros 39 rollos de películas, con un aparato capaz de sincronizar fonógrafo y cine en el momento de la filmación y de la proyección.

El periodo maderista de la Revolución (1911-1913) se caracterizó por dar mucha libertad a todos los medios informativos. En el cine se aprovechó esta política para realizar películas más depuradas tratando de que las imágenes fueran un testimonio objetivo de los hechos, ajenas a toda exageración o embellecimiento, respetuosas de la cronología y la geografía de los sucesos, con capacidad de registrar acciones de ejércitos opuestos sin tomar partido. Por ejemplo, en

³⁹ Cabe recordar que en tiempos de la Revolución no era fácil filmar, pues las cámaras eran muy pesadas y las circunstancias no siempre eran favorables a los cineastas. Luego, las imágenes se tenían que proyectar inmediatamente después de ser filmadas.

⁴⁰ No obstante, una gran cantidad de material de este periodo se ha perdido.

Revolución en Veracruz y Revolución orozquista, se mostraba tanto el lado federal como revolucionario de las batallas y no se trataba de enjuiciar ni justificar nada. Aquí cabe hacer la aclaración de que en realidad no se puede alcanzar por completo la imparcialidad ni la "objetividad", pues inclusive un emplazamiento de cámara es un punto de vista particular.

En la etapa de usurpación huertista (1913-1914) la libertad se restringió. Aunque se siguieron registrando los acontecimientos se obstaculizó su exhibición y luego se estableció la censura a todo el cine, tomando como pretexto las reacciones violentas que provocó una edición de la *Revista Semanal Gaumont* en la que se veían tropas estadounidenses preparándose para invadir México.

Durante la Primera Guerra Mundial (1914-1918) el estilo que siguieron los cineastas al captar los acontecimientos fue igual al impuesto por los realizadores del cine de la Revolución.

Al término de la Revolución el Estado se empeñó en difundir una política de reconstrucción nacional. Como era de esperarse en el cine reinó un sentido nacionalista, las imágenes mostraban el progreso, las bellezas naturales y actos oficiales; se dirigieron muchos esfuerzos a contrarrestar la imagen que se difundía de México en el extranjero. Es a partir del largometraje de corte documental-propagandístico *Reconstrucción nacional*, filmado en 1917, cuando se tendió a que este tipo de cine diera por terminado el periodo violento de la revolución y se realizaran películas dedicadas a celebrar la llegada de una nueva época de orden y paz⁴¹. Este filme mostraba aspectos políticos, sociales y militares del periodo revolucionario, así como escenas de la integración del Congreso Constituyente de Querétaro, el 1° de diciembre de 1916, y la entrada triunfal a esa ciudad de Venustiano Carranza.

De igual manera, con la disminución de la violencia revolucionaria, ya en 1916, empieza el fortalecimiento del cine de argumento o ficción que, por las más diversas razones, a lo largo de la etapa revolucionaria no se pudo desarrollar; entonces empieza el declive del cine de corte documental.

En ese tiempo empezaron a predominar las revistas filmicas nacionales al estilo de las de Gaumont, Pathé o Fox, por ejemplo, de 1919 a 1920 la Cine Revista *Semanal México*, producida por la Compañía Mexicana Manufacturera de Películas, llegó a realizar 40 números.

En la década de los años veinte las películas extranjeras, particularmente las estadounidenses, empezaron a dominar las pantallas del mundo entero. Lo más notorio de esos años en cuanto a producción de documental fueron tres largometrajes realizados en 1921 dedicados a registrar las fiestas y actos cívicos que conmemoraron el centenario de la consumación de la independencia: *Las fiestas del centenario de la consumación de la independencia*, producido por Salvador Toscano

⁴¹ Emilio García Riera. *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*. México, Ediciones Mapa-Conaculta/IMCINE-Canal22-Universidad de Guadalajara, 1998, p. 34.

y Antonio Ocañas; *Las grandes fiestas del centenario* (en dos partes), producido por German Camus; *Los grandes y solemnes actos del centenario*, producido por la International Pictures Company. Estos filmes, además de documentar un fervor cívico, buscaban transmitir la idea de que el país ya entraba en una etapa de pacificación.

De los años veinte a los cincuenta el cine de corte documental en México subsistió de manera muy precaria, la mayoría de las veces como cortometraje.

2.3 El auge de los noticieros de actualidades

Gracias a la consolidación formal del Estado mexicano a partir del gobierno del general Lázaro Cárdenas (1934-1940), a la existencia de una infraestructura humana y técnica más o menos consolidada y a la aparición del sonido, la industria cinematográfica de nuestro país se empieza a fortalecer, sin embargo, las producciones se enfocarán al cine de ficción, explotando hasta el cansancio el género del melodrama ranchero.

El gobierno cardenista trató de proteger la producción filmica de nuestro país frente a la extranjera, por ejemplo, las películas estadounidenses pagaban doble impuesto y debían ser subtituladas apegándose a los modismos del español mexicano. Por supuesto, las temáticas de las cintas mexicanas fueron de corte nacionalista y en ellas había una gran influencia del cineasta ruso Serguéi Mijáilovich Eisenstein, quien por ese tiempo visitó nuestro país para realizar la película *¡Que viva México!* (1931), la cual, aunque quedó inconclusa⁴², inspiró a muchos cineastas a retratar los personajes y el paisaje del México rural de la época.

En cuanto a los documentales, en la década de los treinta ni siquiera se llegan a producir una docena. No obstante, los llamados "noticieros de actualidades" tendrán un auge que llegará a su fin a principios de los años cincuenta; el primero de ellos, EMA (coproducido por España, México y Argentina), tendrá la finalidad de "presentar los acontecimientos de interés nacional a través de unos cuantos minutos de exhibición, antes de la presentación de una película de ficción"⁴³. En ese tiempo, en el que la televisión aún no existía, este tipo de noticieros respondieron a la necesidad de mantener informado visualmente al público sobre los diversos acontecimientos nacionales e internacionales, por este motivo fueron muy solicitados

⁴² Los negativos fueron subastados y la Metro Goldwyn Mayer (MGM) adquirió una parte para utilizarla en *¡Viva Villa!* (1934, Jack Conway); otra fue a parar a manos del productor estadounidense Sol Lesser, que las unió para realizar *Tormenta sobre México*. Con parte del resto, Mary Seaton, amiga de Eisenstein, hizo un montaje, *Tiempo al sol*, exhibido en diversos lugares como un documental sobre México.

⁴³ Eva Pichardo Muñoz. *El cine documental en México (1963-1976)*. México, UNAM/Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 1985, pp. 53-54 (tesis de licenciatura).

en las salas de exhibición cinematográfica donde resultaron ser una fuente de ingresos extraordinaria.

Los primeros temas tratados en estos noticiarios eran los mismos que trataba el cine de las actualidades: la vida política del presidente de la época y su actuación pública; los deportes y los toros. Sin embargo, la técnica usada era diferente, ya se recurría al montaje, a la voz *en off*, a una selección y organización de los materiales que respondía a la necesidad de informar.

Carlos Velo, cineasta de origen español, es quien dirige las primeras series culturales de EMA en las que se daban noticias relevantes sobre el arte, la arqueología y el folklore nacional: *México incógnito* y *México eterno*, son algunas de ellas.

Con el estallamiento de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) la producción cinematográfica en Estados Unidos disminuyó, entonces, este país decide apoyar al cine mexicano con dinero, maquinaria y refacciones, así como con instrucción técnica. A partir de ese momento, México pasa a ocupar el primer lugar de producción cinematográfica en Latinoamérica desplazando de ese sitio privilegiado a Argentina que, por su postura neutral ante la guerra, no se vio beneficiada por el apoyo estadounidense.

Le corresponderá al gobierno de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) ser testigo y participe de esta bonanza en la que se retomaría el folklore y el nacionalismo. En esta década el Estado fue la sombra protectora y reguladora del cine, estableció las reglas inherentes a todo el proceso de la industria y financió su costo. No obstante, para el documental no habría muchos beneficios.

En este contexto nacen el noticiario de Clasa y el Continental, que darían oportunidad de ingreso a nuevos directores y camarógrafos. Además, en provincia también surgieron dos noticiarios del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), al que se le delegó desde 1945 la realización de noticieros y cortometrajes; de esta manera aparece en Guadalajara el *Noticiero de Occidente*, y en Monterrey el *Noticiero del Norte*, ambos dirigidos por Carlos Velo.

Ya sin el apoyo estadounidense, en el siguiente sexenio (de Miguel Alemán Valdés —1946-1952) la industria cinematográfica afrontaría los resultados de la falta de reinversión del gobierno anterior en ella; de esa manera, la industria quedó en manos del capital privado.

2.4 De las revistas semanales al documental independiente

Durante el periodo de Adolfo Ruíz Cortínez (1952-1958), el peso sufrió una devaluación que produjo una reducción del presupuesto estatal para producir películas. Por si esto fuera poco, la llegada de la televisión que empezó sus transmisiones formalmente en México en 1952, disminuyó la asistencia a las salas de cine y descendió notablemente la distribución de películas hacia América Latina. En cuanto al documental, en los años cincuenta hubo realizaciones esporádicas, y se llegaron a producir en el decenio de 1950 a 1960 un total de 25.

Con la llegada de la televisión, Manuel Barbachano Ponce entendió que era necesario transformar al noticiero de cine pues de pronto se había vuelto obsoleto, así que, junto con Emilio Azcárraga (empresario de radio y televisión), decidió crear la empresa llamada Teleproducciones, S.A. (1952), la cual produjo un buen número de cortos (varios de ellos premiados en festivales internacionales) y revistas filmicas que modificaron la solemnidad que tenían los otros noticieros al tratar cualquier tema de interés social; había una tendencia especial por apoyar a los documentalistas. A partir de este proyecto surgen las revistas semanales *Telerevista* y *Cine Verdad*, que gozaron en su tiempo de buena aceptación y prestigio, aunque el género acabara derivando con el tiempo en publicidad apenas disfrazada.

Telerevista tuvo un gran éxito y rompió con los cánones establecidos al criticar por medio de chistes y reportajes cómicos, entre otros aspectos, las decisiones gubernamentales que de alguna manera atosigaban a la sociedad. Años después, durante el sexenio de López Mateos, el entonces regente de la ciudad, Ernesto Uruchurchu, suspendió temporalmente el noticiero e indicó a su productor que para reiniciar su trabajo filmico debería respetar los lineamientos de la política gubernamental. Sin embargo, ésta no era la única faceta informativa de *Telerevista*, presentaba además asuntos de índole taurino o notas sobre las modas, el deporte u otros eventos.

Cine Verdad fue una revista filmica dedicada al arte y a la cultura, que tenía por objetivo, según el maestro Miguel Barbachano Ponce, su director por más de 17 años: "dar a conocer al mexicano las diversas facetas culturales de México, hablarle a través del lenguaje de las imágenes, del arte nacional de todos los tiempos: precolombino, virreinal, moderno y contemporáneo. Mostrarles los diversos trabajos que se realizaban en su patria..., dar a conocer los avances de su ciencia y de su técnica... De esta manera, *Cine Verdad* contemplaba notas de arte, de ciencia y reportajes histórico-políticos"⁴⁴.

El equipo de Barbachano Ponce demostró su interés en que las películas documentales informaran, describieran, analizaran y explicaran las formas de vida de las comunidades rurales y urbanas del país, así como otros acontecimientos nacionales. Algunas de las realizaciones tendían a ser simplemente informativas siguiendo la

⁴⁴ Ibidem. pp. 56-57.

tradición de los antiguos noticieros, sin embargo, también se realizaron producciones más ambiciosas como *Retrato de un pintor*, de Carlos Velo y *Tierra de chicle* de Walter Reuter, ambas de 1953, las cuales obtuvieron mención en el IV Congreso Internacional de Películas Educativas, Documentales y de Cortometraje (París); *Toreros mexicanos* y *Pintura mural mexicana* (1952), también de Carlos Velo, reciben el segundo premio en el Festival Mundial de Película Deportiva en Italia y una mención honorífica en el Festival Internacional de Cannes, respectivamente.

De esta forma, las producciones "independientes"⁴⁵ como las que inició Manuel Barbachano muestran la posibilidad de zafarse de las ataduras del sistema y de incursionar en temas que nunca se habían tratado en el cine documental. Pronto, en 1958, empiezan a surgir empresas independientes que se dedican a producir cintas documentales y de ficción, las cuales harán la competencia a Teleproducciones. Algunas de ellas fueron: el Comité Coordinador Cinematográfico (formado entre otras corporaciones por el STIC y el STPC); Producciones Yanco, S. A.; Producciones Ariel, S. A.; Producciones América Unida, S. A.; Producciones Tepeyac, S. A.; Producciones Gustavo Alariste, S. A. y otros cineastas que producirán por cuenta propia. De hecho, algunos de los directores que trabajaban para Teleproducciones, S. A., colaborarán para estas productoras al lado de nuevos realizadores.

Cabe destacar que el cine experimental⁴⁶ de los años cincuenta también influyó mucho en las realizaciones documentales, un ejemplo de esto es *Torero* (1956), de Carlos Velo, sobre la vida y profesión de Luis Procuna. Esta película, con tintes de ficción, fusiona las teorías de cine en directo de Vertov y Flaherty, así como la realidad reconstruida de la Escuela de Brighton.

Es importante destacar que el desarrollo del cine independiente, del cine experimental y, por ende, del nuevo documental no hubiera sido posible sin una adecuada exhibición; de ahí la importancia de los cineclubes y cine móviles que se dispersaron en toda la República a partir de la creación, en 1957, de la Federación Mexicana de Cine Clubes y del Departamento de Actividades Cinematográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

⁴⁵ Se le llamó cine "independiente" porque no estaba sujeto a los esquemas productivos de la industria, sin embargo, esta independencia económica nunca ha asegurado la independencia frente a la ideología dominante.

⁴⁶ Tipo de cine que busca técnicas de forma y contenido poco convencionales, que enfatiza la visión del autor y que, por lo regular, no es comercial.

2.5 La época de oro del cine documental en México

El periodo comprendido entre 1963 y 1982 se ha considerado como "la época de oro del cine documental en México", porque en él surgen las mejores realizaciones y se asegura la permanencia y continuidad de este género.

Esta etapa tuvo como impulsor inicial al movimiento cineclubístico mexicano que nace en la UNAM en los años cincuenta, bajo la dirección de Manuel González Casanova, y de donde surgieron la escuela de cine y el archivo filmico del país: el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos y la Filmoteca de la UNAM.

En el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), fundado en 1963, se formarían jóvenes cineastas deseosos de rescatar al cine del empobrecimiento de sus temáticas. En el Centro los estudiantes realizarían un gran número de documentales, de hecho, en la primera producción de esta escuela, *Pulquería la Rosita* (Esther Morales, 1964), a pesar de los limitados recursos y poca experiencia cinematográfica de la directora, se llevó a la pantalla una cara oculta del llamado "milagro mexicano": las condiciones de marginación de los habitantes de las ciudades perdidas de la capital, ausentes en los discursos de los políticos y en el cine mexicano de esa época.

Como habíamos visto anteriormente, dentro del llamado cine independiente el documental sería un género muy recurrido, sin embargo, muchos trabajos de este tipo se limitaron a retratar ciertos rasgos de la marginación a la que estaban sometidos los campesinos, los indígenas o algunos sectores urbanos. Es hasta 1968 en que se inicia una nueva etapa en la cinematografía (y la vida) nacional.

Durante el movimiento estudiantil de julio-octubre de 1968, los alumnos del CUEC decidieron participar como reporteros y documentalistas y trataron de registrar todos los acontecimientos importantes con cámaras de 16 mm y equipos de filmación que pertenecían a la escuela, se rodaba con la película virgen que estuviera disponible, ya fuera la destinada a las prácticas escolares del semestre en curso, la que conseguían las autoridades administrativas o la destinada a los documentales pedagógicos del Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM.

Con el material que se logró reunir, Leobardo López Aretche trabajó durante más de un año en la elaboración de *El grito*, con total libertad de concepción y en condiciones económicas precarias. Contaba con la confianza de los "dueños" de los materiales reunidos y el apoyo de las autoridades del CUEC y de Difusión Cultural de la UNAM. Alfredo Joskowicz, entonces alumno, lo asistió en la dirección, el maestro Ramón Aupart en la edición y el técnico de Radio Universidad, Rodolfo Sánchez Alvarado, en el sonido.

López Aretche decidió editar el material según el desarrollo cronológico de los hechos, presentando los sucesos en cuatro partes que corresponden a los meses que duró el movimiento. No se utilizaron comentarios para acompañar las imágenes,

ni letreros explicativos de los sitios. Además, se incluyeron fotografías fijas tomadas por la periodista italiana Oriana Fallaci, en las que se plasman los actos culminantes de la represión estatal.

De esta manera, el largometraje documental *El grito* (1968-1970), síntesis de la participación estudiantil dentro del Movimiento, retrató por vez primera ya no al pueblo que sufre, sino al pueblo que lucha⁴⁷. Cabe recordar que no hay material filmico sobre los movimientos populares que antecedieron al movimiento estudiantil capitalino como, por ejemplo, la insurrección henriquista, el levantamiento ferrocarrilero, el movimiento magisterial, la lucha campesina encabezada por Rubén Jaramillo, los sojuzgamientos mineros o las invasiones a las universidades de Morelia, Hermosillo o Cualiacán.

El grito destacó la necesidad de relacionar este nuevo tipo de cine con su público fuera de los tradicionales circuitos de exhibición comercial; demostró que la industria no era la única alternativa para hacer cine en el país, opinión muy común entre los cineastas experimentales de la época; y revaloró al cine documental que en los años anteriores había sido relegado a realizar anticuados "noticieros" o filmes oficiales propagandísticos sobre las virtudes del Estado.

Con estos antecedentes, para el sexenio de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976) ya había en nuestro país un grupo de cineastas que contaban con años de práctica documental, lo que consolidó la realización de filmes con mayor calidad en lo técnico y en su estructura misma. Los directores trataban de informar, explicar, describir y analizar los sucesos dentro del contexto social en el que transcurrían, sin desprenderlos de la realidad en que se encontraban inmersos. En estas películas se observan hábiles montajes. Además, ingresan nuevos cineastas que al lado de los realizadores de experiencia logran hacer un cine documental cada vez más digno.

El sexenio echeverrista se caracterizó por la "estatización" de la industria cinematográfica, pues el Estado decide aumentar su intervención en el financiamiento, producción, promoción, distribución y exhibición, supuestamente para solucionar los problemas que ya arrastraba el cine nacional, y se adoptó una política denominada "apertura democrática", a través de la cual se buscaba restablecer la confianza que se había perdido en el régimen anterior para dialogar con el gobierno.

Aprovechando esta "apertura", que en realidad sólo buscaba promover las bondades de la política echeverrista, el documental fue usado como una herramienta de denuncia y algunas veces como un instrumento político. Los documentalistas de esos años recibieron una gran influencia del *cine directo* y el *cinéma vérité* que utilizaba provechosamente los avances tecnológicos europeos y estadounidenses en la materia como los formatos Super 8 y 16 milímetros, y el sonido sincrónico. Casi

⁴⁷ Armando Lazo. "Diez años de cine mexicano: un primer acercamiento" en Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. México, SEP-UAM-Fundación Mexicana de Cineastas-Colección Cultura Universitaria serie Ensayo, 1988, p. 95.

todas las filmaciones con este corte documental recurrieron a dar la palabra a los filmados: al campesino, al obrero, al sindicalizado, a los oprimidos y marginados.

A partir de 1970 se realizaron varios concursos en Super 8, como el Primer Concurso de Cine Experimental en Super 8 organizado por el grupo cultural Las Musas; el Concurso Nacional de Cine Independiente en Super 8 (1971) convocado por alumnos y profesores de la Facultad de Economía de la UNAM; el Concurso Nacional de Actores en 1972; y el Primer Festival de Cine Erótico en Super 8, que se llevó a cabo en 1974 bajo el patrocinio de la UNAM. De estos certámenes salieron varios cineastas que destacarían años más tarde, como Gabriel Retes, Alfredo Gurrola, Diego López Rivera y el propio Nicolás Echevarría.

De la misma manera, empezaron a gestarse grupos y talleres de cine en Super 8, como la Cooperativa Cine Marginal, el Taller Cinematográfico de la Casa del Lago de la UNAM, el Taller Popular de Cine Experimental, el Taller de Cine INJUVE, el Taller de Cine de la Universidad de Zacatecas, el Grupo CAI de Guadalajara, el Grupo 8 realizadores y otros talleres que surgieron en ciudades como Durango, Puebla, Monterrey, Tepic, Chihuahua y Jalapa.

La corriente iniciada en México por *El grito* se fortaleció por la difusión de algunas obras del nuevo cine latinoamericano, como *La hora de los hornos* (1973, documental de Fernando Solanas y Octavio Getino que analiza la realidad argentina hacia el año 68); las primeras películas del grupo Ukamau (1962-1977), protagonizadas por el combativo pueblo boliviano; los productos de la joven cinematografía de la Cuba socialista (como los documentales de Santiago Álvarez, Alfredo Guevara y Julio García Espinosa, entre otros); así como las de otros países latinoamericanos. De la misma manera, se tomaron mucho en cuenta las formulaciones teóricas que guiaban a la práctica a este nuevo cine y las cuales se difundieron inicialmente en la revista *Cine Club* en 1970, en la antología de Alberto Híjar editada por la UNAM, *Hacia un tercer cine*, y en la revista *Octubre* a partir de 1974.

Teniendo como base 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", prestar poca atención al aspecto técnico y exaltar el "cine imperfecto" cuyo verdadero objetivo debía ser el "concientizar" al proletariado, surgen una serie de filmes y cineastas independientes durante el sexenio de Luis Echeverría Álvarez, como la Cooperativa de Cine Marginal (*Comunicados de insurgencia obrera 10 de junio*, etcétera) y el Taller de Cine Independiente, que se dedicaron a la producción de cine en súper 8; el Taller de Cine 2 de Octubre que realizó 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 *Una y otra vez*, ambas de Eduardo Maldonado; y Oscar Menéndez y Paul Leduc con *1968* y *Reed: México insurgente*, respectivamente.

En particular, la Cooperativa de Cine Marginal aportó mucho a los demás cineastas que empezaron a conformar este movimiento pues su labor no se limitó a la producción de filmes sino también a la distribución y la exhibición de sus cintas en los organismos sindicales y populares de varias regiones del país⁴⁸.

Este tipo de grupos promoverían lo que se dio en llamar *cine militante*, el cual buscaba solidarizarse o apoyar la organización y lucha política de las mayorías sociales para mejorar sus condiciones de vida, en este sentido, aportaba una serie de testimonios, denuncias y análisis cinematográficos acerca de los sucesos que las afectaban en su integridad física, el trabajo, las condiciones de vida o sus intereses⁴⁹. Así que los temas siguieron una tendencia marcadamente política que abordaba la realidad social del país desde diversos ángulos: el problema del desempleo, la corrupción de los líderes sindicales, la crisis del petróleo y sus consecuencias sociales, los desaparecidos políticos, la represión policiaca, el derecho a la huelga, la liberación femenina.

Otros grupos o empresas de cine de la época que, aunque no se dedicaban primordialmente a producir únicamente cine documental, apoyaron su permanencia con realizaciones esporádicas fueron: Cinematográfica Morelos; Cine Labor (dirigido y fundado en 1972 por el Doctor Scott S. Robinson); El Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada; el Grupo Canario Rojo (formado por una fracción de la Cooperativa Cine Marginal); y Grupo de Cine Independiente dirigido por Scott Robinson y Gustavo Alatriste.

Entre los cineastas más destacados de la década que se dedicaron a realizar documental en México podemos mencionar a Oscar Menéndez, Eduardo Maldonado, Alberto Bojórquez, Bosco Arochi, Felipe Cazals, Paul Leduc, Eduardo Carrasco, Manuel Michel, Rubén Gámez, Juan Manuel Piñera, José Luis Ludlow, Diego López y Nicolás Echevarría. Y aunque muchos de ellos no dedicaron su carrera, como cineastas o videoastas, a este tipo de cine, aportaron nuevos elementos tanto al lenguaje documental como a las temáticas abordadas.

Durante el sexenio de José López Portillo (1976-1982) la mayor parte de la producción cinematográfica volvió a las empresas privadas con lo que se fortalecieron y consolidaron monopolios como Televisa, política que alentó desde su nuevo puesto como directora en Radio Televisión y Cinematografía⁵⁰ (RTC), Margarita López Portillo, la hermana del presidente. La directora de RTC realizó una serie de acciones que dejarían al cine mexicano sumido en una crisis de la que no podría recuperarse.

⁴⁸ La Cooperativa estaba estrechamente ligada a la insurgencia obrera encabezada por los electricistas a principios de los setenta.

⁴⁹ José Antonio Ruiz Ochoa. El cine militante de Carlos Mendoza Aupetit en el Partido de los Trabajadores, como medio alternativo de comunicación (1980-1985). México, UNAM/FCPyS, 1990, p.189 (tesis de licenciatura).

⁵⁰ Este organismo quedó bajo la coordinación de la Secretaría de Gobernación ya que se creó con la finalidad de controlar todos los sectores de la cinematografía nacional y, en general, la totalidad de los medios de comunicación masiva del país.

Ante este panorama, muchos cineastas, la mayoría egresados del CUEC y del CCC, decidieron mantenerse al margen de la industria y buscaron la independencia económica e ideológica para poder dar cauce a la necesaria crítica social que no tenía cabida dentro de la industria cinematográfica y, además, buscaron una nueva relación con su público en la creación de canales propios de distribución y exhibición.

Es así como en el periodo de 1977 a 1982 el documental se vio enriquecido con nuevos planteamientos, películas y cineastas independientes. Entre los filmes de esta época se encuentran: *Jornaleros* (1977) de Eduardo Maldonado; *Iztacalco, campamento 2 de octubre* (1978) de Alejandra Islas, José Luis González y José Prior; *Así es Vietnam* (1979) de Jorge Fons; *Tatlácatl* (1980) de Ramón Aupart; *Niño Fidencio. El taumaturgo de Espinazo* (1981) de Nicolás Echevarría; *La tierra de los tepahuas* (1982) de Alberto Cortés, entre muchos otros.

En este contexto, el CUEC siguió ocupando un lugar importante en la producción de cine documental, una de las corrientes de este tipo de cine que más se desarrolló en el Centro fue el *cine directo*, como lo muestran *No es por gusto* (1981, de María Eugenia Tamés y María del Carmen de Lara), medimetro sobre la vida de las prostitutas, o la trilogía de *Chapopote* (1980), *El Chahuistle* (1981) y *Charroñillán* (1982) de los cineastas militantes Carlos Cruz y Carlos Mendoza Aupetit.

El CUEC se enriqueció también con la visión de los estudiantes extranjeros, mayoritariamente jóvenes exiliados de origen latinoamericano, que ingresaron a esta escuela y reprodujeron en sus filmes las condiciones sociales de sus respectivos países, ejemplo de esto es *Uruguay, testimonio de "El infierno"*; *Puerto Rico, una crisis histórica*; *Pasajes de la cultura ecuatoriana*; *Nicaragua, ¿cuál es la consigna?*; *Tango, una historia del sur*⁵¹.

Asimismo, aparecieron distribuidoras independientes como Zafrá y Cine Códice, las cuales desempeñaron un papel muy importante, pues hay que recordar que además de las formas de financiamiento, los otros grandes obstáculos a los que se ha enfrentado el documental han sido la falta de opciones para su distribución y exhibición.

Además del impulso que les dio la UNAM, las producciones de cine independiente aumentaron con el apoyo de universidades como la de Chapingo, Puebla, Veracruz y Sinaloa, así como de algunos sindicatos, partidos y organizaciones no gubernamentales.

⁵¹ Jorge Ayala Blanco. "El movimiento estudiantil" en *Hojas de cine...* p. 86.

2.6 El Centro de Producción de Cortometraje (CPC)

Dentro de la política echeverrista se crea el Centro de Producción de Cortometraje (CPC), el cual inició sus actividades en septiembre de 1971, dentro de la estructura administrativa de los Estudios Churubusco, y tuvo como función primordial promover la realización de cortometraje y documental en México. Entre sus objetivos iniciales destacarían: procurar el mejor aprovechamiento de los fondos del sector público destinados a la información, abrir nuevas fuentes de trabajo, estimular el cine de difusión cultural y de búsqueda, y formar nuevas generaciones de cineastas documentalistas.

El CPC partía de la premisa de que el cortometraje no es un género secundario o inferior, "por lo contrario, se enfrenta a retos y problemas igualmente desafiantes, igualmente exigentes a los que se presentan en la realización del cine comercial o de largometraje"⁵².

Según el Cine Informe de 1970 a 1976, el CPC produjo 202 cortos, 99 cineminutos y 138 largometrajes. Éstos se caracterizaron por la variedad en sus temáticas y tendencias, se realizaron filmes estrictamente didácticos, de asuntos oficiales, de difusión artística y cultural, de turismo, sobre la industria, la ecología, el campo, la pesca, los pueblos indígenas, los problemas económicos, políticos y sociales que afectaban al país, de difusión científica o inclusive de ficción.

Muchos de ellos eran encargados por las secretarías de Estado y empresas descentralizadas (el Centro, desde su creación, estuvo sujeto a las políticas del Estado a través de la Dirección General de Cinematografía), así que no es raro que varios giraran en torno a las actividades presidenciales, 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. Pese a esto, durante los primeros años del CPC los realizadores tuvieron cierta libertad para llevar a cabo sus propios proyectos, lamentablemente fueron pocos los trabajos interesantes y menos aún los que tuvieron difusión.

El CPC fue otra pieza importante en la capacitación de cineastas que participaron en el movimiento independiente de 1977 a 1982.

A partir del sexenio de José López Portillo empezó a decaer la producción documental del CPC y como esta dependencia nunca buscó los mecanismos para comercializar, dentro o fuera del país, con su acervo filmico, no logró recuperar el dinero invertido en las producciones. Por otra parte, los documentales eran propiedad de la institución y no de los cineastas, pues muchos habían sido realizados por encargo y otros tantos no tenían en regla los derechos de autor, como consecuencia una gran cantidad de materiales quedaron enlatados.

⁵² Catálogo del Centro de Producción de Cortometraje de los Estudios Churubusco. México, 1980.

Entre los cineastas que laboraron en el Centro durante los años setenta y ochenta se encuentran Alfredo Joskowicz, Bosco Arochi, Alberto Bojórquez, Vicente Silva, Jorge Fons, Ignacio Durán, Carlos Velo, José Manuel Osorio, Ángel Flores Marini, Julian Pastor, Arturo Rosenblueth, Eduardo Carrasco Zanini, Rubén Gámez, Demetrio Bilbatúa, Alfredo Gurrola, Enrique Escalona, Giovanni Korporaal, Arturo Ripstein, Manuel Michel, Julio Riquelme, Paul Leduc, Oscar Menéndez, Claudio Isaac, Luis Mandoki, Jaime Kuri Aiza, José Nieto, Jaime Riestra y Nicolás Echevarría, entre otros.

2.7 Comienza de nuevo el declive

La economía mexicana recibió un duro golpe cuando el precio del crudo bajó drásticamente en 1981 y la deuda externa llegó a 87 millones de dólares. De tal forma que, el Fondo Monetario Internacional, principal acreedor de este país, exigió al gobierno la reducción en la inversión pública.

Para diciembre de 1982, la situación económica del país —ahora en manos del nuevo presidente de la República, Miguel de la Madrid Hurtado (1982-1988)— era la siguiente: la tasa de desempleo se duplicó; en diversos sectores la producción se detuvo; muchas empresas no pudieron seguir operando por falta de capital de trabajo y de divisas para importar insumos o hacer frente al servicio de la deuda; la inflación alcanzó niveles del 100% y continuó creciendo rápidamente; el ingreso nacional, al igual que el producto, se contrajo y el sistema financiero ya no captó suficiente ahorro; el sector público registró un déficit superior al 15% del producto y superior a la inversión.

En el cine, justo al inicio del sexenio de Miguel de la Madrid, se fundó por decreto el Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine), cuya finalidad "era la de alentar un buen cine producido total o parcialmente por el Estado, dada la persistencia de un nulo interés por la calidad en la mayor parte de la iniciativa privada"⁵³.

Al principio hubo un poco de optimismo en el medio cinematográfico, ya que se nombró a Alberto Isaac como director del Instituto. No obstante, el Imcine realmente no pudo cumplir con su objetivo porque, en primer lugar, la terrible crisis económica del país no lo permitió y, en segundo, por las enormes trabas burocráticas a las que se tuvo que enfrentar Alberto Isaac luego de que este nuevo organismo se supeditó a RTC y, por añadidura, a la Secretaría de Gobernación.

El 10 de febrero de 1986, Isaac fue sustituido por Enrique Soto Izquierdo, un burócrata que no sabía nada de cine, ni le interesaba. Fue precisamente este hombre quien le facilitó a Servando González la realización de *El último túnel*, la cual obtuvo un fracaso total de crítica y de público y que impidió, por el descomunal

⁵³ Emilio García Riera. *Op. cit.* p. 330.

despilfarro de dinero que se invirtió en esta cinta, la filmación financiada por Imcine de *Cabeza de Vaca* (1990), de Nicolás Echevarría.

El constante declive de la industria del cine provocó que los antiguos productores y distribuidores de cine tradicional incursionaran en la industria del video, la cual implicaba menores costos de producción. La industria del video creció rápidamente al parejo con su desarrollo tecnológico, provocando un *boom* de este formato, el cual se convirtió en una alternativa para los cineastas desempleados en los años ochenta. También de esta manera el documental encontró la forma de sobrevivir, crecer, distribuirse y exhibirse.

Uno de los cineastas que destacó en la utilización de este nuevo formato fue Rafael Corkidi, quien sorprendió a la crítica con su videofilme *Figuras de la pasión* (1984).

Entre las primeras instituciones que hicieron uso del video para filmar se encuentran la Secretaría de Educación Pública (SEP), a través de la Unidad de Televisión Educativa y Cultural (UTECE); el Instituto Nacional Indigenista (INI); el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta, creado en 1988), a través de la Unidad de Producción Audiovisual (UPA); el Instituto Nacional de Educación para Adultos (INEA).

De la misma manera, los filmes en Super 8 desaparecieron debido a la irrupción del video, al aumento en los precios de película virgen y de las cámaras, al agotamiento de los temas, así como la disminución en los públicos a los que este tipo de cine iba destinado. El formato en 16 mm logró sobrevivir, principalmente, por la popularidad que alcanzó el *videohome*⁵⁴ y por las producciones independientes que dejaron de filmar en 35 mm debido a los altos costos que esto implicaba.

Muchos videodocumentales fueron pensados para difundirse en la televisión como parte de series culturales. Algunas instituciones empezaron a encargar documentales a cineastas ya consolidados en el género, ese fue el caso de Nicolás Echevarría, quien realizó varios videos financiados por el Conaculta. Sin embargo, la difusión por televisión muchas veces no ha sido exitosa pues este tipo de cintas se han programado en horarios con poca audiencia.

⁵⁴ El *videohome* se filma generalmente en 16 mm y del negativo se transfiere y posproduce en video y luego se vende a las compañías distribuidoras las cuales, a su vez, lo ofrecen a los videoclubes. Se realizan a muy bajos costos y orientan su mercado fundamentalmente hacia Estados Unidos, aunque también se ven en México.

2.8 La década de los noventa

En los noventa, ya en el sexenio de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994), se implantó en el país la estrategia económica neoliberal que alentó el adelgazamiento del Estado. Como es de suponer, parte de las transformaciones que se produjeron en la industria cinematográfica se dieron en el marco de esta política.

El 20 de diciembre de 1992 se aprobó con urgencia una nueva ley cinematográfica, pues el Estado quería librarse lo más pronto posible de la cuota de pantalla para el cine nacional y de la medida de control de los precios en taquilla, ya que el renglón de la exhibición cinematográfica en el país se incluía en los acuerdos del Tratado de Libre Comercio entre Estados Unidos, Canadá y México, que se firmó en 1993. Estos acuerdos nunca fueron consultados con la comunidad filmica, la cual seguramente los hubiera rechazado ya que, como se sabe, si una producción cinematográfica no tiene asegurada su salida al mercado está condenada al fracaso económico.

Con estas disposiciones no resultó extraño que se privatizara el circuito paraestatal de la exhibición: el Grupo Radiotelevisora del Centro, de Ricardo Salinas Pliego, ganó el 19 de julio de 1993 la subasta en la que además de obtener los canales de televisión 7 y 13, se adjudicó las más de cien salas de Operadora de Teatros (COTSA) y los estudios América⁵⁵.

Es así como ya en los noventa la industria cinematográfica en México quedó prácticamente en manos del capital privado encabezado por el monopolio Televisa a través de Televisión y, como es de suponerse, los proyectos sociales y de difusión cultural quedaron rezagados, aunque esta empresa mostró cierto interés por el cine de autor⁵⁶, el cual desde el sexenio de Luis Echeverría ya había probado poseer un estimable mercado potencial.

Por otro lado, el Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine), que hasta 1989 dependía de RTC, pasó a manos del Conaculta, organismo supeditado a la Secretaría de Educación Pública. En las nuevas circunstancias, el Imcine tenía ahora una nueva función: promover, auspiciar y gestionar el financiamiento colectivo de las filmaciones⁵⁷.

Entre los cineastas que dirigieron su primera ficción de largometraje entre 1989 y 1991 con apoyo del Estado se encuentran: Nicolás Echevarría (*Cabeza de*

⁵⁵ Estos últimos serían destinados a la grabación de telenovelas por Televisión Azteca.

⁵⁶ Este tipo de cine surge con los creadores de la *nouvelle vague*, encabezada por François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, etcétera, quienes, como ya hablamos dicho en el primer capítulo, a través de la revista *Cahiers du Cinéma* expusieron la teoría de que el verdadero autor de una película es solamente el director, cuya personalidad queda grabada en la película a pesar de las presiones de los estudios o las influencias exteriores de cualquier otro tipo.

⁵⁷ Emilio García Riera. *Op. cit.* p. 358.

Vaca⁵⁸), José Buil (*La leyenda de una máscara*), María Novaro (*Lola*), Juan Mora Catlett (*Retorno a Aztlán*), Alfonso Cuarón (*Sólo con tu pareja*), Francisco Athié (*Lolo*), Carlos García Agraz (*Mi querido Tom Mix*), Carlos Carrera (*La mujer de Benjamín*) y Ernesto Medina (*Gertrudis*).

Luego, entre 1992 y 1994 el Imcine apoyó a directores como Guillermo del Toro, Hugo Rodríguez, Eva López Sánchez, Ignacio Ortiz, Guita Schyfter, Fernando Sariñana, Gerardo Lara, Juan Carlos de Llaca, y Víctor Saca, por mencionar algunos. Por su parte, Televisine apoyó a directores como Alberto Isaac, José Luis García Agraz, Leticia Venzor y Carlos Carrera.

En 1994, a principios del sexenio de Ernesto Zedillo Ponce de León (1994-2000), el llamado "error de diciembre" provocó una grave devaluación del peso y otra profunda crisis económica. Obviamente, uno de los primeros sectores que se vio afectado fue el cine.

Así, como consecuencia de la severa crisis financiera, el movimiento independiente que antes apoyó la realización de cine documental desapareció, aunque de pronto surgen algunos grupos éstos no tardan en dispersarse. Mientras tanto, el poder económico y tecnológico de los Estados Unidos ha fortalecido a la industria hollywoodense en todo el mundo.

A pesar de todo, el documental sigue sobreviviendo, sobre todo a través del formato de video⁵⁹. Las escasas producciones de este tipo que se llegan a realizar son encargos de instituciones o parte de los ejercicios escolares de las escuelas de cine que no ven en este género más que el primer paso para hacer cine de ficción, y la exhibición se limita, en la mayoría de los casos, a los espacios televisivos de poca audiencia, a las escuelas o a las propias instituciones.

Entre los pocos documentales de la década podemos mencionar *Round de sombra* (1990) de Gerardo Lara, *La línea paterna* (1994) de José Buil, *Tepú* (1995) de Juan Francisco Urrusti y Ana Piñó, apoyados por el IMCINE, a través de la Dirección de Producción de Cortometraje (antes CPC); las producciones en video para la televisión *Paro agrario. Sinaloa* (1990) de Andrea Di Castro, *El éxodo de la democracia* (1992) de Carlos Mendoza-Canal 6 de julio, *Memoria del cine mexicano* (1992) serie de César Roel y Alejandro Pelayo; *Ballet Nacional de México* (1993) de Nicolás Echevarría-UPA⁶⁰, *La pasión de Iztapalapa* (1994) también de Echevarría; los de las escuelas *No todo es permanente* (1995) de Fernando Eimbeke Damy-CUEC, *El abuelo Cheno... y otras historias* (1995) de Juan Carlos Pérez Rulfo-CCC; *¿Quién diablos es Juliette?* (1997) de Carlos Marcovich, entre otros.

⁵⁸ *Cabeza de Vaca* es un claro ejemplo del cambio de visión en la coproducción cinematográfica que se da a partir de la llamada globalización de la economía mundial, pues fue gracias a la inversión de varios capitales extranjeros que se pudo realizar la filmación de esta película.

⁵⁹ Es falso que el producir video implique menores costos y mayores posibilidades de exhibición. En la industria del video también hace falta una definición de políticas de programación y producción.

⁶⁰ Unidad de Producción de Audiovisuales del Centro Nacional para la Cultura y las Artes.

2.9 Breve reflexión en torno al documental sobre indígenas

Debido a que la mayor parte de los trabajos de Nicolás Echevarría, en los que se centra el análisis de este trabajo, son documentales sobre indígenas, vale la pena hacer un paréntesis en torno a este tipo de películas que a lo largo de la historia ha tenido un gran número de seguidores, tanto en nuestro país como en el resto del mundo.

En México muchos cineastas se han preocupado por filmar o grabar escenas y costumbres de los grupos indígenas, ejemplos de ello los encontramos desde 1896, con vistas como *Desayuno de indios* y *Grupo de indios al pie del árbol de la noche triste*, de Bon Bernard y Veyre. En años posteriores el documental y la ficción sobre indígenas se seguiría cultivando.

Como se explicó anteriormente, la obra inconclusa de Eisenstein, *¡Que viva México!* —a través del largometraje *Tormenta sobre México* del productor estadounidense Sol Lesser—, inspiró a muchos cineastas en nuestro país “para el cultivo de un plasticismo que procuraba la significación trascendente con el contraste entre bellos paisajes, abundantes en nubes fotogénicas, y el hieratismo indígena, expresivo de un destino histórico cargado de tragedia y de temple heroico frente a la adversidad y la fatalidad”⁶¹.

De esta manera, el cine de ficción encontró en los temas indígenas la propagación del discurso oficial en turno y, muy frecuentemente, se explotó el lado “pintoresco” del indígena quien pasó a formar parte de la estética del paisaje, algunos ejemplos son *La noche de los mayas* (1939), de Chano Urueta; *María Candelaria* (1943) y *La perla* (1945), de Emilio Indio Fernández; y *La Zandunga* (1937), de Fernando de Fuentes.

En cuanto al documental sobre indígenas, ha predominado en su tratamiento el enfoque etnográfico y antropológico, los cuales tienen como principio fundamental apoyar la investigación, docencia y difusión en estas áreas⁶². Algunas películas que han manejado estos enfoques son *Fiestas de Chalma* (1930), del prestigiado etnólogo Manuel Gamio; *Carnaval Chamula* (1959) de José Báez Esponda; *Carnaval en la Huasteca* (1960), del antropólogo Roberto Williams García; *La brecha* (1957), de Walter Reuter; *Susiki. Sierra Tarahumara* (1976), de Alfonso Muñoz; *Oro verde* (1982), de Salvador Guerrero.

Aunque no siempre es así, quienes han utilizado el enfoque antropológico o etnográfico han llegado a tratar a los sujetos que retratan como “objetos de estudio”, en este sentido la mirada del realizador suele ser distante (se utilizan muchos planos generales); asimismo, en muchas ocasiones hay poco testimonio de los propios

⁶¹ Emilio García Riera. *Op. cit.* p. 92.

⁶² Ana María Salazar Peralta (coordinadora). *Antropología visual*. México, UNAM/Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1997, 110 p.

indígenas, el cual se sustituye por la llamada "voz de Dios" (narración en *off* que explica lo que está sucediendo en pantalla) o cuando lo hay se utiliza el doblaje y llegan a ser muy pocos quienes se preocupan por subtítular. No obstante, con las corrientes del *cinéma vérité* y del *cine directo* estos enfoques se han enriquecido.

El documental sobre indígenas no se ha salvado de tratar al sujeto que retrata como "salvaje rousseauiano que vive en armonía con la naturaleza"⁶³, por esta razón, Jorge Ayala Blanco señala que el realizador de este tipo de documentales debería tratar de filmar obedeciendo la siguiente premisa: "respetar y comprender a un hombre de diferente cultura consiste en respetar su código de relaciones y de símbolos sean mágicos o naturales. Se trata de no reducir al hombre a objeto de conocimiento, ejemplar de zoológico, atropellándolo con nuestro código europerizado"⁶⁴.

Por otro lado, desde los años setenta, algunos grupos indígenas han realizado sus propios documentales y por esta razón se les ha dado en llamar a su trabajo *video indio*, el cual intenta presentar la mirada desde el interior de la comunidad, que a fin de cuentas tampoco ha sido muy distinta, puesto que muchos de los documentales de organizaciones indígenas recurren a las descripciones y análisis que sobre la propia comunidad han dado los antropólogos o estudiosos sobre el tema.

Dentro del documental sobre indígenas, las fiestas y los rituales, así como las costumbres religiosas, han sido los temas más recurridos. Otros trabajos han puesto énfasis en la marginación y la pobreza en la que viven los indígenas; en las luchas por alcanzar la igualdad; y unos se han preocupado por mostrar de una manera sobresaliente diferentes aspectos de las actividades culturales de estos grupos. También se han llegado a combinar estas tendencias.

En nuestro país, diversas instituciones estatales e independientes han abordado múltiples aspectos de la vida de las comunidades indígenas en México, algunas de ellas son:

- El Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) a través de su Departamento de Cine, fundado en 1960 por Alfonso Muñoz, antropólogo y documentalista, en torno al cual se reunieron documentalistas como Óscar Menéndez y Zita Cannesi.

- La UNAM con varias dependencias, entre ellas el CUEC, el Departamento de Actividades Cinematográficas (DAC) —que después cambió su nombre a Dirección General de Actividades Cinematográficas—, el Centro Universitario de Comunicación de la Ciencia (CUCC) y la Televisión

⁶³ Jorge Ayala Blanco. *La aventura del cine mexicano*. México, Grijalbo, 1993, p. 146.

⁶⁴ Jorge Ayala Blanco. *La búsqueda del cine mexicano (1968-1972)*. Tomo 1, México, UNAM/Dirección General de Difusión Cultural, 1974, p. 262 (colección Cuadernos de cine n° 22).

Universitaria (TV-UNAM), entre otras (la gran mayoría de estas producciones fueron realizadas en video, en distintos formatos —3/4, una pulgada, BETACAM— y no en cine).

- El Instituto Nacional Indigenista (INI) que a través de su Archivo Etnográfico Audiovisual decide crear en 1990 el Programa de Transferencia de Medios a las Comunidades Indígenas, el cual buscó que las propias organizaciones, comunidades o grupos indígenas realizaran las funciones de producción y difusión de sus materiales audiovisuales que difundieran sus particulares visiones del mundo. Algunos ejemplos de este Programa son: *El cultivo de maíz* (1991) de Julián Caballero y Amador González; *Logros y desafíos* (1991) de Crisanto Manzano Avella; y *Marcha Xi'nich* (1992) de Mariano Estrada Aguilar.

- El Instituto Nacional de Educación para Adultos (INEA) de la Secretaría de Educación Pública.

- La Universidad Veracruzana (UV).

- La Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) que en su Departamento de Medios Audiovisuales ha realizado videos con una visión más cercana a lo que se ha denominado antropología visual.

- La Universidad de las Américas, de Puebla.

- La Unidad de Televisión Educativa y Cultural (UTEC) dependiente de la Secretaría de Educación Pública y que, a partir de 1989, se convirtió en Unidad de Televisión Educativa (UTE) y sus funciones de producción cultural serían absorbidas, a partir de ese momento, por la Unidad de Producciones Audiovisuales (UPA) del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA).

- El Centro de Producción de Cortometraje.

- Las productoras independientes de los años sesenta y principios de los setenta Cine Independiente, Grupo Cine Testimonio y Cine Labor, y muchas otras.

Varios documentales sobre indígenas que se produjeron en la década de los sesenta y setenta son de una excelente calidad. La mayoría tiene un discurso politizado, muy acorde con la época (recordemos el auge del *cine militante*), como lo muestran *La Tarahumara. Drama de un pueblo* (1972) de Bosco Arochi, que denuncia la difícil vida de los tarahumaras o *Laguna de dos tiempos* (1982) de Eduardo Maldonado, aunque hubo sus excepciones.

CAPÍTULO 3

BIOGRAFÍA DE NICOLÁS ECHEVARRÍA ORTIZ

En este capítulo, el propio Nicolás Echevarría nos irá revelando cuáles fueron las influencias que desde la infancia lo llevarían a interesarse por el arte, y de forma particular por la música y la pintura; el descubrimiento de su vocación cinematográfica y sus estudios en el Milenium Film Workshop de Nueva York; sus primeros trabajos filmicos y los motivos que lo llevaron a desarrollarse en el campo del documental; los temas más recurrentes en su filmografía; su paso por varias dependencias públicas y privadas del medio cinematográfico; las vivencias en Estados Unidos al trabajar con el famoso antropólogo Alan Lómax; su lucha contra la burocracia estatal en el medio cinematográfico; su incursión en el formato de video, en el que también se ha destacado; así como los proyectos que por diversas razones aún no ha podido llevar a cabo.

3.1 Infancia y adolescencia

En la realización de cine documental la objetividad total no existe, hay subjetividad desde que el cineasta tiene que elegir el lugar en donde pondrá la cámara, esto no es necesariamente un aspecto negativo, "adoptar un punto de vista integrado y crítico es una prerrogativa del individuo, del cual emanan decisiones que están basadas en su temperamento y conciencia."⁶⁵ Por este motivo, conocer la biografía de un autor nos permite tener una idea de la manera en que se conformó su concepción del mundo, que definitivamente va ligada a la realización de su obra.

El cine de Nicolás Echevarría Ortiz no busca ser "objetivo", simplemente trata de ser un cine muy personal y transmitir al espectador las experiencias y sentimientos que adquirió al filmar los acontecimientos retratados en sus cintas. Así pues, el cineasta nos habla un poco de su vida:

Nací en Tepic, Nayarit, el 8 de agosto de 1947. Mi padre, Nicolás Echevarría Pérez, era agricultor y comerciante, tenía un rancho muy grande dedicado a la siembra del tabaco a gran escala, además de otros negocios como los bienes raíces. Mi madre, Susana Ortiz Pérez, sentía un amor inmenso por la arquitectura, sin embargo, nunca pudo estudiar esta carrera, en esa época para una mujer de provincia era imposible realizar ese tipo de estudios.

⁶⁵ Michael Rabiger. Dirección de documentales. Madrid, Focal Press, 1989, p.7.

Me desarrollé en un mundo rodeado de mujeres: mi abuela, mi madre, mis tías y mis tres hermanas. Era un ambiente muy propicio para la vida artística, pues mi abuela Elvira Pérez fue una pianista autodidacta, discípula de José Rolón; mi tía Emilia Ortiz es una célebre pintora nayarita que tuvo como maestro a Manuel Rodríguez Lozano, actualmente tiene más de ochenta años; mi primo Adolfo Riestra, gran escultor y pintor, acaba de morir.

Es a la familia de mi madre, sobre todo a la parte femenina, a quienes debo mi curiosidad por el arte, en especial la inclinación a la pintura y la música. Este mundo me atraía mucho más que el masculino, que era el de los negocios.

Además del arte, desde la infancia siento una atracción muy fuerte por la magia y la religión, desde joven devoraba todos libros que encontraba al respecto; estos temas han sido una constante en mis películas.

De niño fui muy religioso; como todos los niños de provincia estaba muy ligado a la iglesia. Me encantaba participar en los rituales por lo que un tiempo fui acólito, inclusive, en un breve periodo de mi vida quise ser sacerdote, vocación que afortunadamente se me pasó rápido, pero quedó en mí este interés por los rituales.

Mi padre falleció cuando yo tenía cinco años de edad; terminé mis estudios de primaria en Tepic y luego me mandaron a estudiar a una escuela militar en los Estados Unidos, con el propósito de que aprendiera bien el inglés, dos años después regresé a México, desgraciadamente no me revalidaron los estudios por lo que tuve que cursar de nuevo la secundaria.

Tras la muerte de mi padre, mi madre ya no quiso vivir en Tepic, así que nos fuimos a Guadalajara. Ella vendió el rancho pues no se consideró capaz de manejar un negocio como ese. Por otra parte, la familia de mi padre le escamoteó el dinero hasta que se puso enérgica y exigió su parte de la herencia y, aunque no le dieron todo lo que le correspondía, pudo establecer sus propios negocios, le gustaba construir viviendas para renta o venta.

Por ser el primogénito y el único varón mi madre me hizo asumir la responsabilidad de la familia; en un principio esto me halagó mucho. Ella tenía una preferencia muy marcada hacia mí y trataba que mis hermanas me vieran con respeto. Realmente nunca tomé demasiado en serio ni abusé de esta situación privilegiada, por lo que mantuve una relación muy buena con mis hermanas.

Mi madre quería que fuera arquitecto y como desde niño tuve muchas facultades para dibujar y me gustaba, me pareció espléndida idea, pensaba que mi vocación era definitivamente la arquitectura y empecé a estudiar esta carrera en 1967.

Un día mi mamá me compró un piano eléctrico, un Hohner, y ese fue el primer desastre pues me aficioné muchísimo al piano. Empecé a estudiar más o menos en serio la música y a los quince años formé una banda de rock and roll junto con unos

amigos, con la cual trabajé durante muchos años, gané algo de dinero y obtuve un poco de independencia económica.

En 1968, varios amigos que se habían dedicado a la música, me estimularon para que ingresara al Conservatorio Nacional, en la Ciudad de México; en Guadalajara la única escuela de música que existía era la que preparaba organistas. Realmente no había mucho futuro para mí ahí.

Alrededor de los 17 o 18 años tuve los primeros brotes de rebeldía y de ser un hijo modelo, muy buen estudiante, educado, obediente y responsable, me convertí en un hijo problema, me empecé a enfrentar con ella, a trazar una línea límite, a buscar mi propia individualidad, a revelarme ante lo que quería de mí; yo la admiraba mucho, no obstante, era una mujer autoritaria y dominante.

Esta crisis fue acrecentándose, recuerdo que llegó un momento en el que nos pasábamos todo el día peleando y enfrentándonos, yo tenía 19 o 20 años. Ella se preocupó muchísimo de que fuera tan aficionado a la música y que estuviera haciendo planes al respecto, por otro lado yo veía a la música como una oportunidad para salirme de Guadalajara, ya no quería estar en mi casa, entonces decidí dejar la universidad, esto fue para mi madre un golpe terrible, le avisé que quería entrar al Conservatorio y me dijo –¡sí tú te vas me voy a morir!–, le contesté –bueno, si me quedo yo me voy a morir, lo mejor que puedo hacer es irme–, mi madre sintió una tristeza terrible y yo también pues nuestra relación siempre había sido muy estrecha⁶⁶.

3.2 Los estudios de música

En 1969 viajé a la Ciudad de México y me inscribí al Conservatorio, mi madre enfermó invadida por una terrible depresión, hizo un gran esfuerzo para que regresara, a pesar de esto yo no tenía ningún interés en volver a Guadalajara, quería ser compositor.

Ingresé al Conservatorio siendo un adulto, tenía 20 o 21 años; veía a niños prodigio y me sentía como el grandulón de la clase, entonces pensé que era demasiado tarde para estudiar música aunque realmente avancé muy rápido.

Un año después fui admitido en el Taller de Composición de Carlos Chávez, en donde conocí a Mario Lavista, uno de los directores del taller y mi maestro de música y análisis, con quien forjé una enorme amistad que dura hasta la fecha, incluso, él ha musicalizado la mayoría de mis películas. Tuve muy buenos maestros además de Mario, como Manuel Enríquez y Gerhart Muench.

⁶⁶ Entrevista a Nicolás Echevarría realizada por Lizbeth Moreno el 28 de octubre y 25 de noviembre de 1998 en la casa del cineasta.

Enfilé mi carrera musical completamente hacia la composición, me dediqué de lleno, ocho o diez horas diarias, a tratar de superar y recuperar el tiempo perdido.

En 1970 Mario Lavista, Fernando Baena y yo fundamos el grupo de composición musical Quanta, en el cual participaban además Antero Chávez, percussionista de la Sinfónica Nacional y Juan Herrejón. Por ese tiempo estaba de moda la música electrónica, la música concreta y la improvisación, se empezaba a experimentar con nuevas técnicas de escritura musical no convencionales.

Lo que hicimos en Quanta fue experimentar con nuevos instrumentos, por ejemplo, trabajamos con instrumentos de Julian Carrillo, creador de la teoría musical del sonido 13; utilizamos el piano preparado, así como los instrumentos de cuerda, de cellos y violines también preparados, improvisábamos con ellos en una forma no convencional.

Quanta era un grupo de música electro-acústica, realizamos muchas presentaciones en la Ciudad de México, recuerdo que trabajamos con Gloria Contreras improvisando música para bailarines.

Por esa época tocaba mucho jazz, de hecho formé un grupo. Me gustaba improvisar en piano; esta fue una gran limitación que tuve en el Conservatorio porque me costó demasiado trabajo aprender y leer las técnicas musicales ya que había aprendido a tocar e improvisar a mi manera y tuve que hacer un enorme retroceso para interpretar cosas muy sencillas, muy fáciles, que requerían de una técnica. Llegó una época en la que pensé que había recuperado el tiempo perdido y estaba encarrilado como compositor, consideraba que esa ya iba a ser mi carrera.

A finales de 1971, de nuevo tuve una crisis vocacional, sentí que eso no era realmente lo que quería en la vida y, tan extraño como pueda sonar, fue un sueño lo que me llevó a dudar y desconfiar del camino que estaba tomando. Era una pesadilla en donde torturaba a mi madre con la música, la encerraba en el lugar donde yo estudiaba —era un espacio redondo con varios cubículos, donde estábamos encerrados quienes pertenecíamos al Taller de Composición pues teníamos la obligación de estudiar ahí todo el día—, soñé que yo era el maestro, que agarraba a mi madre, la metía en uno de esos cuartos y la asfixiaba.

Esto me provocó una angustia tal que busqué ayuda psicoterapéutica y llegué a la conclusión de que mi deseo de ser músico estaba muy ligado al deseo de abandonar a mi madre y dejar Guadalajara, era una excusa para alejarme de mi familia. Como todavía existía un conflicto con mi madre esto me estaba estorbando, me perjudicó tanto que decidí dejar la música.

Sin saber qué era lo que quería, decidí vender todo, incluyendo el piano, junté un poquito de dinero y me fui a vivir a Nueva York sin tener un rumbo fijo, nada, sólo

un enorme deseo de cambiar de vida, de no tener ninguna obligación, de no ir a la escuela⁶⁷.

3.3 El Milenium Film Workshop de Nueva York

En Nueva York empecé a trabajar en cosas que no tenían nada que ver con la música, trabajé en un teatro, de mesero en un restaurante, en una armadora de marcos, en muchas cosas. De repente tuve un encuentro totalmente circunstancial: trabajaba muy cerca del Museo de Arte Moderno, en un restaurante muy lujoso que pertenecía al Marriot Hotel, me hice socio del Museo e iba a ver películas ahí casi diario.

Uno de esos días descubrí que mi compañero de butaca, un loco llamado José Soltero, era un cineasta medio underground y nos hicimos amigos. Desde el principio él me sugirió –¡deberías ser director de cine!– y un día me prestó una cámara y unos rollos y me dijo –voy a producir tu primera película, no le des muchas vueltas, sal con la cámara y filma lo primero que se te ocurra–, así le hice, andaba por todos lados con mi camarita filmando todo, incluyendo a mis amigas y amigos, prácticamente vivía en la calle, de todo eso hice una película.

Estudiar cine en México no era normal para la época, nadie se dedicaba a eso, la única escuela de cine que había era el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC).

En Nueva York, cerca de mi casa estaba el Milenium Film Workshop. Durante 1972 asistí al taller experimental que se impartía en este lugar y del cual surgieron muchos documentalistas y cineastas underground, fue ahí donde aprendí el oficio básico de la realización cinematográfica. Me inscribí en el taller, precisamente porque tenía este material filmado que me había proporcionado José, lo quería editar y musicalizar.

Milenium, aún en la actualidad, es un lugar que da la bienvenida de una forma muy generosa a la gente que quiere hacer cine con libertad, las cuotas que pagaba en ese tiempo eran mínimas, podía conseguir el material filmico muy barato, ellos te prestaban las cámaras, además había una discusión realmente genial de la gente que estaba ahí.

En esa época vi muchas películas de los cineastas underground de Nueva York, como Jonas Mekas, Paul Sharits, Stan Brakhage, Andy Warhol, Michael Snow, Nam June Paik, pionero de la televisión, entre otros, mucha gente pasó por ahí, de hecho tuve la oportunidad de conocerlos a todos, iban al taller a dar pláticas y mostrarnos su trabajo.

⁶⁷ Entrevista a Nicolás Echevarría realizada por Lizbeth Moreno el 28 de octubre y 25 de noviembre de 1998 en la casa del cineasta.

También con Villoro elaboré el guión para una serie de televisión que empezó siendo un encargo y terminó siendo una idea muy nuestra: La calavera de cristal. Ésta era la historia de unos traficantes y falsificadores de piezas arqueológicas en donde estaba involucrado un niño que, a los 14 años, empieza a investigar la muerte de su padre (quien era piloto) que había sido enturbiada por su relación con traficantes de arte. Con el afán de limpiar la memoria de su progenitor, descubre a los verdaderos asesinos, se descubre a sí mismo y de paso se cuenta un poco la historia del arte en México. Este es un proyecto que espero algún día retomar y realizar.

Actualmente estoy trabajando con Juan Villoro en la película Vivir mata, tengo productor y apoyo de Imcine pero ha faltado financiamiento y un diseño apropiado para hacer esta película. Esta es una comedia que tiene lugar en la caótica Ciudad de México un día en que esta se paraliza. Es una historia de amor entre un individuo de unos cuarenta años y una mujer de treinta.

A mí me da mucho placer trabajar con mis amigos quienes, además, son gente muy talentosa. Recientemente he trabajado mucho con Juan Villoro; continuamente con Mario Lavista, Guillermo Sheridan, Rafael Castanedo y Sibylle Hayem, con quien estoy casado y tengo dos hijas (Susana e Inés)⁷⁴.

⁷⁴ Entrevista realizada por Lizbeth Moreno al cineasta Nicolás Echevarría el 7 de julio de 1999.

CAPÍTULO 4

LAS PELÍCULAS DE MEDIO Y LARGOMETRAJE DOCUMENTAL DE NICOLÁS ECHEVARRÍA

En seguida se abordarán cada una de las películas de medio y largometraje documental de Nicolás Echevarría acompañadas de una sinopsis argumental; las circunstancias de producción, que son un marco de referencia histórica de los temas que aborda; el testimonio del autor, en el que éste habla de los problemas a los que se enfrentó durante la filmación, las razones que lo motivaron a realizar estos filmes, el método que utilizó, las personas o instituciones que lo ayudaron para concluirlos y el equipo técnico y humano con que trabajó; los testimonios hemerográficos y bibliográficos, en los que se rescatan los comentarios de periodistas y críticos de cine sobre la obra de Echevarría; y por último se destacarán los elementos que retoma el cineasta nayarita del *cine directo* y del *cinéma vérité*.

4.1 Hikuri-Tame "La caza del peyote-venado" (1975-1977)

Sinopsis

La peregrinación anual que realizan los huicholes de San Andrés Cohamiata, Jalisco, a *Wirikuta*, país del peyote y centro del universo huichol, en el alto desierto de San Luis Potosí, es el motivo de este documental que acompaña a los peregrinos en el viaje de ida y vuelta que los aleja de lo profano para incursionar en lo sagrado, donde habitan sus dioses, punto en donde empieza la creación y que los lleva a encontrar el significado más profundo de su ser.

Circunstancias de producción

Los huicholes pertenecen a la familia yuto-azteca y se llaman a sí mismos *Wisrrarika* que literalmente quiere decir "gente que puebla lugares con plantas espinosas (huizaches)".

La nación huichola, actualmente conformada por cerca de sesenta mil individuos, está dividida en regiones y cada una de ellas tiene su centro ceremonial alrededor del cual se agrupan rancherías aisladas, localizadas en pequeñas mesetas de la Sierra Madre Occidental al norte de Nayarit y Jalisco.

Cada ranchería está formada por familias unidas por el parentesco, base del sistema social que los rige; los principales pueblos que habitan son Santa Catarina,

San Andrés Cohamiata y San Sebastián. Son vecinos de los coras, que hablan una lengua emparentada con el huichol y, como ellos, han vivido en un prolongado aislamiento.

Su principal fuente de sustento es la siembra de maíz y frijol, aunque, durante todo el año, en las llanuras pueden cultivar plátano y caña de azúcar, productos de los cuales también se alimentan. La caza de venados y la matanza de ganado se relacionan siempre con las ceremonias rituales, por lo cual, la carne solamente se come en las fiestas. Generalmente, complementan sus ingresos con el comercio ocasional de artesanías.

Este pueblo posee una gran capacidad para adoptar nuevos elementos que enriquezcan sus ritos y costumbres sin perturbar el sentido fundamental de su cultura; por el contrario, rechazan los cambios que atentan contra sus tradiciones, su cosmovisión, su esquema religioso y su interpretación de la vida. A través del tiempo han creado un sistema religioso muy complejo donde se conservan una gran cantidad de rasgos prehispánicos.

Durante la época colonial hubo poco contacto entre huicholes y españoles, debido a lo accidentado de la geografía, la ausencia de minerales preciosos y, sobre todo, a la fuerte resistencia cultural presentada por este pueblo; los escasos acercamientos dejaron huellas visibles en la organización social y religiosa de esta comunidad indígena.

Los jesuitas, a mediados del siglo XVIII, pudieron establecer algunas misiones entre los huicholes; en la actualidad los huicholes reciben atención religiosa de frailes franciscanos. No obstante, los huicholes continúan celebrando fiestas y practicando formas de adoración de acuerdo con sus creencias ancestrales.

Incorporaron las imágenes traídas por los misioneros franciscanos a su sistema religioso, considerándolos como miembros menores del numeroso panteón. Hoy la Virgen de Guadalupe, Cristo y algunos santos conviven discretamente con los dioses principales.

El centro sagrado del universo huichol es *Wirikuta*, el desierto donde nació el sol y se dio forma al mundo; desde ahí los dioses emprendieron el viaje hacia la Sierra siguiendo el camino del sol, para fundar y establecer la nación huichola. Los dioses son los dueños ancestrales del mundo, ellos lo crearon y lo protegen. A su vez, los hombres agradecen y alientan a los dioses con ofrendas y ceremonias.

La individualización de los dioses y la deificación de los fenómenos naturales son características de la religión huichola; sus dioses adquieren forma de animales, rocas, manantiales, cuevas, plantas, montañas y fuerzas de la naturaleza. Cada deidad posee una o varias designaciones metafóricas conforme a sus cualidades o circunstancias cosmogónicas.

Para ellos el misterio de la vida se explica como un sistema de fuerzas opuestas, de tal forma que tierra y agua, por un lado, fuego y aire por el otro,

representan la lucha entre los dos principios fundamentales: el inframundo femenino y la región masculina del "arriba". Este sentimiento primigenio de lucha de opuestos reclama la presencia de un mediador que disipe el peligro y restablezca el equilibrio.

La trinidad suprema peyote-venado-maíz protagonizó el drama cósmico de la creación, en el origen los tres lucharon contra el caos y las tinieblas, fue así como surgió una enseñanza, un corpus de principios básicos, que los huicholes llaman *el Costumbre*.

Los dioses revelan esta enseñanza a los *marakames*, quienes la transmiten a través de los cantos sagrados que, al ser interpretados, logran restablecer el contacto de los huicholes con los dioses. Estos cantos describen desde los mitos de la creación del mundo, la institución de ceremonias y ritos, hasta las enseñanzas de orden práctico para la construcción de los templos, la "caza" del Peyote-Venado, la siembra y cosecha del maíz.

El calendario ceremonial huichol está dividido en dos grandes fases que coinciden con las estaciones secas, invierno y primavera, y las lluviosas, verano y otoño. Los ritos de la estación seca están dirigidos a los tres dioses más importantes: el Padre Sol, el Abuelo Fuego y el Bisabuelo Cola de Venado.

El Padre Sol es la fuente de todas las fuerzas vitales, no obstante, él necesita energía para vencer los obstáculos que le aguardan en su recorrido nocturno al inframundo, por esa razón debe ser alimentado, con la sangre de algún animal que le ofrezca un chamán huichol, y vigilado sin cesar.

Tatevarl, el Abuelo Fuego, fue quien reunió a los antepasados y los guió a *Wirikuta*, la tierra del peyote. Durante el trayecto, no podían comer más que tortillas secas, no podían usar sal y sólo podían tomar unas cuantas gotas de agua, debían ser sexualmente puros, dormir poco y caminar en silencio.

Al llegar a su destino los antepasados comieron el peyote y cantaron los hechos de la creación, en este viaje aprendieron el significado de la vida y establecieron el ejemplo que debían seguir los huicholes. Desde entonces el Abuelo Fuego preside el centro del mundo, el lugar donde confluyen la región del arriba con el inframundo, el quinto punto cardinal del universo.

El primer *marakame* cantador, el Bisabuelo Cola de Venado, es dios y héroe, además de ser el más antiguo de los antepasados huicholes. Es como una persona, pero tiene cuernos y cara de venado. El peyote le enseñó al Bisabuelo la clave para entenderse con el fuego, el sol y el maíz.

El ciclo ceremonial de la estación seca concluye con una de las celebraciones más importantes de los huicholes: el *Hikuri Neirra* o Fiesta del Peyote. En la época más caliente y polvosa del año, a fines de mayo o principios de junio, los huicholes realizan una peregrinación a *Wirikuta*, en el desierto de San Luis Potosí, que dura aproximadamente 30 días y abarca alrededor de 500 kilómetros.

Esta peregrinación es un regreso a los orígenes, se va a ofrendar a los dioses para que continúen fertilizando la tierra; van a cazar el Peyote-Venado, pues como se mencionó anteriormente, el venado, el peyote y el maíz son hermanos, son tres y al mismo tiempo son una esencia múltiple, un plato de caldo de venado es lo mismo que una porción sagrada de *hikuri* (peyote); y, sobre todo, quien va a *Wirikuta* comienza a comprender el significado más profundo de su existencia.

En la búsqueda del regreso a los orígenes los huicholes deben destruir periódicamente su realidad para reconstruirla y, de esa forma, lograr vivir en un mundo sin pecado, sin memoria, sin historia. Una de las formas que utilizan para volver a crear el mundo es renombrar las cosas, de esa forma el peyote es rebautizado "naranjas", el sol "gringo", etcétera.

El aprendiz de *marakame* va a *Wirikuta* y ahí pasa toda una noche, después de comer peyote habla con el venado *Tamatz Kayaumari*, supremo chamán, venado cantador que encabeza y dirige los ritos, el que en realidad sabe, el que pone las palabras en boca de todos los cantadores huicholes, el aprendiz recibe consejos de él e indaga si va por el camino correcto.

Para este viaje se envían grupos de cada uno de los principales templos, los "peyoteros" tienen que someterse a un severo ayuno, orar constantemente y ser de corazón puro, por ejemplo, estar enamorado es un gran impedimento para participar en la caza del Peyote-Venado.

Los huicholes tienen que visitar los centros ceremoniales para cumplir una vez más con sus obligaciones, guiados por los *marakames* cantadores. Durante tres días los centros ceremoniales se convierten en el escenario sagrado donde se representa el drama original de la fecundación, protagonizado por el padre Sol y la madre Tierra. La principal ofrenda del *Hikuri Neirra* es el venado, persona sagrada que aparece en cinco distintos colores y desaparece entre remolinos, dejando peyote en sus pisadas; se ofrenda el peyote y la sangre del venado que fertilizará la tierra.

En el camino que los huicholes tienen que recorrer hay un límite, la entrada del Lugar de las Nubes que Chocan, el paso a lo prohibido de los dioses. Antes de ingresar, los huicholes deben realizar rituales de purificación porque el acceso no está permitido para quienes no se hayan transformado en espíritu.

En uno de los rituales, el peregrino confiesa sus transgresiones sexuales en público, cada vez que nombra a una de las personas con quien ha tenido contacto sexual se ata un nudo a un lazo, el cual, una vez que todos hayan confesado, se arrojará al fuego, al consumirse el lazo *Tatevari*, el Abuelo Fuego perdona al peregrino.

No se permite mostrar o sentir celos, dolor, resentimiento o furia; cualquiera de estas transgresiones, así como la omisión deliberada del nombre de alguna persona con la que haya tenido intimidad sexual, puede poner en peligro no solamente al ofensor, sino también a sus compañeros; se pondría en riesgo su vida y aunque

alcanzaran a llegar al país del peyote aquellos que llevaran malos pensamientos caerían víctimas de terribles alucinaciones y quizás morirían.

Una vez realizado este ritual se puede pasar el umbral de la llamada Puerta o Entrada de Nubes y así llegar a Donde las Nubes se Abren; de ahí se viaja a un lugar llamado La Vagina, luego se sigue un camino para visitar a *Tatéi Matiniéri*, donde habita Nuestra Madre, es decir, los manantiales del desierto desde los cuales se observan las sagradas montañas del país del peyote. Ahí se pide lluvia y fertilidad, los novicios o *matewames* son lavados ritualmente por los *marakame* y las vasijas son llenadas con el agua que tiene el poder de la fertilidad.

A partir de *Tatei Matinieri* se entra en un templo natural llamado *Ririkitá* que tiene puertas mágicas defendidas por venados, al final hay cinco altares azules por los que se asciende a la cumbre de Leunar donde brotó el sol recién nacido. A medida que los peregrinos avanzan por este pasaje hacen sacrificios y ofrendas a los dioses cuyos altares se encuentran en la ruta.

En cada uno de los centros ceremoniales que van recorriendo van dejando ofrendas, las cuales son la manera de comunicarse con los dioses; se ofrendan, por ejemplo, flechas ceremoniales o votivas, plumas de guajolote, cruces, galletas en forma de animales, velas y bules, entre otras cosas.

Una vez en *Wirikuta* el *marakame* prepara paquetes de *macuche* —tabaco sagrado— que ayudarán a los peregrinos a encontrar el Peyote-Venado. Una vez que se ha recolectado el peyote, al cual se coloca en flechas como si se cazara a un venado, se distribuye entre los peregrinos, quienes lo comen al atardecer, escuchan los cantos de sus ancestros y entran en trance, en sus visiones el Venado les revela la sabiduría y los deseos de los dioses y los muertos.

Después de comer el peyote los peregrinos inician el regreso a casa, llevan como ofrenda para los dioses al venado que han cazado los puros de espíritu, porque *Tamatz* protege a estos animales y sólo se los da a quienes están preparados para cazarlo.

Quienes participaron en la peregrinación son ahora mitad dioses y mitad humanos, por eso se pintan en la cara símbolos solares o generaciones de venado, pues al llegar a su comunidad deben permanecer tres días alejados de los demás, solamente los niños podrán acercarse para llevarles comida.

Cuando los peregrinos se reúnen con sus familiares se canta y se danza hacia las cinco direcciones del mundo, en la quinta los danzantes avanzan hacia el fuego, cuya posición representa el centro del cosmos. Dos hombres, que llevan plumas de urraca en la cabeza, dirigen las danzas con las insignias del maíz y la fecundidad, empuñan colas de venado, que lanzan al aire con movimientos que recuerdan la cacería ritual. Los participantes llevan al hombro bastones emplumados y morrales con maíz, también se cava un hoyo en la comunidad para ofrendar la sangre de un animal a *Tatei Urianaka*, la Madre Tierra. De esa forma han cumplido, han traído la prosperidad de los dioses y han mantenido viva la tradición de sus padres.

Testimonio del autor

El mundo indígena siempre me interesó; de niño, en Tepic, vivíamos muy cerca de la zona de los huicholes y los coras, recuerdo que los veía en la plaza, siempre me llamaban mucho la atención. Desgraciadamente hasta muy tarde tuve la oportunidad de visitar la sierra, en esa época todo se hacía por avioneta, ahora ya se puede llegar por tierra.

Cuando regresé a México, en 1973, traje conmigo una cámara Bolex de 16 mm y fui a visitar a mi hermana menor, Rocío, quien trabajaba en la sierra en una clínica para huicholes, coras y tepehuanes. Ella posee esta vocación indígena desde hace muchos años, es una mujer extraordinaria, con un carácter templadísimo, maravillosa, muy fuerte, es como una "Madre Teresa". A ella le dedico Hikuri-Tame porque fue a partir de esa visita que inicié el ciclo de películas indígenas.

En esa ocasión conocí a Kalman Müller, fotógrafo del National Geographic con quien realicé un par de películas como fotógrafo de segunda cámara y con quien empecé a trabajar de manera más o menos profesional.

Kalman tenía la intención de hacer una película sobre los huicholes, producida por él mismo, después tuvo un encargo de la Universidad de Nuevo México, me empleó como asistente, aprendí mucho de él; sin embargo Kal tenía en su cine un enfoque totalmente etnográfico, yo estaba acostumbrado a filmar de una manera muy diferente.

Empecé a filmar a los huicholes para hacer mi propia película y fue muy difícil, filmé con mucha desconfianza porque no me dejaban filmar, me aventaban piedras, una vez me metieron a la cárcel.

Ya en la Ciudad de México me encontré con un amigo del Conservatorio, Roberto Behar y él me dijo 'yo te ayudo a hacer tu película' y un día llegué con todas mis latas a Noble y Asociados (sala de proyección) y las vimos, ¡estaba horrible!, tomas muy nerviosas, muy cortas, una cámara muy distante, muy tímida, por si fuera poco como compré material caduco —mucho más barato— y algunas tomas se veían muy rojas.

En esta película intenté seguir un estilo underground, de cámara muy movida, accidentada; en Milenium aprovechábamos prácticamente todo el material, por ejemplo, utilizábamos las veladuras y las colas de las películas como recursos artísticos, era una onda muy loca. Sin embargo, al ver el material que filmé sobre los huicholes sentí que todas esas cosas que a mí antes me gustaban no funcionaban para este tipo de películas; fue terrible porque había pasado meses filmando en la sierra.

Roberto me dijo, 'sinceramente Nicolás lo que vimos no sirve para nada, te recomiendo que aproveches esta experiencia muy bien, que la veas como algo positivo, que regreses a la sierra y vuelvas a filmar otra vez'. Tenía ganas de aventarme por la ventana, sentí que no tenía talento, que realmente no podía hacer las cosas, no obstante, me armé de valor y decidí hacer otra película, en ese lapso hice Judea, un cortometraje experimental en el que utilicé formas de narrativa no convencionales.

Luego hice un segundo intento por realizar un filme sobre los huicholes, que derivó en Hikuri-Tame "La caza del peyote-venado", esta vez opté por el camino opuesto: metí un narrador y seguí un orden más cronológico; pensé que de esta manera podría recuperar un poco del dinero que había invertido en el filme —lo produje de manera independiente—, sin embargo, siento que desvié mi camino en aras de hacer algo más coherente, más ortodoxo, que la gente le entendiera, de todos modos no la vendí, de repente la llegaron a pasar en televisión y me dieron un poco de dinero. Definitivamente el estilo de Judea me gusta mucho más.

Para la película de los huicholes leí mucho, quise hacer un trabajo realmente serio sobre ellos, sin embargo, prefiero la intuición, siento que los trabajos que he realizado así son mucho más míos, más honestos y sinceros, y que dicen más sobre la gente.

Esa segunda ocasión que fui a filmar a los huicholes fue un poco más fácil porque ya me conocían y porque llegamos a un arreglo: Kalman Müller pagó los gastos de la expedición y el Instituto Nacional Indigenista nos prestó una camioneta ya que actualmente no todo el recorrido se hace a pie, los huicholes piden aventones o agarran camiones.

Aunque ya tenía la confianza para acercarme todo lo que quería a los huicholes, hubo un momento en que el chaman fue muy agresivo conmigo y me pidió que ya no filmara, pues a pesar de que filmaba poco estaba todo el tiempo sobre ellos, se cansaban y me decían 'déjanos descansar un rato, vete pa'llá y ya no jodas tanto'.

Como no tenía mucho dinero llevaba poca película y material, de cualquier forma, tampoco podía cargar mucho; tenía la pesadilla espantosa de que lo más importante se me iba a ir, sentía una angustia similar a la de un soldado que a la mitad de la batalla se le acaba el parque. Filmé con luz de día porque era imposible llevar lámparas.

Otro temor que tenía era que se me descompusiera la cámara, llevaba una Eclair que había conseguido Kal y una Bell & Howell de cuerda que hacía mucho ruido. La filmación duró un mes de ida y uno de regreso.

Tanto en Judea como en Hikuri-Tame, mis amigos Roberto Behar y Gregorio Huerta me ayudaron mucho con equipo y materiales. En esa época se acostumbraba trabajar en 16 mm, había moviolas y pegadoras. Precisamente Roberto acababa de

realizar un comercial y había filmado un venado corriendo en el campo, el venado que aparece en la película de la peregrinación del peyote se tomó de ahí.

Me llevó mucho tiempo hacer estas dos películas porque no tenía dinero suficiente, conforme ganaba algo de dinero avanzaba un poquito. En *Hikuri-Tame* por primera vez colaboré con Guillermo Sheridan, quien me ayudó a darte fuerza a los textos.

También, mi primo Jaime Riestra me ayudó en la grabación del sonido y la edición de la película porque quería dedicarse al cine —ahora es un exitosísimo galero, se dedica a vender arte mexicano en el extranjero y económicamente le ha ido mejor que a mí—.

En esa época varias gentes estaban trabajando el tema, como Scott Robinson, quien también realizó una película sobre la peregrinación del peyote, creo que ahora ya se han hecho varias, pero yo fui uno de los primeros en abrir este camino.

Realmente *Hikuri-Tame* no es una de mis películas favoritas, el título tampoco me gustó porque nadie lo recordó jamás. No obstante, a los huicholes les proyecté la película y les gustó mucho.⁷⁵

Testimonios bibliográficos y hemerográficos

Carlos Martínez Rentería escribió en *El Universal* sobre esta película:

“Una peregrinación anual que realizan los indios huicholes desde San Andrés Cohamiata, Jalisco, hasta *Wirikuta*, en San Luis Potosí, lugar donde nace el peyote, es el tema de la película *Hikuri-Tame*, ahí las manos curtidas, los trajes bordados de los indios, las tradiciones tan antiguas que se remontan a los orígenes del mundo, cuando no había nada sobre la Tierra, pero que continúan y continuarán hasta la muerte de esas culturas: todo esto se vive con intimidad de la lente de ese director fotógrafo”.⁷⁶

Júlia Elena Melche se expresó así de este filme en la revista *Universidad de México*:

⁷⁵ Entrevista a Nicolás Echevarría realizada por Lizbeth Moreno el 25 de noviembre de 1998 en casa del cineasta.

⁷⁶ Carlos Martínez Rentería. “El cine de Nicolás Echevarría” en *El Universal*. México, 4 de abril de 1985, p.1-2.

“Es un asombroso estudio sobre la ingestión de la planta alucinógena utilizada por los huicholes como medio para comunicarse con sus dioses o iniciarse como chamanes”.⁷⁷

Elementos del cine directo

Después de haber realizado el cortometraje *Judea* (1973), en donde Nicolás Echevarría había encontrado un estilo muy propio de hacer documental, el cineasta nayarita decide realizar un documental más ortodoxo en su segundo intento por retratar la peregrinación de los huicholes a *Wirikuta* con la finalidad de que resultara más vendible; sin embargo, a final de cuentas no obtuvo el éxito que él hubiese deseado. De esta manera, Echevarría descubre que la intuición, el dejarse llevar por los acontecimientos es preferible a tratar de explicar las “verdades” sobre los mismos acontecimientos.

Después de descubrir que el método del cine *underground* que aprendió en Nueva York no le servía para transmitir el mensaje que deseaba en sus documentales, el cineasta pone en práctica, intuitivamente, algunos principios del *cine directo*.

Hikuri-Tame es producida con muy pocos recursos: una grabadora de sonido, película limitada y dos cámaras portátiles pequeñas, una Eclair y una Bell & Howell de cuerda, las dos de 16 mm. El equipo humano estaba conformado tan sólo por tres personas: Jaime Riestra, quien grabó en partes el sonido; Kalman Müller, quien produjo la película en locación y tomó fotografías fijas; y el mismo Nicolás Echevarría, quien produjo, fotografió y realizó el documental.

El cineasta no realizó un guión previo a la filmación, no obstante, llevó a cabo una investigación profunda sobre los huicholes pues pensaba realizar un estudio más serio. De hecho, éste es uno de los documentales de Echevarría que se acercan más al cine etnográfico ya que se utiliza un narrador que nos explica quiénes son los huicholes y en qué consiste la peregrinación del peyote, cayendo de alguna manera en la llamada “voz de Dios”, de cualquier forma hay largos momentos de descanso en donde las imágenes se explican por sí solas. El sonido directo se conserva en segundo plano y pasa a primero cuando cesa la narración.

El realizador trata de acercarse lo más posible a los sujetos retratados. Ésta es una de las características que siempre mantendrá en sus documentales. El acercamiento físico se logra gracias a la convivencia previa que el cineasta había tenido con este grupo indígena en su primer intento por realizar un documental sobre ellos, además, el cineasta respetó los momentos en que los sujetos no deseaban ser

⁷⁷ Julia Elena Melche. “Nicolás Echevarría” en Universidad de México. n° 516-517, vol. XLIX, México, enero-febrero de 1994, p. 31.

filmados. Cabe destacar que las tomas se realizan predominantemente a la altura de los ojos del sujeto.

El realizador no impone ni sugiere situaciones a los sujetos para que las realicen frente a la cámara, no trata de dirigirlos, es más bien un observador silencioso que nunca aparece en pantalla, como tampoco lo hacen ninguno de sus colaboradores. La filmación de la película se dio en circunstancias reales, es decir, el cineasta viajó al lugar de los acontecimientos justo en las fechas en las que se realiza la peregrinación.

El tema refleja los intereses del cineasta: el mundo indígena, que siempre le atrajo, y sobre todo las cuestiones místicas y religiosas que serán una constante en su filmografía.

El sonido directo es muy importante, en él se escuchan entre otras cosas los cantos del chamán, los rezos de los peregrinos y la música de violines y flautas que acompaña en todo momento a la peregrinación. Por otra parte, en este documental no se utiliza la entrevista. La presencia de la cámara pasa desapercibida porque los sujetos retratados están más concentrados en la oración y su misión mística.

En esta película Echevarría decide seguir en la edición un orden cronológico con el que busca describir, más fielmente, cuáles eran las acciones que se llevaban a cabo en la peregrinación a *Wirikuta*. También, al inicio incluyó una serie de fotografías fijas, tomadas por Kalman Müller.

Cuando el cineasta terminó la película mostró el resultado a los sujetos retratados tal como acostumbraba Jean Rouch, sin embargo, no incorpora como el antropólogo francés sus comentarios acerca de ella.

4.2 María Sabina. Mujer espíritu (1979)

Sinopsis

La lente de Echevarría nos lleva al cerro del Fortín en Huautla, Oaxaca, en donde la octagenaria sabia mazateca, María Sabina, vive acompañada de su hija Apolonia y sus nietos. A lo largo de la película, un monólogo en voz *off*, basado en los testimonios autobiográficos de María Sabina y leído en primera persona por el escritor zapoteco Andrés Henestrosa, nos revela pasajes de la dura infancia de la indígena oaxaqueña, de su primera ingestión de hongos alucinógenos, la vida con sus dos maridos, la muerte de sus hijos, de los ataques y robos que padeció, de su iniciación como chamana y sus curaciones. El espectador tiene también la oportunidad de observar dos veladas que realiza la sabia en las que utiliza los hongos sagrados, teonanácatl, para curar la quemadura de pie que sufrió su vecina María Roberta.

Circunstancias de producción

Los religiosos y conquistadores españoles que llegaron en el siglo XVI al continente americano se sorprendieron mucho de la medicamenta aborigen existente, la cual incluía una gran colección de vegetales y plantas alucinógenas; esta última fue motivo de atención, estudio y condena por parte de los escritores, botánicos y médicos de Occidente en la época colonial de México.

Durante siglos, la religión católica condenó desde el púlpito a quienes ingerían el *ololiuhqui*, el *péyotl* o el *teonanácatl* (semillas, cactus y hongos, respectivamente, alucinógenos todos), lo que provocó que los médicos indígenas realizaran en secreto el rito y la adoración a las plantas mágicas.

Actualmente, estas prácticas indígenas han ido desapareciendo conforme avanza la cultura occidental en México. En Huautla, el hongo es parte medular de la religión indígena, pues se dice que el *teonanácatl* "Carne de los Dioses" tiene poder para curar todas las enfermedades y proporciona la fuerza mística que crea el lenguaje elevado y esotérico del chamán (vocablo de origen siberiano que identifica al Hombre-Dios-Medicina).

Los mazatecos llaman al chamán "sabio" (*Chotá-a Tchi-néé*), el cual es diferente a los curanderos, es decir, se puede hablar de tres categorías de "curanderos": en el plano inferior se ubica al hechicero (*Tji-éé*) que según la creencia puede convertirse en animal (nagual) en las horas nocturnas; tiene gran capacidad para hacer la maldad y para convertir a otras personas en naguales.

En el plano medio, se encuentra el curandero (*Chotáa-xi-bendáa*) propiamente dicho, quien usa masajes, brebajes y artificios así como su propio lenguaje en el momento de hacer las curaciones, por el cual invoca a los dueños de los lugares, de las montañas, de los manantiales.

La tercera y superior es la del sabio y médico (*Chotá-a Tchi-néé*), que no usa la maldad ni usa brebajes para curar; su terapéutica es la ingestión del hongo, ese médico-sabio adquiere el poder de diagnosticar y curar al enfermo, a quien también da a comer varios pares de hongos. En este sentido, se dice que María Sabina fue una "sabia" mazateca.

Según los registros parroquiales de Huautla de Jiménez, Oaxaca, María Sabina nació en la rancharía de Río Santiago, el sábado 17 de marzo de 1894. Su madre se llamaba María Concepción y su padre Crisanto Feliciano quien murió cuando María Sabina tenía tres años, a consecuencia de enfermedad de los ganglios. Dejó a dos niñas, la más pequeña fue María Ana, dos años menor que María Sabina. Ninguno de ellos tenía apellido.

Su familia vivió en la pobreza la mayor parte de su vida, por este motivo la famosa chamana y su hermana tuvieron que trabajar desde pequeñas cuidando las gallinas, los pollos y las cabras en el monte.

El interés de la famosa indígena por los hongos nació cuando en una ocasión su tío Emilio Cristino enfermó y la abuela de María Sabina llamó al sabio Juan Manuel para que lo curara (su abuelo y bisabuelo fueron notables chamanes). La futura chamana observó en esa ocasión que el sabio traía los hongos que ella había visto en el monte. Unos días después, mientras cuidaba las gallinas en el monte, decidió probar los hongos, su hermana María Ana, imitándola, hizo lo mismo.

En esta primera experiencia las dos hermanas descubrieron que comiendo hongos, después de una sensación de mareo, se sentían muy contentas, dejaban de tener hambre, no sentían frío y, mejor aún, sentían que Dios les hablaba, así que continuaron comiendo hongos los siguientes días.

En varias ocasiones su madre y su abuelo las encontraron tiradas o arrodilladas, sin embargo, nunca las regañaron porque "no es bueno regañar a una persona que ha comido las cositas porque se les puede provocar sentimientos muy encontrados y es posible que se sienta que se enloquece"⁷⁸.

Con el tiempo María Sabina descubrió que en su cultura los hongos eran como Dios, daban sabiduría. Los mazatecos tenían años consumiéndolos para curar las enfermedades, tenían poder, se les debía tratar con gran respeto y que eran la sangre de Cristo. Los mazatecos llaman a los hongos alucinógenos *Nixti-santo* (niños santos) o *Ndi-xi-tjo* (cositas).

A los catorce años su madre le ordenó que se casara con Serapio Martínez, con quien vivió durante seis años, tiempo en el cual procrearon tres hijos: Catarino, Viviana y Apolonia. Serapio era mujeriego, luego de pelear en la Revolución al lado de los carrancistas decidió irse con otra mujer a tierra caliente mazateca, en donde murió de bronconeumonía, de tal forma que María Sabina enviudó como a los veinte años de edad. Mientras estuvo casada nunca probó los *niños santos* porque quienes realizan las veladas no deben tener contacto sexual durante cuatro días antes y cuatro días después de ellas.

En sus años de viudez sembró milpa, frijol y café, otras veces revendía pan y velas en las rancherías y pueblos circunvecinos como San Miguel, Tenango o Río Santiago. Algunas veces llegó a tomar los hongos para aliviar sus dolores de cintura y caderas que atribuía a sus partos.

Un día su hermana María Ana se puso muy enferma, tenía dolores muy agudos en el vientre, así que María Sabina contrató curanderos, no obstante, su hermana seguía igual, entonces decidió tomar los hongos santos. En esta ocasión tuvo una visión en la que se le aparecieron los Seres Principales (personificación de los hongos convertidos en personajes que manejan papeles importantes) y le dieron el Libro de la Sabiduría que contenía hojas en blanco pero en el cual ella pudo leer y cantar. Su hermana sanó, mucha gente supo de sus curaciones y empezaron a llegar en busca de ayuda.

⁷⁸ Álvaro Estrada. Vida de María Sabina, la sabia de los hongos. México, Siglo XXI, p. 45.

Por ese tiempo, el banquero neoyorquino y padre de la etnomicología, Robert Gordon Wasson, realizaba una investigación sobre el papel que habían desempeñado los hongos en la cultura y la religión de los pueblos antiguos.

Wasson llegó a Huautla, Oaxaca, por primera vez en 1953 en busca del *teonanácatl*, hongo considerado sagrado, dos años después regresó y fue en esa ocasión que conoció a María Sabina, quien en ese momento era la curandera de cabecera del síndico municipal, Cayetano García.

La sabia organizó una velada para Wasson a la cual asistió el fotógrafo Allan Richardson. Wasson quedó impresionado por las visiones que tuvo durante la experiencia. Después, María Sabina mandó pedir a Wasson que no enseñara las fotos a nadie por ser la "velada" una ceremonia secreta. Tiempo después Wasson publicó un artículo con fotografías en la revista *Life* de junio de 1957 (mayo en inglés) en el que encubrió el nombre de la sabia, llamándola Eva Méndez y, además, escribió que la experiencia había ocurrido en la Sierra Mixteca del sur de México.

El reportaje causó conmoción y se volvió famoso. Algunos lectores salieron en busca de la chamana, entre ellos el fotógrafo Howard Taylor, quien descubrió que no se trataba de Eva Méndez sino de María Sabina de la sierra mazateca; al regresar a San Francisco puso al descubierto la identidad de la sabia.

Entonces empezaron los viajes de intelectuales, políticos, periodistas, hippies, psiquiatras y todo tipo de gente interesada en conocer a María Sabina y al hongo sagrado, o simplemente interesada en obtener emociones; por otro lado, se dice que el pueblo de la chamana la repudió por haber revelado el uso del hongo divino. A pesar de esto, la sabia siguió recibiendo a la gente que la visitaba con la misma humildad de siempre porque, según su mentalidad, venían en "busca de Dios"⁷⁹.

María Sabina murió en el hospital del Seguro Social de la ciudad de Oaxaca el viernes 22 de noviembre de 1985 a la edad de 91 años, a consecuencia de una tromboembolia pulmonar, cirrosis hepática y anemia aguda.

Testimonio del autor

Después del éxito que obtuvo mi película Flor y canto (1978), Margarita López Portillo me escogió como director de María Sabina (1979). Realmente pienso que era mi destino realizar esta película, pues mucho tiempo antes, cuando estaba en el Conservatorio y pensaba dedicarme a la música, unos amigos, José Antonio Guzmán y Roberto Behar, me invitaron a Huautla. Roberto es un cineasta que se ha dedicado a realizar comerciales, en ese tiempo estaba haciendo precisamente una película sobre María Sabina, no sé qué pasó con ese material, en esa primera

⁷⁹ Álvaro Estrada. "¿Quién fue María Sabina? Semblanza de la Sabia de los hongos" en *Viceversa*, n° 63, México, agosto de 1998, p. 7.

ocasión no tuve la oportunidad de conocer a la sabia mazateca, la segunda vez que viajé a Huautla fue cuando la conocí⁸⁰.

[Era uno de esos chavos hippies que iba con su mochilita. Tomé el camión, que hacía horas y más horas de Teotitlán del Camino a Huautla, me tocó compartir el asiento con María Sabina sin saber quien era ella. El camino era una subida tremenda, con desfiladeros a los lados, terracería, peligrosísimo, como en Subida al cielo; siempre oías este rugido del camión, este esfuerzo subiendo, subiendo, como escalando la cima del mundo, y en efecto, allá arriba uno sentía que estaba en el cielo. Y me tocó viajar con María Sabina de compañera de asiento; la tuve a mi lado las siete horas que duró el viaje. Llegamos, nos separamos. Me instalé en un hotelito muy modesto que había en Huautla que ya tenía fama porque un hippie se había tirado del tercer piso. Huautla era un centro internacional, una ciudad cosmopolita: llegabas y había güeros, güeras, encuerados, aquello era verdaderamente El jardín de las delicias del Bosco. Todo el mundo quería ir, era considerado un lugar obligado para tu desarrollo espiritual.

[Empecé a preguntar por la casa de María Sabina, seguí las instrucciones de la gente y llegué a las faldas de una montaña donde ella tenía su casita, fue grande mi sorpresa al descubrir que era la misma viejita del camión, a ella le dio mucha risa. En aquella época, se dedicaba a vender hongos, no ejercía su profesión de chamana porque era imposible atender durante doce horas a cada uno de los muchos turistas que llegaban⁸¹. Alguna vez en su vida confesó que había hecho mal en comerciar con los hongos, en venderlos sin dedicarle a cada persona la atención que le daba a sus pacientes mazatecos.

María Sabina permitía que los turistas comieran hongos en su casa a mitad de la noche cuando todo mundo estaba 'viajando' ella se daba sus vueltas para vigilarlos y si alguien tenía un 'mal viaje' se acercaba, le cantaba, lo tomaba de la mano y hacía todo lo que podía para que no se sintiera mal. Por otra parte, la comunicación entre el chamán y el paciente es muy importante; con los extranjeros esta comunicación era limitada debido a los problemas del lenguaje, ella sólo hablaba mazateco, de cualquier forma, lo mágico e increíble era que aun tratándose de gente desconocida, ella tenía la capacidad de aligerar las angustias, los 'malos viajes' de la gente que la visitaba⁸².

[En 1977, me habló Bosco Arochi, entonces director del Centro de Producción de Cortometraje, y me preguntó qué tenía que hacer el jueves. Le dije que nada. 'Bueno, pues Margarita López Portillo quiere que nos acompañes a Oaxaca para hacer un documental sobre María Sabina (Margarita tenía que ir a Oaxaca por un informe del gobernador y aprovechó para ver a la sabia). Nos fuimos en un avión

⁸⁰ Entrevista a Nicolás Echevarría realizada por Lizbeth Moreno el 2 de diciembre de 1998 en casa del cineasta.

⁸¹ Gustavo García. "Entrevista con Nicolás Echevarría. Esos paréntesis del éxtasis" en La Jornada. Nueva época, núm. 81, México, 22 de septiembre de 1996, pp. 8-9.

⁸² Entrevista a Nicolás Echevarría realizada por Lizbeth Moreno el 2 de diciembre de 1998 en casa del cineasta.

particular a Oaxaca, y de ahí en un helicóptero de turbinas que era de López Portillo, a subir la sierra. Íbamos Margarita, Gutierre Tibón, Iván Denegri, Andrés Henestrosa, Ramón Charles y yo, entre otros. Antes de llegar a Huautla se cerró el cielo, nubladísimo y no pudimos bajar. Entonces, el piloto dijo que nos iba a llevar al aeropuerto de Tehuacán, Puebla, a esperar que se despejara. Y pues ahí estamos, parados en la pista de Tehuacán y Margarita dice: "Vamos a cantar unos mantras." Y ahí tienes a sus asesores haciendo ommm, ommm, y ¿qué crees? ¡Se despejó el pinche cielo, te lo juro!

[Cuando llegamos otra vez a Huautla, empezaron a volar los techos de todas las casas; era un helicóptero muy grande. Cuando aterrizamos, ya había un motín: los dueños de las casas exigían una indemnización por la destrucción. Un capitán sacó dinero y ahí mismo les pagó. Lo chistoso fue que al salir pasó lo mismo; nos dijeron: "ahorita que se vayan, van a volar los techos de las casas de nuevo", y efectivamente eso pasó, así que les tuvieron que volver a dar dinero.

[En Huautla dormimos una sola noche. Vimos a María Sabina, se arregló una sesión de hongos, se pidieron voluntarios: nos ofrecimos Denegri, un asistente suyo y yo. María Sabina arregló las dosis. Margarita López Portillo sólo comió un par de hongos, no creo que le hayan hecho mucho efecto. Y pasó que desaparecieron dos dosis, después se descubrió que había sido el piloto; se atascó de hongos, se perdió y no había cómo regresar.]⁸³

En esa ocasión le pedí directamente a María Sabina que me dejara realizar una película sobre ella, al principio no estaba muy convencida porque era la primera vez que un equipo de filmación planeaba quedarse dos semanas con ella, la mayoría de la gente llegaba un día o dos y se iba; finalmente accedió, quizás influyó mucho la presencia de la hermana del Presidente de la República, de cualquier manera nos recibió muy bien. Esa fue la última vez que comí hongos con ella: cuando regresé a filmar la película ya no pude hacerlo.

A la filmación fueron cuatro gentes: mi asistente de cámara, Heriberto Gutiérrez, la sonidista, Tony Haffer (estadounidense que vive en San Francisco), el productor, Luis López Antunez y yo.

A pesar de haber 'viajado' con hongos varias veces antes, fue hasta la filmación de la película que me di cuenta de cuál era realmente la técnica de curación con los hongos alucinógenos: cuando alguno de los miembros de la comunidad indígena de Huautla siente algún malestar físico o psicológico (por supuesto ellos no utilizan este término) visita al chamán y hace una cita para una sesión de hongos, esta primera visita es informal, sin embargo el chamán y el paciente empiezan a hablar sobre el clima, los acontecimientos más recientes en Huautla, de dos o tres chismes por ahí, poco a poco se van centrando en los dolores y angustias del enfermo. Lo que sucede es que los chamanes mazatecos consideran que la enfermedad es el resultado de un desequilibrio entre cuerpo y alma, es decir, cuando

⁸³ Gustavo García. "Entrevista con Nicolás Echevarría. Esos paréntesis del éxtasis" en La Jornada. Nueva época, núm. 81, México, 22 de septiembre de 1996, pp. 8-9.

el cuerpo está muy enfermo afecta al alma y, de la misma manera, el malestar del alma afecta directamente al cuerpo.

Así pues, en el caso de María Sabina, ella les daba una cita que podía ser de 12 días de diferencia, según las necesidades del paciente y, antes del día de la sesión, ella debía recolectar los hongos pensando en esta persona y también en los que la acompañarían en la ceremonia, según la enfermedad del paciente preparaba la dosis y la combinación de los hongos, pues hay que recordar que dentro de la variedad se encuentran generalmente tres tipos: "San Isidro", "pajaritos" y "desbarrancadero".

El día de la sesión citaba a las personas al iniciar la noche, preparaba unos petates, su altar y encendía unas veladoras. A propósito, para la película compré un montón de veladoras y todas las encendí porque pensé que me iban a ayudar con la iluminación, en esa época no había película rápida (actualmente con este tipo de película se puede iluminar una escena nada más con velas), y también para darle un poco de ambiente. Durante las sesiones siempre tuve miedo de utilizar lámparas, pensé que debido al efecto que producen los hongos podía suscitar un efecto agresivo en la gente o que en un momento dado podía causarles problemas, y es que en esos momentos las pupilas se dilatan y uno es muy sensible a la luz, por eso es natural que estas ceremonias llamadas apropiadamente 'veladas' se realicen por la noche. De cualquier forma tuve que utilizar lámparas, afortunadamente no tuve problemas, después me arrepentí de haber exagerado lo de las veladoras, siento que de repente esto le da a la película un ambiente artificial.

María Sabina iniciaba la sesión rezando, luego ella, el paciente y dos o tres personas que lo acompañaban comían los hongos, rezaban unas letanías, mezcla de mazateco y español, en una combinación de dioses tribales con cristianos, mientras esperaba que el efecto de los hongos empezara a surgir. Los rezos se van transformando en cantos y la gente que está ahí queda envuelta en una atmósfera mágica increíble.

Los hongos, cuando se ingieren, producen un efecto de náusea y la mayoría de la gente vomita. Platicando con María Sabina llegué a la conclusión de que ella trataba de sincronizar el malestar físico con el malestar psicológico, cuando se produce la náusea y los mareos, que son la entrada al 'viaje' psicodélico, ella empieza a incursionar en el alma del enfermo, de tal forma que llega un momento en el que le pide al enfermo que vomite y en ese momento suceden dos cosas muy interesantes, termina la náusea a través del vómito y al mismo tiempo el paciente tiene la sensación de que expulsó el mal psicológico, es decir, saca los males que lo perturban; éste es un proceso que puede durar una o dos horas.

Ella estimulaba el vómito a través de palmadas y cantos, incluso le pedía al paciente que fumara puro y bebiera alcohol para provocar de manera más eficiente el vómito; cuando el paciente no podía vomitar, ella vomitaba para que el enfermo tuviera, a través de ella, esta sensación de liberación del mal. Ésta es la primera etapa de la sesión.

Después de haber visto la ceremonia que realizaba María Sabina con indígenas mazatecos en dos ocasiones, sentí la sensación de que ella amasaba el mal convirtiéndolo en una bola que posteriormente expulsaba del cuerpo enfermo.

Posteriormente viene una etapa más tranquila, ella apaga las veladoras y empiezan las grandes alucinaciones, las visiones místicas de éxtasis. Al amanecer hay una etapa de conclusión en donde ella habla y platica con el paciente las cuestiones que se han tratado durante la sesión.

Quizás no sólo existan estas tres etapas que observé, es posible que haya más, por ejemplo, muchas veces las personas que en la ceremonia también han comido hongos, participan haciendo comentarios relacionados con la enfermedad del paciente.

En general la ceremonia es muy intensa, en un momento dado es lógico que tenga buenos resultados, es una forma de soltarse, llega un momento en que las defensas psicológicas se derrumban, el paciente es muy sensible, llora, está emocionado, arrepentido, iluminado, tiene sentimientos muy fuertes que culminan con un enorme bienestar, con visiones totalizadoras que ayudan a levantar el ánimo del paciente. María Sabina se encargaba de darle ánimos y fuerza al enfermo para que pudiera salir a la superficie.

Desde el principio entendí que si no tenía una 'velada' bien filmada la película no iba a tener sentido, de nada me hubiera servido tener a María Sabina sentada en la puerta de su casa viendo el paisaje, cocinando, cosiendo, viendo cómo sus nietas la peinaban, conviviendo con su familia, porque la chamana es la María Sabina de la 'velada', la otra es la María Sabina mujer y, como ella lo explica en la película, muchas veces no se puede combinar una cosa con la otra, cuando ella curaba tenía que estar alejada de los hombres, por eso en el tiempo en que estuvo casada dejó de ser chamana.

Coincidió que cuando llegamos con las cámaras, una mazateca llamada María Roberta llegó a curarse y nos permitió que la filmáramos. Esta mujer se había vaciado una olla de agua hirviendo en el pie y se lo había quemado horriblemente, lo tenía muy hinchado. Después de la segunda sesión con hongos se nota la increíble mejoría que tuvo.

Los mazatecos no ven a los accidentes como tales. Cuando uno se provoca algo a sí mismo no es un accidente; María Roberta se echó el agua hirviendo en el pie porque quién sabe qué traía en la cabeza. María Sabina siempre preguntaba en qué estaba pensando la persona en el momento en que había sucedido el percance.

El mayor problema al que tuve que enfrentarme durante la filmación de la película fue el encontrar la forma de adentrarme en el mundo de esta chamana mazateca sin ser agresivo. María Sabina nos dio toda su confianza para que la filmáramos, me metí con la cámara hasta la cocina, la filmé mientras dormía. Realmente invadimos su privacidad, su propiedad y ella nunca tuvo una reacción

negativa, siempre se portó muy amable, incluso nuestra despedida fue muy triste, muy tierna.

Yo llevaba un poco de dinero para ayudarle de alguna manera después de la filmación. Me hablan advertido que no era muy buena idea darle dinero porque sus mismos parientes se lo podían quitar y podía llegar a suceder una tragedia, se había corrido la voz de que anteriormente le habían dado dinero y la habían asaltado. Entonces le pregunté qué quería y me dijo que siempre había deseado una tiendita. Le puse una tienda completa, con viveres, dulces y hasta mercería y fue un desastre porque inmediatamente todo mundo llegó, la felicitaron, le pidieron cosas y se llevaron todo, la dejaron sin nada, era una mujer muy generosa, seguramente le pidieron todo fiado y nadie le pagó nada.

Supe que Margarita López Portillo le había dado una especie de cabañita prefabricada que instalaron cerca de donde vivía, sin embargo, creo que nunca la habitó y prefirió quedarse en su antigua casa.

No creo que María Sabina haya tenido problemas por la filmación que hicimos de las ceremonias. El conflicto surgió antes, cuando ella y sobre todo los hongos adquirieron fama; a partir de ese momento los jóvenes se volcaron a Huautla sin la intención de conocer o vivir el ritual, sino con el único objetivo de comer y sentir los efectos de estos alucinógenos. María Sabina advirtió que esto estaba mal, que los hongos se comen por una razón específica, en el contexto de un ritual donde el chamán es el gula que te ayuda a no perderte, a decirte cuáles son los lugares peligrosos.

Conozco amigos que tuvieron muy 'malos viajes' que les costaron años de psicoanálisis, en sí este efecto no lo produjo el hongo, sino el haber llegado a profundidades de ellos mismos que no habían previsto y el no contar con la madurez o la capacidad para enfrentarse a sí mismos, de soportarlo, entenderlo y asimilarlo. Era muy común realizar reuniones con cinco o seis amigos para comer hongos y siempre había dos o tres que se sentían de la fregada y les costaba mucho trabajo regresar.

Tampoco estoy muy de acuerdo con lo que escribe Fernando Benítez sobre los hongos. Él relacionaba esta experiencia con el descenso a los infiernos, me imagino que le fue de la patada. Según mi vivencia, el enfrentarte a los demonios internos es sólo una parte del 'viaje', también hay momentos increíbles, maravillosas visiones de éxtasis, es verdaderamente un encuentro entre el cielo y el infierno.

La película de María Sabina. Mujer Espíritu (1978) estuvo como nueve semanas en tres o cuatro cines comerciales, con muy buenas entradas, sin embargo, fue muy criticada. Se dijo que se estaba explotando a esta mujer, que la habían traído a fuerzas al estreno de la película en el cine Regis, lo cual no era cierto, ella tenía muchas ganas de venir, estuvo feliz en el hotel donde la hospedaron porque había un bar y a ella le gustaba mucho tomar. En el estreno me senté junto a ella, me hubiera encantado saber qué es lo que estaba pasando por su mente, no lo

exteriorizó mucho, al final de la película le preguntaron cuál era su opinión y ella fue muy discreta, casi no habló.

Me acuerdo que después Jacobo Zabludovsky le hizo una pésima entrevista, hubo muchos comentarios y caricaturas en la prensa. Mucha gente fue a ver la película por toda esta publicidad que se le hizo. Realmente no es una película comercial, es un documental difícil, no es sensacionalista más bien es muy intimista. Muchos dicen que es lento, aburrido, de hecho a mí me hubiera gustado reeditarla porque la película prácticamente se quedó en el primer corte.

Lo que sucedió fue que me había encargado un cortometraje, empecé a hacer la edición y en el primer corte me quedó un largometraje, entonces los productores ya no quisieron que le quitara nada porque tenían interés de que se exhibiera en cines comerciales. Por otra parte, también pienso que es bueno dejar este documento así como está, pues quizás les sirva futuros estudiosos de la antropología, los alucinógenos o la medicina tradicional.

Hay imágenes en la película que ahora siento que saleri sobrando, por ejemplo, algunos paisajes oníricos como la escena de la cascada. También me dijeron que las dos 'veladas' que aparecen en la película prácticamente se repetían, decidí dejarlas así porque pensé que esto ayudaría a entender que la 'velada' tiene varias etapas y, sobre todo, que se necesita más de una para sanar a un enfermo.

También criticaron el que haya puesto como narrador a un hombre que habla como si fuera María Sabina. Resolví que fuera así porque si se escucha la voz de hombre se establece desde el principio que no es ella la que habla, si hubiera utilizado la voz de una mujer mucha gente hubiera pensado que era la voz de María Sabina hablando en español. Opté por Andrés Henestrosa para que fuera el narrador porque él es zapoteco y tiene un acento muy bonito.

La mayoría de los textos están basados en el libro de Álvaro Estrada quien, además, me ayudó a traducir las conversaciones de María Sabina, no obstante, a pesar de que él es mazateco muchas cosas no las entendió debido a la gran cantidad de palabras que inventan los sabios durante sus veladas, siento que los subtítulos están bastante accidentados, claro, fueron hechos con rapidez y premura. Me gustaría que volviéramos a hacer el intento de traducir la película.

Cuando realicé el documental sobre esta mujer, ella era ya una anciana. A mí me hubiera encantado haber hecho la película cuando estaba en pleno apogeo, aún así era una mujer extraordinaria, disfruté mucho convivir y trabajar con ella; estoy convencido que era una mujer muy sabia, fuera de serie e incomprensible. Vivió una vida muy injusta para la gran mujer que era, todo mundo se quiso acercar a ella sacándole cierto provecho, hasta yo mismo.

Sin duda, la comercialización y la alteración de un ritual traen consecuencias graves, María Sabina lo entendió, sin embargo también pienso que fue importante que Gordon Wasson escribiera un libro sobre ella y que yo realizara una película porque es el único testimonio filmico que queda de ella; los dos trabajamos de una

forma muy cordial, de respeto mutuo, a ella le gustó estar conmigo, después continuamos siendo amigos y nos seguimos viendo; nunca pudimos hablar directamente, siempre platicábamos con la ayuda de un intérprete.⁸⁴

Testimonios bibliográficos y hemerográficos

Arturo Arredondo escribió en el *Unomásuno*⁸⁵:

"Son múltiples las razones por las que me gusta *María Sabina* de Nicolás Echevarría; en primera su cuidadosa fotografía, la inexplicable sensación de que la famosa chamana está ahí frente a nosotros explicándonos qué es, cómo lo hace, por qué lo hace.

"La segunda, también de índole artesanal, es precisamente que la narración, la voz *en off* que nos explica lo concerniente a ella, sea la voz de un hombre ya grande (Andrés Henestrosa), realmente nos habría molestado que una voz joven y cuidada se hubiera encargado de ese menester.

"La tercera, que cuando *María Sabina* habla en mazateco, sean subtítulos en español los que se encargen de explicarnos el significado de sus palabras.

"Y la cuarta, que de alguna manera, se le permite al documental una validez que hacía tiempo se le escatimaba. Todos los documentales que han sido, han pasado con más pena que gloria por las pantallas, casi a escondidas. Allá en la Cineteca, como en un rito secreto, pudimos ver que *Los que viven donde sopla el viento suave; Mezquital...* mas el interés despertado por éste de Nicolás Echevarría, nos viene a demostrar que no es el género el que falla, que son otras cuestiones no muy claras.

"Muchos se sentirán airados con este documental, ya que de algún modo todos nos sentimos dueños de la Vieja Maga, y la recordamos de tal o cual modo, o la concebimos de manera bien diferente a como la emprende Echevarría..."

Jorge Ayala Blanco⁸⁶ opinó sobre la película en *Siempre!*:

"*María Sabina* o la letanía del cosmos primordial..."

⁸⁴ Entrevista a Nicolás Echevarría realizada por Lizbeth Moreno el 2 de diciembre de 1998 en casa del cineasta.

⁸⁵ Arturo Arredondo. "Tiempo del cine. *María Sabina* –La revalorización del documental–" en *Unomásuno*. México, 22 de agosto de 1979, p. 38.

⁸⁶ Jorge Ayala Blanco. "Sabinatividad. ¿Cómo fue que brotó tu raíz?" en *La cultura en México. Suplemento de Siempre!* n° 1365, México, 22 de agosto de 1979, p. XVI.

"*María Sabina* o el perfecto documental anti *Rigo*. Cercano a la humildad de las experiencias de Maldonado o a la *Santa Gertrudis* de Groulx (aunque sin visión crítica de ninguna especie), el primer largometraje de Nicolás Echevarría es un retrato en *cine directo* que se sustrae cualesquiera facilidades. No persigue la espectacularidad (a la que desarma con el voto de pobreza de una filmación que parece de *one man team*), ni el sensacionalismo (aunque su estreno haya servido como pretexto para traer a la chamana octogenaria y exhibirla vilmente en calidad de monito de organillero espiritista-oficial), ni el tratado de etnomicología-pop (no se trata de ilustrar o confirmar ninguna tesis científica, religiosa o mágica), ni el esteticismo vacío (aunque en contraste con la fealdad plástica del cine mexicano sus imágenes, como las del ninguneado *Juan Pérez Jolote* de Burns, parezcan demasiado bellas o rebuscadas). No se pretende duplicar ni amplificar las cualidades manipuladoras del reportaje televisivo. No se hace ningún coctel de estilos documentales. Se trata de hacer caso omiso de toda la literatura (docta o chafa) que ha sepultado interpretativamente el fenómeno de María Sabina y de ir en busca de la mujer, restituírle su concreción, descubrir como algo contiguo su corporeidad real, su dimensión humana al margen del mito y el alucine jipiteca. Incluso puede decirse que, en aras de una mayor severidad no-dramática y no etnológica, la mirada de Echevarría ha logrado controlar su gusto por las fulguraciones impresionistas con que rendía cuenta en la Semana Santa cora como si se tratara de un incendio de cuerpos pintarrajeados y embestidas bélicas (en *Judea*, su deslumbrante cortometraje de 1973), y que se han reducido al mínimo las aspiraciones de crónica exhaustiva que hacían tropezar a los huicholes en su cacería del peyote espiritualizante (*Hikuri-Tame*, su ritualista cortometraje de 1975).

"*María Sabina* o el respeto a la otredad indígena... Más en ruptura con el documental tradicional, las escenas de las charlas entre vecinos y las ceremoniales se reproducen en mazateco con subtítulos en castellano y ninguna explicación invasora o empobrecedora... vista con la ternura con la que Flaherty veía al esquimal o a la familia de pescadores irlandeses, María Sabina no interpreta para la cámara simplemente está... Cuando muera la mujer, dirán más estas imágenes que muchos ensayos y estudios en torno suyo.

"*María Sabina* o la curación por el lenguaje. Como *Hermógenes Cayo* (1975) o el *Cochengo Miranda* (1976) del argentino Jorge Prelorán (obsesionado por los imaginarios mapuches y los cantores araucanos en vías de extinción), el filme de Echevarría es acaso el que ya estaba dentro de la chamana, el que ya existía en ella: un *cine directo* basado en la palabra vivida...

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

"*María Sabina* o el esplendor de la sabiduría indígena."

Eduardo de la Vega Alfaro⁸⁷ escribió una dura crítica a esta cinta en *Siempre!*, pues consideró que junto con la película de Víctor Vio, *Rigo, una confesión total* (1978) era "una típica muestra del documental conformista e inofensivo que precisamente por ello ha recibido la bendición y la glorificación de las altas jerarquías

⁸⁷ Eduardo de la Vega Alfaro. "Rigo y María Sabina. El neo 'star system' mexicano se acoge al documental biográfico". en *Dicine*. México, agosto de 1979, p. 25-27.

cinematográficas..." y agregó: "arrastrado por su propio delirio, Echevarría no logra crear en ningún momento alguna imagen o alguna escena que expresen más a propósito de la vida, del ambiente familiar o del contexto social de la anciana curandera. Todo se reduce a ofrecernos una pobre idea de la cotidianidad de María Sabina, de sus preparativos para llevar a cabo un ritual de ingestión de hongos alucinógenos, de mostrar el ritual mismo y de dejarnos como al principio, es decir, con la imagen deformada y deformante que por regla general se nos ha dado del mundo indígena y de sus ancestrales costumbres. En el colmo de la nulidad creativa, Echevarría no puede evitar sucumbir al antiguo vicio del cine mexicano de contemplar a los indígenas como 'buenos salvajes', dignos de fotografiarse de perfil, hieráticos y con fondo de paisaje agreste..."

Elementos del cine directo

El primer largometraje de Nicolás Echevarría es un encargo del Centro de Producción Cinematográfica, sin embargo, el tema del misticismo indígena es muy propio del realizador, quien incluso considera que estaba destinado a hacer una película sobre la famosa chamana mazateca.

En esta película hubo un poco más de presupuesto debido a que el CPC se encargó de producirla, se utilizó equipo ligero, cámara y película 35 mm, grabadora y cinta de sonido, así como lámparas portátiles. El equipo humano se conformó de cuatro personas: el director, Nicolás Echevarría; su asistente de cámara, Heriberto Gutiérrez; la sonidista, Tony Haffer y el productor, Luis López Antúnez.

Éste es un documental intimista que basa su éxito en la confianza que logra establecer con los sujetos retratados, en esto fue favorable el que Nicolás Echevarría haya conocido tiempo antes a la sabia y que durante la filmación el cineasta y su equipo hayan permanecido en la casa de María Sabina; por lo que su presencia y la de la cámara se pudo volver habitual para los personajes, al pasar desapercibida la lente de Echevarría logra captar momentos de la vida cotidiana de la sabia y su familia sin que modifiquen su comportamiento por sentir la presencia de la cámara.

Por otra parte, las escenas más importantes del documental se lograron filmar en situaciones en las que los personajes estaban más interesados por sus actividades que por la presencia de la cámara, como fueron las veladas en las que las personas que participan deben estar concentradas en pedir por la curación del enfermo.

El director no utilizó un guión previo a la filmación y esta última se realizó en locaciones tomando las decisiones para iniciar la grabación de imagen y sonido en el momento en el que se estaban llevando a cabo los acontecimientos.

Las situaciones filmadas no fueron ficticias ni tampoco escenificaciones de la realidad, de tal forma que la quemadura del pie de María Roberta y las "veladas" se

fueron presentando mientras el equipo de filmación estuvo en el lugar, aunque el director ya iba con la idea de que se necesitaba filmar una "velada" y se lo planteó a María Sabina para lograr su autorización.

En general el cineasta y su equipo no interfieren en las acciones que llevan a cabo los personajes aunque, a petición de Echevarría, la octogenaria chamana realizó un esfuerzo por conducir las dos veladas que aparecen en la película.

Como se explicaba anteriormente, el trabajo de cámara fue intimista y proporciona al espectador la sensación de estar presente en el lugar de los acontecimientos.

A pesar de que las imágenes de la película tienen una gran belleza, el director no busca el esteticismo vacío sino transmitir el sentimiento de religiosidad y misticismo en el que se desarrollaba la chamana oaxaqueña.

Por primera vez Echevarría incorpora en su trabajo documental la técnica de la entrevista. En las entrevistas a María Sabina ni el realizador ni el entrevistador ni el sonidista o el micrófono salen a cuadro, no se escuchan las preguntas, la entrevistada habla a la cámara o dirigiendo la mirada hacia su interlocutor.

El sonido directo cobra en esta película mucho más importancia que en su trabajo anterior (*Hikuri-Tame*, 1975-1977); los cantos de María Sabina, los rezos y oraciones durante las veladas, las palmadas en la velada, las risas de las pequeñas nietecitas, el sonido de un violín que toca un personaje en contraluz, las conversaciones acertadamente subtituladas de la sabia con sus vecinos, sus hijas y nietos, inundan el ambiente por momentos. Además, la música de Mario Lavista apoyó emotivamente varios momentos de la película.

El director decide utilizar en la película un narrador fuera de lo común: el escritor oaxaqueño Andrés Henestrosa lee en voz-off un texto escrito en primera persona elaborado a partir de la autobiografía que María Sabina relata al escritor Álvaro Estrada y de algunas entrevistas que se realizaron durante la filmación.

En esta película el director no pudo trabajar mucho en la edición del material porque los productores pensaron que con el primer corte era suficiente, pues de esa manera se podía crear un largometraje para exhibición en salas cinematográficas; a pesar de ello, Echevarría considera que esto pudo haber sido positivo, por una parte, ya que es un testimonio visual de la famosa chamana.

4.3 Teshuinada. Semana Santa Tarahumara (1979)

Sinopsis

En este documento filmico confluyen dos de las celebraciones en las que los *rarámuri* o tarahumaras de Munérachi, Chihuahua, salen de su soledad habitual: la llegada de la primavera y la fiesta de la Semana Santa, durante las cuales los miembros de la comunidad, envueltos en un ambiente sacralizado, beben *teshuino* (bebida sagrada que une a los vivos con los muertos), bailan la danza del *tutuguri* y el Pascol, tocan tambores, representan a fariseos y judíos y juegan a las luchas y a las carreras.

Circunstancias de producción

Hombres esbeltos, de músculos fuertes, reconocidos como los mejores corredores de resistencia; mujeres bajitas, ojos negros y oblicuos, nariz recta, ambos de cabellera negra, lacia y pesada. Los *rarámuri* ("los de los pies ligeros"), a los que la gente llama comúnmente tarahumaras, han vivido en la Sierra Madre Occidental (sureste del estado de Chihuahua y norte de Durango) por cientos de años, desde que, huyendo de los conquistadores españoles, se refugiaron en las montañas más elevadas de la sierra y en las barrancas más inaccesibles.

Este grupo, cuya lengua forma parte de la familia uto-azteca, vive de manera dispersa en rancherías y pueblos, a enormes distancias una familia de otra; para establecer los municipios se tomaron como base los lugares en las que los misioneros católicos erigieron iglesias en diferentes épocas y junto a las cuales los *rarámuri* establecieron las comunidades donde se reúnen periódicamente las autoridades indígenas para tratar asuntos de gobierno o realizar las celebraciones religiosas. Estos municipios son los de Balleza, Batopilas, Bocoyna, Canatlán, Carichic, Cuencamé, Cusihiuriáchic, Chinipas, Guanaceví, Guerrero, Guachochic, Guadalupe y Calvo, Maguarichi, Matachic, Morelos, Moris, Nonoava, Ocampo, San Francisco de Borja, Temósachi, Tepehuanes, Urique y Guazáperez y Uruachi.

Durante la Conquista los misioneros jesuitas llegaron a la sierra para enseñar la religión y las costumbres cristianas a los indígenas. Actualmente, los *rarámuri* han mezclado su religión con la que predicaron los misioneros, esta doctrina sincrética tiene un papel importante en sus relaciones interpersonales, en los valores morales, normas y costumbres que rigen su sociedad.

La familia nuclear es el grupo básico de la sociedad tarahumara, donde el padre es la autoridad máxima y la fuente real del poder político, ya que todas las decisiones del grupo resultan de la decisión consensual de los jefes de familia; la actitud de la mujer en la familia es discreta.

De igual forma, las autoridades con capacidad legislativa y judicial son elegidas por los padres de familia de cada región. La cabeza de gobierno es el *chiriame* o gobernador quien es auxiliado por el *warúala* o capitán, o por los *chokéames* o servidores menores. Este cuerpo de gobierno recibe el respaldo de un grupo de *sontasi* o soldados, también conocidos como *oliwachi* o policías.

El gobernador es un hombre que destaca por sus servicios e inteligencia, él es quien elige a sacerdotes, curanderos y sabios. La función de estos personajes es recorrer las aldeas que les corresponde cuidar predicando el orgullo de ser *rarámuri*, las costumbres y moral que deben tener, también fungen como jueces en problemas y se encargan de los rezos.

Sus deidades principales son el sol (*Raiénari*) y la luna (*Támuje Yerá* o *Iyerúame*, "Nuestra Madre") asociada también con la Virgen María. Consideran que todo lo animado e inanimado posee una vida espiritual.

A la deidad creadora la denominan *Onorúame* o El Gran Padre, también llamado *Tata Diósi*, quien ha sido más o menos asimilado con el dios cristiano, asimismo existe su contraparte, su enemigo el diablo que no tiene nombre en la lengua *rarámuri*; la pareja de *Onorúame* es *Eyérame*, ambos también vienen siendo el sol y la luna.

El signo de la cruz o *kurasí*, como elemento sincretizado, tiene un papel importante en las ceremonias religiosas, por ejemplo, se marcan cruces en el aire con humo, teshuino o medicinas. Al parecer la cruz es un símbolo anterior a la Conquista ya que su forma había sido ampliamente usada en el México precolombino, con la influencia católica adquirió más fuerza y perpetuó su importancia ceremonial⁸⁸.

Una de las formas en las que tributan y veneran a sus deidades es el *tónare* que consiste en una reunión en la que se sacrifica a un animal y hay bebida abundante. Para todas sus ceremonias preparan *teshuino* (o *tesgüino*), bebida ritual muy importante para ellos que se realiza con maíz molido y fermentado, para prepararla usan enormes ollas de barro y lo beben durante las ceremonias en jícaras, por eso las celebraciones son llamadas por los chabochis (hombres blancos o mestizos) "teshuinadas".

En el territorio que ocupan los *rarámuri* se distinguen dos zonas ecológicas de marcadas diferencias: la Alta Tarahumara, llamada también "La Sierra" y la Baja Tarahumara, "Las Barrancas".

La Alta Tarahumara es una zona boscosa en donde hay toda una gran variedad de coníferas, el clima en esta área es frío, en algunas ocasiones la temperatura desciende a 16° centígrados bajo cero. Allí las casas se construyen con

⁸⁸ Wendell C. Bennett y Robert M. Zingg. Los tarahumaras. Una tribu india del norte de México. n° 6, México, INI/ colección Clásicos de la antropología mexicana, 1978, 595p.

madera de pino, o piedra con techo de madera o viven en cuevas. Los tarahumaras pueden cultivar en esta región maíz, trigo, calabaza, cebada y papa.

En la Baja Tarahumara crece una variada vegetación tropical, el clima es cálido y en algunos lugares en el verano la temperatura llega a 40° centígrados a la sombra. Aquí las viviendas están hechas de piedra con barro y techo de vigas cubierto con zacate y lodo. Los *rarámuri* cultivan en esta zona maíz, frijol, chile, cebolla y algunas legumbres.

El clima determina el lugar donde habitan ya que en primavera, verano y principios de otoño viven en los altos valles sembrando y cosechando, al llegar el invierno bajan de la sierra, regresan a sus casas de "Las Barrancas". De igual forma, su calendario festivo está relacionado con el ciclo agrícola.

Para los *rarámuri* no existe la propiedad privada, comparten techo y comida. Su economía se basa en la pequeña agricultura, el pastoreo, la caza y la recolección, generalmente cuentan con poco ganado. Como consecuencia de su precaria economía muchos de ellos buscan trabajo en los aserraderos. Antiguamente tenían una dieta balanceada, actualmente han incorporado a su alimentación productos industrializados, que muchas veces no son nutritivos.

Uno de sus deportes favoritos son las carreras de resistencia, en las que dos equipos participan (generalmente de distintos pueblos), la competencia de los hombres, llamada *rapípama* o "carrera de la bola" ya que consiste en arrojar con el pie una bola maciza de madera como de diez centímetros de diámetro, duran como mínimo 24 horas y llegan a alcanzar hasta 72 horas consecutivas; la de las mujeres se conoce como *arewara* o "carreras de aros" porque la bola de madera la van empujando con aros. En estas famosas carreras los *rarámuri* apuestan prendas, alimentos, objetos utilitarios y dinero.

La danza tiene un papel muy importante en la cultura tarahumara, "un *rarámuri* que nunca baila con sus compañeros es un *rarámuri* amestizado o, por lo menos, potencialmente encaminado hacia el amestizamiento"⁸⁹.

Los *rarámuri* bailan para sus dioses y para las almas de los muertos. Por ejemplo, la danza del *tutuguri* (baile del tecolote) se practica con la finalidad de pedir al sol alguna gracia, ya sea al iniciar las siembras, al terminar la cosecha o para pedir que cese alguna calamidad, como tormentas o enfermedades, para propiciar la lluvia, a veces es una forma de ruego y otras una forma de dar las gracias. Además, esta danza permite encaminar las almas de los muertos hacia su morada ultraterrena para que, de esa manera, no interfieran negativamente sobre la vida de sus parientes.

Una de las celebraciones más importantes en las costumbres de los *rarámuris* es la Semana Santa cuyo inicio se marca con el sonido de los tambores. La finalidad de esta celebración es fortalecer a *Onorúame* quien se debilitó durante el invierno,

⁸⁹Carlo Bonfiglioli. Fiestas de los pueblos indígenas. Fariñosos y matachines en la sierra tarahumara: entre la pasión de Cristo, la transgresión cómica sexual y las danzas de la Conquista. México, INI/Secretaría de Desarrollo Social, 1995, p.74-75.

mientras que el diablo, su hermano mayor, se hizo más fuerte. Con estas ceremonias primaverales se refuerza a *Onorúame* para que siga viviendo y se ponga al diablo, sólo así las plantas, los animales y la gente podrán sobrevivir por otro año⁹⁰.

Los *rarámuri* empiezan a trabajar en los preparativos desde una semana antes del jueves santo. Los jóvenes regresan del bosque cercano con pequeños pinos para construir arcos de hasta cuatro metros de alto, para colocarlos frente y alrededor de la iglesia. Estos arcos, coronados con grandes flores de yuca, sirven durante el ritual de la Semana Santa como estaciones, en donde un grupo de mujeres, previamente designado, baila y reza. Al lado de cada uno de estos arcos se pone una pequeña cruz y una flor artificial hecha con pétalos de *sotóli* sobre un fondo de hojas verdes.

Durante esos días hay mucha actividad en el pueblo, a lo largo de tres días no dejan de tocar los tambores y silbatos de caña. Hay enormes cantidades de espadas chatas, de madera o latón, pintadas de blanco y anaranjado, así como lanzas con puntas de bayonetas o de metal.

Entre los personajes de la celebración resaltan dos grupos de danzantes llamados *matachines*, los fariseos y los judas con sus espadas de palo, quienes se pintan las piernas y las caras de blanco, en forma uniforme o a rayas y se ponen coronas o sombreros adornados con plumas de gallina o guajolote.

El Miércoles Santo se limpia el espacio ceremonial y los *rarámuri* reciben en los templos de sus comunidades el sermón del párroco y de las autoridades tarahumaras. A partir del jueves se llevan a cabo una serie de procesiones en las que participan hombres, mujeres y niños portando los símbolos religiosos por diversos recorridos alrededor de la iglesia. Los arcos se levantan por la mañana y se pone comida delante de los santos, mientras el ambiente se llena de sonidos de flautas, tambores, matracas y oraciones.

Por la tarde, los danzarines se alinean en el patio de la iglesia y, con música de flauta y tambor, corren dos círculos concéntricos. Luego, con los funcionarios en el medio, marchan hasta la comunidad y regresan, deteniéndose a intervalos para correr en círculos. Al llegar a la iglesia vuelven a alinearse afuera, mientras los demás entran a rezar. Después suenan las campanas y las matracas.

Justo antes del anochecer, uno de los chamanes entra al atrio de la iglesia seguido por tres hombres que portan pequeñas vasijas llenas de teshuino. El chamán sostiene sobre su cabeza olotes ardiendo y un cuchillo, los cuales utiliza para señalar, frente a la cruz de madera, los cuatro puntos cardinales. Los tres hombres que lo acompañan rocían el piso con el líquido de sus vasijas, el rito se repite tres veces. También el gobernador pronuncia un sermón.

En la media noche del Jueves Santo la muchedumbre se dispersa y cerca de la una de la mañana sólo se escucha el sonido de los tambores.

⁹⁰John G. Kennedy. Tarahumara of the Sierra Madre. Beer, Ecology, and Social Organization. Los Angeles, AHM Publishing Corporation, 1978, p.64.

El Viernes Santo por la mañana sale de la iglesia una procesión, mientras ésta avanza siguen tocando los tambores, se tocan las flautas, se hacen girar las matracas y se cantan las oraciones; los soldados y fariseos, representados por dos grupos de hombres, "los pintos", pintados con cal y ocre danzan durante treinta y seis horas, en todos los lugares en donde se presentan se sirve *teshuino*. Los danzantes llevan dos figuras de paja (una femenina y otra masculina) representando a Judas y a su mujer. El viernes es el único día que participan las mujeres en la procesión, cantando y echando incienso alrededor de la iglesia.

Ya para ese momento el atrio se encuentra lleno de bailarines y músicos tocando sus tambores, violines y flautas, en donde los ancianos también están presentes. Esa noche los *rarámuri* beben, bailan y rien.

El sábado en la mañana los grupos de soldados y fariseos danzan en los cerros. Al medio día la representación se realiza en el atrio del templo. Los *matachines* se mueven al compás del violín y la guitarra.

En la tarde, el maestro de ceremonias destruye todos los arcos que están al frente de la iglesia, mientras los artistas y espectadores se retiran lentamente hacia el campo donde son quemados los judas. Al final de la tarde puede haber concursos de carreras.

Los *rarámuri* bailan durante las ceremonias no por diversión sino porque el destinatario de las danzas son los seres que conforman su mundo metafísico, las divinidades que gobiernan el orden y el desorden cósmico, bailar equivale a orar. Entre las danzas que se realizan a lo largo de la celebración destaca la del *Pascol* (de la Pascua⁹¹), que consiste en un zapateado muy rápido. Los pascoleros, sus personajes principales, bailan y se encargan de conducir a un grupo de gente a la casa correspondiente donde se ofrece *teshuino* y comida a *Onóruame* y la cual se comparte entre quienes la visitan. Los pascoleros se visten con prendas de algodón, cinturones y cascabeles en los tobillos, se pintan el rostro, la cabeza y las manos.

Cuando los fariseos se emborrachan en el curso de sus funciones ceremoniales tarde o temprano llegarán a simular coitos con otros hombres o con las mismas mujeres, si éstas también están borrachas. Esto sucede porque durante las *teshuinadas* hay un relajamiento de todas las normas cotidianas, fundamentalmente en lo que se refiere al pudor y a los comportamientos sexuales, estalla la alegría y todos parecen bromear con todos.

Dentro de este comportamiento hay algo prescrito, entre cuñados del mismo sexo y entre abuelos y nietos se llaman unos a los otros *kunara* (marido) y *upila* (esposa), su comportamiento es obsceno, rudo, visto de fuera tiene la apariencia de ser una relación homosexual. Entre hombres se simulan coitos anales recíprocos, también son comunes los empujones, las luchas y los actos copulatorios fingidos. Lo

⁹¹ Con referencia a la fiesta religiosa de la Pascua Florida o de Resurrección.

importante aquí es que todas las normas que reglamentan el comportamiento entre los sexos opuestos son transgredidas a lo largo de la Semana Santa⁹².

Cabe destacar que existen muchas variantes en la forma de celebrar la Semana Santa entre las comunidades tarahumaras, lo cual depende del grado de influencia mestiza.

Testimonio del autor

Después de realizar María Sabina. Mujer espíritu, el Centro de Producción de Cortometraje me encargó realizar Teshuinada, por supuesto la idea también fue mía, siempre me ha gustado filmar la Semana Santa, por eso hice Judea, también tengo material sobre la Semana Santa huichola que nunca terminé.

Para realizar la película, primero investigué en qué comunidad tarahumara me convenía filmar, quería ir a un lugar poco conocido, poco filmado, y de todas las recomendaciones que me hicieron escogí el sitio al que todo mundo me había recomendado no ir: Munérachi, porque era muy difícil llegar y porque no había delegados del INI, lo cual significaba que no estaba muy controlado.

No hice un viaje previo, simplemente llegué con las cámaras unos días antes de que empezara la Semana Santa. Salimos de Chihuahua y volamos hacia Batopilas, que en otra época fue un importante centro minero, y que debió haber sido un lugar increíble. Recuerdo que había casas estilo europeo muy impresionantes, casi palacios, había también unos billares con leones de bronce a la entrada y pianos de cola en el interior, ahora es un pueblito perdido de Chihuahua, seguramente el negocio de las minas se vino a menos y quedó como Real de Catorce, con una gran opulencia por un lado y por otro son lugares prácticamente muertos.

Teníamos un gran temor para realizar el viaje porque la sierra, hasta la fecha, es una zona de narcotraficantes, hay grandes plantíos de marihuana y amapola. Recuerdo que hicimos dos recorridos en avión a Batopilas, la primera vez me impresionó muchísimo ver las pistas clandestinas que había en la sierra, la gran cantidad de avionetas pertenecientes a los narcotraficantes tiradas en las barrancas y otro tanto que habían sido confiscadas en el aeropuerto de Chihuahua.

Como teníamos que caminar durante muchas horas a través de la sierra para llegar de Batopilas a Munérachi, se decidió que nos acompañara una especie de asesor, un chino llamado Oscar Ching Vega, (tengo entendido que fue periodista y que trabajó en la policía como asesor antidrogas), quien conocía muy bien la sierra. Ibamos realmente aterrados, pensábamos que en cualquier momento nos

⁹²Carlo Bonfiglioli. Fiestas de los pueblos indígenas. Fariseos y matachines en la sierra tarahumara: entre la pasión de Cristo, la transgresión cómica sexual y las danzas de la Conquista. México, INI/Secretaría de Desarrollo Social, 1995, pp. 129-131.

toparíamos con narcotraficantes y Ching Vega más que damos seguridad nos inspiraba un profundo terror porque iba armado hasta los dientes, llevaba la ametralladora como si estuviera en Vietnam, esperando que algo se moviera para dispararle, de hecho varias veces disparó, supongo que para sentir que estaba funcionando bien.

A mí me sorprendía mucho la voluntad de este hombre porque estaba herido de una pierna, aunque ya estaba restablecido seguía cojeando y aun así nos acompañó horas y horas en el trayecto, a la vez era un hombre muy extraño, contaba que tenía una colección muy grande de armas en su casa y que cuando vino el Papa a México la sacó, a cada arma la había bautizado con un nombre de mujer (les ponía Mariquita, Juanita, etcétera), y las juntó frente a la televisión para que las bendijera el Papa porque se consideraba que su bendición a través de la televisión valía como si estuviera en cuerpo presente. Recuerdo también que a Ching Vega no le gustaba la carne ni la comida china y en los restaurantes de Chihuahua en donde no se come más que carne pedía veinte sobresitos de leche en polvo.

Llegamos a la comunidad de Munérachi y efectivamente no había ningún extranjero, después llegaron uno o dos caminando como nosotros desde Batopilas. Me impresionó mucho ver a los tarahumaras, unos individuos altos, imponentes, muy bien parecidos, los indígenas que conocía eran más bien bajitos y no muy corpulentos.

Empezamos la filmación de una forma muy espontánea, sin planear, ensayar, ni conocer nada de la fiesta. Los tarahumaras no se opusieron a la filmación, de hecho en general reaccionaron muy bien. Generalmente, siempre hay dificultades desde el momento en que eres un intruso en la vida cotidiana de las comunidades y asistes a fiestas en donde se bebe mucho y la gente se emborracha a niveles verdaderamente extremos, no falta de repente algún borracho que nos de una patada, que aviente la cámara, que nos agrede; en Munérachi no hubo eso, la gente se portó muy bien con nosotros.

Yo creo que ayudó muchísimo que nadie hubiera filmado antes este lugar de Munérachi, a veces eso en lugar de ser un obstáculo es una ventaja, cuando uno llega a comunidades en donde los indígenas han sido muy filmados los problemas son mucho más graves, son más hoscos, ya no confían en los turistas, están hartos de que siempre vaya gente y los quieran filmar, esto interfiere con sus fiestas, con la libertad que actúan.

La filmación de esta película fue similar a la de Judea, nunca entendí lo que estaba pasando, filmé y filmé y después le di forma en la edición. A diferencia de Judea, en Teshuinada sigo más un orden cronológico de los acontecimientos.

Mi asistente de cámara, Heriberto Gutiérrez, fue mi ayudante prácticamente en todas las películas que hice en el Centro de Producción de Cortometraje, hicimos muy buen equipo, ahora él está muy ligado al sindicato del STPC. El sonido de la película lo hizo Sibylle Hayem, fue la primera vez que trabajó conmigo como sonidista, después nos casamos y a partir de entonces entablamos una relación que

ha durado casi 20 años. También iba Luis López Antúnez, el mismo productor de María Sabina y Flor y canto.

Llevábamos la cámara, la grabadora de sonido y sun guns con baterías de 150 watts porque en esa época no había película rápida (eso nos ayudó un poco a filmar a los músicos tanto en la iglesia y a los tarahumaras que montan guardia en la iglesia para resguardar a Jesucristo).

Pienso que Teshuinada es una película fallida, no es como Poetas campesinos o Niño Fidencio, en las cuales llegué a desarrollar un estilo documental más personal; en este caso me parece que tiene el formato y el tono de un documental muy tradicional, es plana, de repente larga, le faltó agarrar un poquito más del alma de la gente, a diferencia de otras de mis películas en donde el elemento de la pasión o la fuerza es algo muy importante, ésta es una película muy contemplativa, uno siente que está sentado en medio de una plaza y que todo pasa alrededor.

Regresé a la fórmula del narrador, en este caso Guillermo Sheridan, quien me ayudó a escribir los textos, les dio forma a los documentos que me ayudaron a recopilar José Antonio Guzmán y José Antonio Nava con quienes también he trabajado mucho. Utilizamos la primera persona como si los tarahumaras estuvieran describiéndose a sí mismos, ese fue el tono que se decidió, los textos me gustan porque son poéticos, ilustran muy bien lo que uno está viendo.

Mucha gente me ha dicho que le gusta esta película, cuando la pasé en el festival de Praga, Checoslovaquia, tuvo mucho éxito, incluso el público pidió que se proyectara de nuevo, será porque hay momentos de relajamiento, de espontaneidad, de cierta naturalidad que lo hace a uno estar realmente ahí.

En mi opinión el mayor logro de la película es una danza que aparece al principio llamada tutuguri, en donde una especie de chaman hace una ceremonia para los espíritus con el propósito de que se alejen de la fiesta y que ya no molesten ni intervengan después; es como preparar a alguien que no quieres invitar a una fiesta haciéndole una fiestecita antes para que no se sienta rechazado. También me gusta la forma en la que se logró captar la vida cotidiana, hay escenas que me gustan mucho como las del interior de la iglesia y donde los tarahumaras están pintados de blanco, en el baile del Pascol.

En la mayoría de los casos es sonido directo, es un documental muy fiel, no hay muchas truculencias que me gustaba hacer en otras películas, en ese sentido es mucho más ortodoxo.

Siento que la fotografía es buena, pareja, de muy buena calidad, aunque es evidente el abuso del zoom, cosa que ya no me gusta mucho, la veo y me molesta un poquito que la película tenga tantos, pero en esa época era la moda, teníamos unos zooms maravillosos con motor y me la pasaba jugando con ellos. El paisaje es muy impresionante, muy fuerte, pero de alguna manera siento que en la edición me hizo falta más fuerza en los momentos climáticos, algo que yo sentí que estaba ahí y

que no está en la película, a veces uno no puede explicar como es que esto de repente no sucede.

Para el estreno de la película sucedió lo mismo que con María Sabina, RTC invitó a los protagonistas principales de la película para que vinieran a ver la cinta en el cine Regis de la Ciudad de México, yo no estaba en el país en esa época, me parece que tenía un trabajo que hacer fuera. Teshuinada no estuvo mucho tiempo en cartelera porque apenas dura una hora.

Siempre trataba de pedir una retribución para los sujetos que filmábamos, aunque fuera un poco siempre se les pagaba, con los tarahumaras pasó lo mismo, RTC les dio una retribución después de la filmación.⁹³

Testimonios bibliográficos y hemerográficos

Gustavo García escribió para el *Unomásuno*⁹⁴:

"Teshuinada, Semana Santa tarahumara, sorprendente inmersión en la cosmovisión mitológica de la tribu de Chihuahua, exhibida casi en forma clandestina, sin promoción ni público...

"... En las fiestas cuando la tribu, que se autocalifica 'Rarámuri' o de 'pies ligeros', se aísla de una cotidianidad de miseria, marginación y explotación criminal para encontrar las raíces de su nobleza, cuando bajaron a la Tierra 'con papa y maíz en las orejas' y los montes y las piedras eran suaves y tenían vida. Es la vuelta a la alianza entre magia y personalidad, al sentido pleno de la vida ('Hay que bailar para que las cosas sigan... no bailamos por placer, es un trabajo sagrado').

"No se busque en esta película el discurso anti caciquismo y pro Instituto Nacional Indigenista de Tarahumara (1964, Luis Alcoriza) ni el mitologismo como toma de posición política de *Mictlán* (1969, Raúl Kamffer). Como en los trabajos anteriores de Echevarría (*Judea, María Sabina*), la cámara está al servicio de la recuperación de ritos y gestos, sin que se ostenten actitudes políticas o estéticas preconcebidas que alteren la pureza y la linealidad del relato; así se sigue el orden de los acontecimientos (desde que se muele el maíz para el *teshuino* hasta que los 'judíos' y los 'fariseos' se lavan la pintura con la que han intervenido en la ceremonia), procurando que la imagen y el sonido formen estructuras independientes que se complementen mutuamente con efectos dramáticos insospechados, como la visión de esos hombres sometidos a las más atroces condiciones que haya ideado la política racista mexicana, conservando a contracorriente los valores ancestrales,

⁹³ Entrevista a Nicolás Echevarría realizada por Lizbeth Moreno el 24 de marzo de 1999 en casa del cineasta.

⁹⁴ Gustavo García. "Cine. Las que viajan por placer y los que bailan por devoción" en *Suplemento Sábado del Unomásuno*. México, 22 de mayo de 1982, p. 15.

mientras la voz *en off* los define ('Somos, como nuestras cuevas, lóbregos... como el cielo, apacibles'). El excelente texto escrito y leído por Guillermo Sheridan (el regiomontano del Bronx), recrea el pensamiento mitológico tarahumara con la misma fidelidad y eficacia con que las palabras de María Sabina inducían al conocimiento de su vida cotidiana y a los hongos alucinógenos.

"Nicolás Echevarría implanta en el documental mexicano la mirada respetuosa y antipintoresquista que propusiera Jean Rouch como base del *cinéma vérité* hace varios lustros, y que en México se había confundido con el retrato político de pretensiones críticas totalizantes en el mejor de los casos (*Los que viven donde sopla el viento suave, Etnocidio: notas sobre el Mezquital*). Tal vez la única experiencia documentalística hecha aquí parecida a la de Echevarría, sea el *Santa Gertrudis* de Gilles Groulx, donde los propios campesinos y los terratenientes van construyendo el argumento de su lucha.

"La refrescante actitud de Echevarría, su afán por conservar las manifestaciones culturales de un mundo en constante peligro de perderse, recuerda la consigna de Mizoguchi: 'lavarse' los ojos antes de filmar para ver las cosas con una luz renovada, como fuerzas puras, ajenas a toda contaminación cultural que las adultere. Esto, en el cine del paternalismo, de los valores oficiales impuestos como normas, de la manipulación y el ocultamiento, tiene que ser necesariamente valioso."

Elementos del cine directo

En su segundo medimetraje, Echevarría no interfirió, dirigió, sugirió, ni impuso acciones que ocurrieran frente a la cámara, se dedicó a ser un observador silencioso que permanece detrás de la cámara, los sujetos no modifican su comportamiento por su presencia, por el contrario no lo toman en cuenta y siguen llevando a cabo la celebración de la Semana Santa, actividad que concentra toda su atención.

En esta película no hay ningún tipo de entrevista, lo más que llegamos a escuchar de labios de los tarahumaras son los cantos que entonan, sus gritos o sus pláticas en un segundo plano. La falta de testimonios se debe quizás a que el realizador desconocía la lengua y a que no encontró una persona que pudiera traducir sus preguntas ni las posibles respuestas de los personajes.

El equipo técnico que se utilizó fue ligero, una cámara y película 35 mm, una grabadora de sonido y *sun guns* con baterías de 150 watts. Y lo acompañaron su asistente de dirección, la sonidista, el productor y un asesor en la sierra, es decir, incluyendo al director, cinco personas. Los protagonistas de la película pudieron ver el producto terminado, sin embargo, el cineasta no pudo conocer sus impresiones porque en ese momento estaba fuera del país.

En esta película el cineasta se siente alejado, las tomas cerradas se realizan más bien con zoom, es decir, el cineasta no se aproxima tanto como está acostumbrado a hacerlo en sus otros trabajos.

A pesar de que a diferencia del cine etnográfico o antropológico, la cámara de Echevarría busca la proximidad física con los sujetos, en *Teshuinada* esta relación es más alejada que en otros de sus trabajos filmicos.

El director conserva en la mayor parte de la película el sonido directo, la presencia de la música es menos notoria que en *María Sabina*, de alguna forma este trabajo se parece más a *Hikuri-Tame*, el sonido ambiente capta a los borregos, así como el canto del chamán y la música que se produce para el baile del *tutuguri* con una sonaja, el sonido tan importante de los tambores, las flautas, sonido de los gritos en las carreras, los violines, rezos y cantos, las voces en la Semana Santa, el zapateado de los *pascoleros*, la algarabía y las pláticas, los gritos en las luchas.

No utilizó guión previo, ni actores, ni estudios, no preparó previamente las tomas, por el contrario, nunca hizo un viaje previo al lugar donde se iba a llevar a cabo la filmación. Filmó con desconocimiento de lo que estaba sucediendo, ya que ni siquiera realizó en esta ocasión una investigación previa sobre la Semana Santa tarahumara, simplemente captó intuitivamente las imágenes que le parecían en el momento más interesantes.

A pesar de que en este documental se utiliza un narrador que explica lo que está sucediendo, no se cae en la odiosa "voz de Dios" porque el texto está escrito en primera persona del plural, de una forma poética, no en el tono de investigador erudito. Explica la visión del mundo tarahumara: "no bailamos por placer...", "nosotros nacimos del sol...", "cuando bajamos del cielo traíamos las orejas llenas de papa y maíz...", "nos hicieron de barro...", "vamos porque nos llaman los tambores con sus bocas redondas...", "aquí estamos los fariseos con nuestras espadas de palo...".

El cineasta vuelve a elegir uno de los temas recurrentes en su filmografía: la Semana Santa, tema religioso, y los indígenas.

Los sujetos no fueron captados con cámaras escondidas, el director contó con el permiso y la aprobación de los *rarámuri*, en esto ayudó mucho, que como lo dice el propio director la comunidad de Munérachi, debido a las condiciones geográficas, no ha sido tan frecuentemente filmada como otras en las que, por la misma presencia continua de turistas con cámaras en las celebraciones, sus habitantes suelen volverse agresivos y modificar su conducta frente a la cámara.

La edición fue muy importante en este trabajo y, sin embargo, el cineasta considera que faltó fuerza en los momentos climáticos; aquí el director trata de seguir un orden un poco más cronológico de los acontecimientos. El cineasta considera que resultó algo fallida esta película porque no logró captar "el alma de la gente".

4.4 *Poetas campesinos* (1980)

Sinopsis

El director logra reunir en este documental a los integrantes de un espectáculo trashumante ya desaparecido que tenía lugar en el pueblo de San Felipe Otlaltepec, al sur de Puebla, y cuyos protagonistas son unos campesinos, la mayoría perteneciente al grupo indígena de los Popoloca: La Banda de Santa Cecilia, el circo "La Maroma" de Benigno Herrera y el payaso Narciso Sosa conocido como "el Poeta", estos dos últimos del pueblo de Coyotepec.

Circunstancias de producción

Este documental se desarrolla en San Felipe Otlaltepec, el cual se encuentra ubicado en el estado de Puebla, en el municipio de Tepexi de Rodríguez, geográficamente pertenece a la mixteca alta septentrional. Este pueblo está prácticamente aislado ya que el terreno que se tiene que recorrer para llegar a él es muy accidentado y hay muchos valles, especialmente en la parte sur de la región.

En San Felipe viven algunos de los últimos descendientes del grupo indígena denominado por los aztecas "popoloca", que significaba "extranjero" o "bárbaro", denominación peyorativa a la cual se hicieron acreedores por hablar una lengua diferente a la náhuatl. Los popolocas de Puebla pueden ser considerados como un grupo relacionado lingüísticamente con los otomangues.

Tanto el nombre popoloca original de San Felipe como el posterior nombre azteca que recibió al ser conquistado en 1502, están relacionados con la topografía local, así, mientras que en la lengua de los popolocas una planta alimenticia da el nombre (tū' ngí' ndā' ndētzè= llano de guajes), los aztecas dieron al lugar, como abastecedor de oates, uno nuevo: Otlaltepec= monte de oate (oate es un bambú fuerte que sirve de cercado, con él se cubren las paredes de las casas rurales, abunda en toda la tierra caliente).

La base de la alimentación felipeña es lo que obtienen de su trabajo agrícola, el cual, a causa de la escasa productividad en los campos y de la situación económica en general, sólo garantiza su sustento por seis o siete meses en los años de buenas cosechas.

Los hombres trabajan en los campos, cuidan el ganado mayor, realizan reparaciones para la casa, el patio y los utensilios. Unos cuantos tienen oficios especializados como comerciante, vendedor, albañil, maestro, sastre, constructor de casas o músicos.

La alimentación restante se procura gracias a los petates que las mujeres tejen, pero no está asegurada; las mujeres trabajan en la casa, preparan los alimentos, atienden a los niños y el ganado menor. Hoy en día el hombre busca trabajo en la Ciudad de México en tiempos de necesidad económica.

En San Felipe hay aproximadamente 120 músicos (los maestros los llaman a veces "los señores filarmónicos"), algunos también tocan en la Ciudad de México. Los felipeños son conocidos como músicos en todos los pueblos vecinos y hasta en Tlaxcala y el norte de Oaxaca⁹⁵.

En comparación con los demás trabajos especializados locales, ser músico requiere una formación bastante larga. Aunque como músico el felipeño gana, cuando su banda tiene por suerte un compromiso para una "tocada", sólo un poquito más que un jornalero durante el mismo tiempo de trabajo, adopta este trabajo con gusto. Por lo regular el músico tiene otro oficio para poder ganar el sustento.

Las bandas pertenecen a la vida cotidiana de San Felipe, durante todo el año se oyen los instrumentos a todas las horas del día; desde las cuatro o cinco de la mañana hasta las once, doce de la noche o la una de la madrugada, ya que constantemente se ensaya o se estudia, ya sea solos o en pequeños grupos. Los músicos experimentados enseñan esporádicamente al grupo y a miembros individuales.

La música y las bandas tienen una estrecha relación con la iglesia, para la cual tocan en festividades como la Semana Santa y las de muchos santos.

En el documental *Poetas campesinos* de Nicolás Echevarría, se observa una tradición hoy desaparecida: el espectáculo de la Maroma. Las maromas fueron de los siglos XVI al XIX una de las diversiones favoritas del pueblo, junto con las corridas de toros y los paseos. "La Maroma es la técnica y es la errancia: es la acrobacia, el malabar, el vuelo, el equilibrio, la fuerza y el modo de vida de los modestos artistas que recorren la ciudad [o el pueblo] y sus vecindarios llamando a voz en cuello -con el cuero de un tambor y alguna otra música-, a la concurrencia que les paga por asomarse a su pista rudimentaria. Insólita aparición en los espacios de la vida doméstica: vuelos de querubines y angelitos en el territorio de los tendedores, figuras que se equilibran a la altura de los balcones y las azoteas... La Maroma se sirve sola o se acompaña con funciones de títeres, comedias, sainetes, coloquios, zarzuelas, bailes, jamaicas, columpios y todo tipo de atracciones según sean los tiempos y hasta donde den los recursos"⁹⁶.

Al parecer durante todo el año había diversas compañías que presentaban su espectáculo, siendo los domingos los días más concurridos. La gente dio el nombre de "Las maromas" al sitio en el que los maromeros o volatines actuaban. Los

⁹⁵ Klaus Jäcklein. Un pueblo popoloça. México, colección SEP/INI n° 12, 1974, p. 163.

⁹⁶ Museo Nacional de las Culturas Populares. ¡Ver para creer! El circo en México. México, 1986, MNCP/SEP, p. 99 (serie de Antropología Social).

espectadores estaban conformados en su mayoría por niños acompañados de sus padres, o en las ciudades incluso de niñeras.

Los volatineros usaban por lo regular camisa y calzón de punto de seda, o de traza, tonelete (traje de hombre con falda corta) con relumbrones (ropas brillantes) y gorra con pluma. "...El volatinero actuaba sobre una cuerda de cáñamo sostenida por dos tijeras de madera. Sobre ella, con un balancín entre las manos «trenzaba los pies y dando saltitos». La segunda parte de su acto era más difícil: consistía en brincar más alto sobre la cuerda y caer sentado de un lado y otro; finalmente un salto mortal y caer parado sobre el piso. La música acompañaba todos estos movimientos, dando mayor emoción y suspenso a los ejercicios más peligrosos. Mientras tanto, debajo de él, un payaso divertía al público gesticulando, bailando y contando picardías."⁹⁷

En el siglo XVIII existió incluso "La Compañía de Volatines del País" que contaba con artistas indígenas. Los artistas de este espectáculo iban "...de maroma en maroma, poniendo en entredicho la respetable solemnidad de las instituciones, transponiendo los límites que edictos y reglamentos se encargarán de recordar"⁹⁸. De igual forma, en pleno siglo XX, un espectáculo maravilloso en el alejado y olvidado San Felipe Otlattepec, tendrá en su reparto a un payaso-poeta que gritará a la multitud entre aplausos, risas y música:

"Dicen que somos ya ricos
 con los campos petroleros,
 pero lo que estoy mirando, hermanos,
 ¡ya estamos quedando en cueros!
 Y la causa de esta gran crisis
 que agobia a nuestra nación,
 son todos los monopolios
 y falta de ocupación.
 Y todo esto: por la Crisis Nacional..."⁹⁹

Y a unos fabulosos trapevistas y maromeros, entre los que se encuentran unas niñas, y todos serán acompañados, claro está, por la incomparable tradición musical de la banda de Santa Cecilia.

⁹⁷ Virginia González Claverán y Alma Dorantes. Fiestas, espectáculos y diversiones públicas. Guadalajara-1823. Guadalajara, 1991, Ayuntamiento de Guadalajara, p. 22.

⁹⁸ Museo Nacional de las Culturas Populares. Op. cit. p.100.

⁹⁹ Fragmento de la banda sonora de la película *Poetas Campesinos* (1980) de Nicolás Echevarría.

Ya para el siglo XIX a la Maroma se le conocerá con el nombre de circo; este tipo de diversiones han sido poco a poco desplazadas por distracciones más modernas, de forma más particular, en el caso de San Felipe desde que llegó la electricidad se compran más radios y televisores; en el año de 1973 había en el lugar 11 tocadiscos y 5 aparatos de televisión, los cuales gozaban de gran estimación¹⁰⁰ y ya no existe una Maroma o espectáculo parecido.

Testimonio del autor

En 1974 a Hiram García Borja, entonces director de la Cineteca, se le ocurrió la idea de adaptar unas camionetas jeep para que funcionaran como cines portátiles. Con este fin las equiparon con una pantalla muy grande de acrílico que se desdoblaba en la parte superior y un proyector 16 mm con un lente gran angular que proyectaba una imagen muy grande a corta distancia, en el interior había espacio para dos camas, una cocineta y un baño.

En ese entonces la señal de televisión llegaba a pocos lugares y, por lo tanto, menos había cine. Se convocó a cineastas interesados en viajar a diferentes puntos de la República para proyectar un ciclo de películas clásicas del cine mexicano en estos lugares y filmar un documento de la gente que veía las cintas.

Teníamos tres camionetas, las llevábamos Alfredo Gurrola, Héctor Abadié y yo; en cada camioneta iban dos personas. Fue un trabajo increíble, maravilloso, llevábamos cintas como las de Fernando de Fuentes (El compadre Mendoza — 1933—, Vámonos con Pancho Villa —1935—, o La Zandunga —1937); de Alejandro Galindo, (Una familia de tantas —1948); de Emilio Fernández (La perla —1945), entre muchas otras, las funciones eran gratuitas y el éxito increíble, todo el pueblo salía con sus sillitas y las ponía frente a la pantalla. Fue un proyecto que funcionó muy bien durante mucho tiempo, les sacaron muchísimo partido a las camionetas.

Percibíamos muy buenos salarios, todos éramos directores de cine documental poco experimentados, recuerdo que llegué a ahorrar mucho en esa época. Nos metimos en lugares absolutamente marginales, a mí me tocó recorrer el norte y sur del estado de Puebla, prácticamente todo¹⁰¹.

[En una región del sur, muy árida, muy pobre, en un pueblito llamado San Felipe Otlattepec, me quedé a dormir una siesta y me seguí de largo hasta la noche. Estaba dormido en el camper y me despertó una obertura de Verdi, en medio de la nada: La forza del destino. Pensé: 'estoy soñando, esto no puede ser'. Imaginé que era un disco: salí del camper y vi una banda de campesinos tocando por nota en un lugar en donde ni siquiera se habla español, se estaba montando un circo nocturno

¹⁰⁰ Klaus Jäcklein. *Op. cit.* p. 162.

¹⁰¹ Entrevista a Nicolás Echevarría realizada por Lizbeth Moreno el 24 de marzo de 1999 en casa del cineasta.

que se iluminaba con antorchas, me quedé maravillado, es una de las cosas más hermosas que he visto en mi vida, vi unos trapeceistas haciendo movimientos y un payaso diciendo poemas]¹⁰². El circo se llamaba La maroma y era de una pobreza enternecedora, me costaba mucho trabajo pensar cómo gente tan pobre podía poseer esta capacidad de crear algo tan absolutamente hermoso.

Fui testigo de una o dos funciones y se me metió en la cabeza hacer una película sobre ellos, me acordé muy bien de cada uno de los personajes y unos cuatro años después, durante mi paso por el CPC, se me presentó la oportunidad, hablé con las autoridades de RTC y las convencí de que hiciéramos una película sobre ellos.

Regresé junto con Sibylle a esa zona tratando de encontrar el circo y nos topamos con una muy mala noticia: el grupo ya no existía, se había dispersado. Sin embargo, no me di por vencido, me dediqué a buscar, uno por uno, a los integrantes de La Maroma quienes pertenecían a diferentes pueblitos, logré ponerme en contacto con ellos y me enteré que habían acabado muy peleados y por ningún motivo querían volver a trabajar juntos. Busqué la manera de filmarlos de tal forma que pareciera que estaban trabajando juntos, así realicé la película, a veces parece que la banda está tocando para el circo o al payaso participando con ellos, cuando en realidad no están ahí.

Primero filmé a la banda, me impresionó mucho la cultura musical que tenían en San Felipe Otlaltepec, prácticamente todo el pueblo eran músicos, los padres enseñaban a sus hijos solfeo, a leer música y tocar un instrumento, utilizaban los cinco dedos de la mano para dibujar el pentagrama y aprender las notas.

También me impresionó mucho el tono que le daban a la música clásica con esos arreglos para banda, me imagino que mucho de esto se debe a la llegada de Maximiliano a México y al gusto que tenía Porfirio Díaz por los arreglos de música, esta tradición realmente se arraigó en muchos lugares de México, especialmente Oaxaca. Era muy importante para cada pueblo tener su propia banda de música, San Felipe Otlaltepec tenía varias bandas de música que iban a tocar por todos lados, venían mucho al Distrito Federal, una vez me los encontré tocando por Xochimilco y Milpa Alta.

Posteriormente realicé las escenas de Narciso Sosa, el payaso poeta, quien tenía un libro maravilloso donde escribía y guardaba todos sus poemas y que me quería obsequiar, me dio mucha pena y no quise aceptarlo, ahora me arrepiento porque quién sabe en dónde estará ese libro. Era un hombre muy sabio, divino, muy simpático, tenía muchos años que no recitaba y no quería volver a hacerlo, le daba mucha pena, pensaba que iba a hacer el ridículo, prácticamente lo tuve que emborrachar para filmar la escena fabulosa de él con su burrito, en donde todos los niños del pueblo lo persiguen, nos tuvimos que tomar casi media botella de tequila para convencerlo de que la hiciera, le pregunté, "bueno y usted ¿cómo se anuncia,

¹⁰² Gustavo García. "Esos paréntesis del éxtasis. Entrevista a Nicolás Echevarría" en La Jornada. México, 22 de septiembre de 1996, p.8.

cómo anuncia al circo?' Me describió cómo era y le pedí que tratáramos de recrearlo, conseguimos un burro y entró como Jesucristo a Jerusalén: triunfal, con la banda atrás, pegando alaridos y gritos, ayudado por su cuaderno porque ya no se sabía de memoria los poemas.

Después filmé al circo, cómo se construye, cómo montan las vigas, hacen su red de profección con mecates, las acrobacias de los trapecistas, los payasos, con la única diferencia de que originalmente sucedía más bien de noche y yo no podía hacer eso porque no llevaba iluminación, por esta razón filmé hacia el atardecer y creo que funcionó bastante bien.

Pienso que la película logra transmitir ese espectáculo lleno de poesía, melancolía, en la actualidad ya no existen este tipo de circos ambulantes y a nadie le interesa pues los espectáculos modernos, como el radio o la televisión, los han llegado a suplir.

Considero que Poetas campesinos es casi una ficción, porque tuve que provocar todo, no es como Judea, Teshuinada, Niño Fidencio, en donde era simplemente un testigo, en este caso no. Por ejemplo, la lección de música estaba totalmente preparada, les dije dónde ponerse, más o menos qué hacer, sucedió lo mismo con los demás personajes preparábamos la escena y luego filmábamos, a veces les pedía que repitieran cosas, a mí me gusta mucho más dirigir personas que no son actores. En Cabeza de Vaca comprobé que mis mejores escenas son con gente que no son actores profesionales pues a estos últimos suele faltarte mucha espontaneidad, piensan que actuar con naturalidad no es actuar.

La participación del resto de la gente durante la filmación de Poetas campesinos fue más espontánea, se fueron juntando los niños detrás del payaso, era como el flautista de Hamelin, aunque yo lo relaciono más con la entrada de Cristo a Jerusalén. Soy un obseso de la Semana Santa, ha sido una estructura muy repetitiva en mi trabajo.

En una de las últimas escenas los cirqueros forman una cruz humana mientras la banda toca Viva Cristo Rey, que fue el himno de los cristeros, eso me conmovió muchísimo, es como la crucifixión; luego vienen unas trompetas que son como la resurrección (a propósito, la iglesia que aparece en la película se cayó en un temblor que hubo), el levantamiento de las vigas para hacer los trapecios es como el levantamiento de la cruz, también la escena del payaso en el burrito tiene mucho que ver con la Pasión, estaba muy consciente de esto a la hora de editar la película, le di esta estructura pensando en la Pasión de Cristo.

En cuanto al sonido, ya había trabajado mucho con Sibylle y cuando llevas mucho tiempo trabajando con alguien a veces ya ni siquiera es necesario hablarse, tu compañero ya sabe qué es lo que tiene que hacer.

En mis películas documentales llevo apuntes, ideas, pero siempre la realidad rebasa, siempre las cosas salen muy diferentes de cómo uno lo piensa, a veces mejor y a veces no. Creo que con esta película ya me iba preparando a realizar mis

películas de ficción, porque tuve un papel determinante en el desarrollo de varias acciones, los puse a actuar, la filmación duró como diez días.

El nombre de Poetas campesinos es un homenaje a la obertura de Von Suplé que se llama Poeta y campesino, caballito de batalla de todos los mariachis y bandas de música, se me hizo muy pertinente el título para ilustrar a estos campesinos que son artistas o poetas, además son indígenas popolocas, que es un grupo cada vez más pequeño.

Regresé a mostrar la película en México y tuvo un éxito increíble, también la exhibí en San Felipe Otlattepec. Los protagonistas tuvieron una reacción muy bonita, me apena haber perdido contacto con ellos, me gustaría regresar un día a San Felipe y a Jocotepec, yo creo que el payaso ya no vive, no obstante, me encantaría ver que ha sido de don Benigno Herrera, jefe de La Maroma, y de sus hijas.

Poetas campesinos pasó en una muestra junto con una película de Fellini, mucha gente pensaba que la de Fellini era la de los payasos, hasta que los personajes empezaban a hablar en español. También se ha exhibido en diferentes festivales.

Referencias biblio-hemerográficas

Jorge Ayala Blanco¹⁰³ hizo la siguiente lectura filmica de esta obra:

"Poetas campesinos o el circo de tres centavos. Hazaña pintarrajeada, engaño mágico, sortilegio entre tragicómico y grotesco, artesanía del espectáculo que se sobrevive a sí misma o despliegue megalomaniaco de las galas oropelescas...

"Insólito y desarmante, es un espectáculo en total decadencia que ninguna relación guardaba con sus homólogos ciudadanos y al cual han desplazado innovaciones importadas como los bailongos amenizados con un conjunto tropical. Debut para nosotros y despedida sempiterna. La coronación...

"Poetas campesinos o la actividad nómada del visionario. Barro que se niega a mentir como en la poesía náhuatl, vestigios de una autóctona cultura espontánea, tablilla animada de burdos encajes multicolores, suma de instantes privilegiados por la frescura...

"Sublime espectáculo naif y melancólica coronación del anticirco. El ojo limpio registra diminutos estruendos visuales. Afuera han quedado los pintoresquismos fáciles, los rollos paternalistas, las floñeces caritativas, las generalizaciones antropologizantes. En la imaginación nómada y mitopéyica de Echevarría confluyen

¹⁰³ Jorge Ayala Blanco. "Circoronación. Adios mis espectadores, que mañana será mi ausencia." en *La cultura en México. Suplemento de Siempre!* n° 1418, México, 27 de agosto de 1980, p. XVI.

el respeto a la dignidad indígena de Archibaldo Burns (*Juan Pérez Jolote*, 1975) y una capacidad para transfigurar visionariamente la realidad real sin traicionarla (hay quienes hablan ya de Echevarría como el 'Herzog mexicano').

"*Poetas campesinos* o el cine como estética de la modulación musical... La música acompaña, precede, sustituye, comenta, enlaza, tiende puentes, descuida, sugiere significados, sugiere dimensiones innombrables, da hondura a una especie de poética entre surrealista y cándida. La música no cesa, la música ampara. Mejor aún: estructura...

"*Poetas campesinos* o el lazo lúdico de las simbologías. A la construcción musical del filme, habría que añadirle otra construcción apenas esbozada, simbólica, secreta, casi subjetiva, producto de las intensidades ajenas a nuestra sensibilidad de extranjeros... La película destaca restos de un sentimiento sagrado, ya mero rescoldo... Infame profanación y mística desvergonzada. El payaso Narciso Sosa entra en su borrico al pueblucho como Cristo a Jerusalem y lee sus versos en descampado como si se tratara del Sermón de la Montaña. Los trapevistas se aferran a las patas de sus compañeros formando la cruz de la Crucifixión, aunque terminen sacando del calzón una bandera tricolor. Y el circo crepuscular se despidе en el crepúsculo mientras resuenan en los campanarios las Trompetas de Resurrección.

"*Poetas campesinos* o el arte campesino iba en camino. He aquí el último resplandor de un teatro ideal en que no había diferencia alguna de mentalidad o de capacidad de asombro entre los actores y los espectadores. He aquí la magnificación del ingenio campesino."

Gustavo García¹⁰⁴ opinaba en el *Unomásuno*:

"Echevarría implanta en esta película una de las condiciones básicas (y menos atendida) del documentalista: hacer del cine el testimonio de la cultura oculta, de las voces que se pierden, las realidades aparte ignoradas por el discurso institucional; sin más instrumentos que una cámara y un micrófono, Echevarría consigna el crepúsculo de un mundo sorprendente y común, que está aquí nomás tras lomita pero que a nadie ha importado (por ser impermeable a los esquemas de la propaganda turística o los prestigios del 'documental de denuncia')...

"Echevarría echa por tierra todas las afectadas, mistificadas y degradantes actitudes del cine mexicano hacia el tema y los personajes... al devolverles su nobleza natural y alejarlos de cualquier manipulación; del sermón de la montaña a la crucifixión final, la película ha estado instalada en el terreno de los hombres miserables trabajando, de los marginados que entretienen a otros marginados, de la tradición cultural que sobrevive en las peores condiciones, pero esto jamás se vuelve

¹⁰⁴ Gustavo García. "Poetas que en el aire las componen" en Suplemento Sábado del Unomásuno. México, 16 de agosto de 1980, p. 14.

un alegato en ningún sentido, son los hechos los que deben imponer su propia reflexión...

"...Como nunca, los marginados adquieren su dignidad natural y se libran de ser usados como gimoteantes chantajes sentimentales del cine 'militante' más viciado y convenenciero o como estampas turísticas de una provincia embellecida..."

Julia Elena Melche¹⁰⁵ juzgó:

"Con un deslumbrante lirismo visual, (Echevarría) rinde homenaje a las carpas suburbanas condenadas a la extinción por otros espectáculos más novedosos... Con un tono lúdico y jubiloso, aunque a veces fúnebre y pesimista, Echevarría registra la irreductible agonía de las manifestaciones populares que se niegan a morir".

Elementos del cine directo

A diferencia del resto de sus medio y largometrajes documentales, este trabajo de Nicolás Echevarría parece más inclinado hacia la técnica del *cinéma vérité*: el cineasta provoca a los sujetos para que "actúen" en la película sin traicionar la realidad, para que reconstruyan el espectáculo que ellos realizaban y que ya no existe. Esto nos recuerda mucho al trabajo de Robert Flaherty en *Nanook el esquimal*.

De la misma manera, como en el cine de Jean Rouch, Echevarría sugiere acciones a sus personajes, aunque a diferencia del antropólogo francés permanece detrás de la cámara. Por su parte, los sujetos retratados saben que están actuando para la cámara, la cual se vuelve uno más de los espectadores, la razón por la que los personajes principales parecen no tomar en cuenta la presencia de la cámara se puede explicar por la costumbre que tienen de actuar para la gente, en este caso actúan también para la cámara motivados por la presencia del público.

En cuanto a las características que comparte con el *cine directo* están:

En las entrevistas que realiza (al director de la banda de Santa Cecilia y a Narciso Sosa) el entrevistador no sale a cuadro, ni se escuchan las preguntas, más bien son como monólogos en voz *off* que sirven para conocer más a los personajes, lo cual produce una mayor empatía entre el espectador y el sujeto retratado. De esa manera, en la primera entrevista en ningún momento vemos al entrevistado, el director de la banda Santa Cecilia no sale a cuadro hablando a la cámara, nos habla del esfuerzo y en el empeño de los integrantes de la banda para aprender a tocar, del amor a la banda, de inculcar a los jóvenes el ánimo de ser músico, de sus

¹⁰⁵ Julia Elena Melche. "Nicolás Echevarría" en *Universidad de México*. n° 516-517, vol. XLIX, México, enero-febrero de 1994, p. 31.

problemas de la vista y de su dificultad para hablar español. En la segunda, el payaso-poeta Narciso Sosa aparece a cuadro leyendo en silencio su cuaderno de poemas, conocemos su casa y sus fotos de joven en las que aún estaban juntos los integrantes de La Maroma, mientras en voz *off* nos narra cómo salía a presentar la compañía y cómo empezó a trabajar con ellos.

Esta cinta coincide con el resto de los trabajos analizados en que se utiliza equipo técnico ligero; el número de personas que realizan la filmación es reducido; el sonido y la música son fundamentales en la elaboración de la estructura; el trabajo de cámara es muy íntimo y nos proporciona la sensación de estar ahí; cabe resaltar es la utilización emotiva y poética del contraluz.

El cineasta no utilizó un guión, ni actores, ni estudios, la película se filmó con la autorización de los sujetos retratados, no utilizó cámaras escondidas.

Se realizó un arduo trabajo de edición que incorpora una estructura emocional y religiosa que evoca en parte la Pasión de Cristo: el payaso-poeta llama a la función que pronto iniciará, acompañado de la banda, y de pronto una multitud de niños lo sigue detrás del burrito en el que va montado como Jesucristo en la entrada de Jerusalén. El Sermón de la Montaña tiene lugar cuando el payaso recita sus poemas mientras el público lo rodea sentado sobre un terreno lleno de piedras. Después los trapevistas montan su acto que nos remite a la crucifixión de Cristo pues éstos, luego de levantar unas vigas para ejecutar sus malabares, forman en el aire una cruz mientras la banda toca Viva Cristo Rey. Al día siguiente, como ángeles que anuncian la resurrección, dos miembros de la banda tocan unas trompetas mientras en la cúpula de la iglesia un hombre hace repicar las campanas.

Sin duda, la música de la banda y todo el sonido directo es fundamental para esta película. ¿Qué sería de este documental sin las risotadas de los niños que escuchan, sorprendidos las gracias de Narciso Sosa, o sus gritos llamando a la función de la Compañía Morena, los aplausos y los poemas? Y como siempre la música de Mario Lavista que une esos pequeños trozos de otra forma separados.

4.5 Niño Fidencio. El taumaturgo de Espinazo (1981)

Sinopsis

Este documental logra captar, dejando a un lado la ofensiva visión amarillista, la enorme fe de miles de peregrinos que se reúnen el 19 de marzo y del 17 al 19 de octubre de cada año, en Espinazo, Nuevo León, para conmemorar el santo, el natalicio y la muerte del famoso taumaturgo, José Fidencio de Jesús Constantino Sintora, conocido como el "Niño Fidencio", y para participar en un fenómeno de espiritismo colectivo, en el que los llamados "cajitas" reciben el espíritu del Niño a través del cual realizan curaciones. Además, mediante algunas entrevistas, un monólogo de un hombre que lee un texto aprendido de memoria, material de *stock shot* del Niño Fidencio tomado de unas *Fox News* de fines de los años 20 y de los corridos y cantos, se logra dar una biografía indirecta del famoso curandero.

Circunstancias de producción

Hay quienes consideran que el espiritismo, esa doctrina que tiene como principio las relaciones del mundo material con los espíritus o seres del mundo invisible, es tan antiguo que nace con la historia de la humanidad. Lo cierto es que en el año de 1848 Jakson Davis funda en Estados Unidos lo que se conoce como "espiritismo moderno". El movimiento se propagó en Europa y reunió varios adeptos en Francia e Inglaterra. Estas ideas llegan a México a través de los libros del francés Hipolite Denizar Rivail, mejor conocido como Allan Kardec quien, entre otras cosas, dijo que los *médiums* eran las personas que podían establecer contacto con los espíritus.

La burguesía mexicana de fines del siglo XIX y principios del XX solía reunirse para estudiar y practicar estas ideas en los círculos espiritistas, así por ejemplo, Francisco I. Madero fundó un círculo espiritista en Parras, Coahuila. Por su parte, las clases populares que solían atenderse con curanderos empezaron a frecuentar a los "*médiums curanderos*" que sanaban a través de los espíritus.

Uno de los personajes espiritistas más famosos del norte de nuestro país es, sin lugar a dudas, "el Niño Fidencio". Su culto, que daría una nueva forma al espiritismo, cuenta con un gran número de seguidores en poblaciones rurales y urbanas de los estados de Nuevo León, Coahuila, Tamaulipas, San Luis Potosí, y en menor medida en Guanajuato, Durango, Chihuahua, Zacatecas y Estado de México. También entre los mexiconorteamericanos es muy venerado, ya que algunos migrantes formaron centros o templos en varias poblaciones de los estados de

Texas, California, Illinois, Florida y Massachusetts, en los Estados Unidos de Norteamérica.

José Fidencio de Jesús Constantino Sintora nació el 13 de noviembre de 1898 en el rancho de Las Cuevas, municipio de Irámucó, Guanajuato. Fue uno de los veinticinco hijos (23 hombres y dos mujeres) de don Socorro Constantino, de oficio jornalero, y doña María del Tránsito Sintora. Desde niño fue muy apegado a la Iglesia. Estudió hasta tercero de primaria. Sus compañeros lo golpeaban y se burlaban de él porque decía que podía adivinarles el pensamiento o su futuro inmediato, es decir, era adivino y clarividente.

Según reza la leyenda Fidencio realizó su primera curación cuando tenía apenas ocho años de edad, en Camino Real entablilló un brazo quebrado a su madre, usando tablitas y un camote llamado sacasil.

Quedó huérfano a temprana edad, por lo que, para sobrevivir, buscó trabajo en una hacienda henequenera de Yucatán entre 1909 y 1910; se dice que vivió en Nuevo León en la hacienda Larraldeña, en Sabinas Santiago en 1913; luego ingresó a una mina cerca del poblado de Espinazo y de ahí entró a trabajar, en 1921, con la familia López de la Fuente como mozo y cocinero. Se dice que desde entonces le gustaba hacer trabajo de cocina y, sobre todo, ayudar en los partos y lavar ropas sucias de parturientas¹⁰⁶.

Fue la familia López de la Fuente la que lo llevó con ellos, en ese mismo año, a Espinazo, una población ferroviaria, y quienes, según algunos testimonios, controlaron su vida y lo aprovecharon económicamente; pues, se dice, Fidencio veía como a un padre a Enrique López de la Fuente, excoronel villista que administraba ranchos, quien a cambio le propinó golpes, azotes y humillaciones.

Los testimonios refieren que Fidencio tuvo desde niño poderes curativos y que los mantenía ocultos porque la gente solía pensar que eran cosas del demonio. Al parecer fue don Teodoro von Wernich, dueño de la hacienda para la cual trabajaba, quien lo publicó en la prensa después de que el taumaturgo lo curó de un padecimiento que ni los médicos estadounidenses había podido sanarle. A partir de ese momento empezó a llegar gente de toda la República y de Estados Unidos en busca de ayuda y alivio, entonces, don Enrique le permitió curar en la hacienda.

Entre 1927 y 1929 llegaron a visitarlo entre 40 o 50 mil gentes, muchas de las cuales decidieron establecerse en Espinazo y de esa forma se fue constituyendo la población en torno al Niño. Fidencio era lampiño y poseía un tono de voz atiplado, le gustaba mucho cantar y se dice que lo hacía con voz de soprano, su voz nunca adquirió un timbre varonil, tenía modales de niño y a veces de mujer.

Fidencio andaba descalzo, vestía con túnica blanca, gorra tipo Nehru del mismo color y capa roja. La gente lo trataba como un santo, le besaban las manos,

¹⁰⁶ Carlos Monsiváis. "...Y si le queda tiempo al Niño, que nos consiga algunos lectores" en La cultura en México. Suplemento de Siempre! n° 1510, México, 2 de junio de 1982, pp. IV y VI.

los pies o la orilla de la túnica. Dicen que poseía un "gran poder sugestivo", una "fuerza magnética" que lo hacía parecer iluminado y que mucha gente que lo seguía parecía hipnotizada.

En 1927, al cumplir 29 años, Fidencio ya era considerado como el curandero de la región. Se empezó a correr el rumor de que sanó a un grupo de mineros luego de un derrumbe, a un enfermo de várices a quien no habían podido atender en Nueva York, así como que extraía tumores cancerosos, atendía a parturientas, leprosos, locos, tuberculosos y enfermos de la vista, entre otros.

Fidencio tenía su propio séquito de monjas, que la gente llamaba "esclavas de Fidencio" o "esclavas del Niño" y sus sacerdotes llamados "cajitas". Asimismo, tuvo varios hijos adoptivos que siempre lo llamaron "mamá".

A Fidencio le encantaban las fotografías y siempre se retrataba en poses que sugerían el ámbito divino, entre las más famosas están las imágenes del "Niño Guadalupano" en donde aparece como una conjunción de la Virgen de Guadalupe y el Sagrado Corazón de Jesús, o en donde se muestra vestido de lino cargando la cruz, rezando junto al enfermo o venciendo al demonio. Sin embargo, la Iglesia nunca lo calificó de blasfemo, ni creador de una nueva religión, de hecho obtuvo sus bendiciones al morir y se le consideró santo milagroso.

También le gustaba mucho el teatro, quizás el arte preferido de Fidencio, por lo que diariamente en el teatro de Espinazo, el cual todavía existe, había representaciones de ocho a diez de la noche en la que el taumaturgo improvisaba, declamaba, cantaba, bailaba y hacía imitaciones para divertir a sus feligreses. Durante la Cuaresma representaban la Pasión de Cristo, en donde Fidencio invariablemente representaba al hijo de Dios y seleccionaba a las personas adecuadas por su fisonomía para representar el resto de los personajes. En las actuaciones había única y exclusivamente mímica, los guiones eran libres, aunque se tomaban partes de la obra de Pérez Scrich, *El mártir del Gólgota*, y de "un catecismo iluminado".

Fidencio siempre dijo que él era ignorante y se consideraba "un instrumento en manos del Altísimo". Diariamente, el Niño iniciaba muy temprano el tratamiento de los enfermos que había elegido la noche anterior. Tenía días dedicados específicamente al tratamiento de enfermos de los ojos, la piel, locos o a quienes necesitaba operar; las curaciones se llevaban a cabo en diferentes lugares.

Miles de personas acudían al "círculo de las curaciones" dibujado en el piso de cemento, al corral y al leprosario llamado la "Colonia de la Dicha", lo vieron curar en la azotea de su casa, en un vagón de ferrocarril, en el cerro y hasta en la tina de baño.

El Niño casi no descansaba ni comía, curaba en periodos de 48 a 72 horas, incluso aseguraba que mientras dormía o dormitaba en realidad estaba curando a personas que se encontraban lejos de Espinazo. Tenía alucinaciones frecuentes y su estado de ánimo oscilaba entre la desbordante alegría y las terribles depresiones. Se

dice que cabezeaba entre dormido y despierto y de repente decía "este lugar está bendito, Jesucristo acaba de pasar por aquí, desde la puerta de la cocina hasta la ventana"; también decía con frecuencia que su espíritu viajaba para ayudar a personas ausentes y desconocidas, explicaba a sus colaboradores: "ustedes no se dan cuenta, pero yo sólo les dejo el cascarón".

Siempre dijo que era virgen como Cristo porque si llegaba a cometer un acto sexual o a cobrar por sus curaciones su don desaparecería, según sus protectores sus órganos sexuales nunca se desarrollaron. Los donativos que la gente hacía se arrojaban "al pirulito" y se utilizaban para el mantenimiento de los enfermos y gastos adicionales de los seguidores del Niño.

Fidencio practicó varios métodos de curación como la hidroterapia, la telepatía, la logoterapia, kinoterapia, medicina psicosomática, meloterapia, imposición de pies y manos, cirugía y exodoncia, terapias populares, terapia de intervención sobrenatural y la impactoterapia.

En la hidroterapia el Niño bañaba durante días a los enfermos de sífilis, ceguera o lepra. A los sarnosos los mandaba a bañarse en las aguas sulfurosas de "Puerto Blanco". A los dementes los levantaba en la madrugada y los azotaba, luego los bañaba en "el Charco Sagrado", en donde, hasta la fecha, todavía se bañan los peregrinos. El agua que Fidencio usaba para bañarse se llamaba "Agua de Niño" y a este líquido se le consideraba medicinal.

En la telepatía, Fidencio diagnosticaba a simple vista, nunca pidió análisis o radiografías para dar su diagnóstico.

La logoterapia era una especie de psicoanálisis en donde el paciente descubría sus valores y metas.

En la kinoterapia el Niño columpiaba a paralíticos, mudos y dementes.

En la medicina psicosomática Fidencio exigía a los enfermos orar antes de la terapia, porque él consideraba que existía una relación inmediata entre enfermedad y pecado, de tal forma que cuando se eliminara este último el paciente se sanaría.

En la meloterapia Fidencio cantaba mientras curaba y lloraba conmovido. Sus canciones predilectas eran *La hija del penal*, *Las cuatro milpas*, *La Norteña* y *La Rielera*.

En cuanto a la imposición de pies y manos, el Niño solía poner en hilera a numerosas personas y caminar sobre sus vientres.

Existen numerosos testimonios de las operaciones, invariablemente realizadas con vidrios desinfectados por alcohol en lugar de bisturís, así como de la extracción de piezas dentales con pinzas de mecánico. Para éstas no utilizaba anestésicos,

como suturador empleaba sacasil, luego vendaba la herida y prescribía reposo, al parecer Fidencio empleaba la hipnosis rústica¹⁰⁷.

Las terapias populares se refieren a las frotaciones con una pomada hecha de jabón y tomate, las tisanas. La más común era la gobernadora, sin embargo también eran frecuentes las de hoja sén, mejorana y cenizo, y una especie de jabón hecho con sebo y hierbas de la región.

Asimismo, se habla de terapias de intervención sobrenatural porque Fidencio siempre estuvo convencido de que curaba con poder divino, de que era Dios mismo quien ponía en sus manos los medicamentos y el poder para sanar a los enfermos.

Finalmente, en la impactoterapia el Niño arrojaba a la muchedumbre, desde una azotea o un lugar alto, las frutas y huevos que le obsequiaban, mientras la gente pensaba que si alguno de estos objetos tocaba el miembro enfermo se curaría. Se dice también que Fidencio provocaba choques psicológicos en sus pacientes, dejándolos en la jaula de una puma que carecía de dientes y garras y que, según los testigos, era una terapia infalible para curar sordomudos.

Según algunos relatos a Fidencio lo llegó a visitar el mismo presidente de la República de aquellos años, Plutarco Elías Calles, acompañado, entre otros, de Juan Andrew Almazán, León Aarón Sáenz (gobernador de Nuevo León) y Dámaso Cárdenas (alcalde de Mina). Dice la leyenda que Fidencio le dio a Calles un tratamiento especial y que lo curó de una enfermedad grave, le dio un brebaje de rosas de Castilla con miel de abeja, le untó pomada con jabón y tomate y lo vendó, entonces el presidente se puso una túnica del Niño y salió a la plaza.

Por el año de 1930 el doctor Francisco Vela González, vicepresidente del Consejo de Salubridad de Nuevo León y delegado sanitario federal, visitó Espinazo y a partir de este hecho publicó una serie de artículos en los que manifestaba las condiciones de insalubridad del campamento de enfermos, la incapacidad médica del Niño, el abuso de quienes lo manejaban, el alto número de muertos (más de dos mil cadáveres en dos años, los enfermos graves iban a morir ahí); explicó que en realidad Fidencio era inocente ya que sufría, sin saberlo, de un padecimiento mental consistente en creerse iluminado y encargado de quitar el dolor a los que sufren. Y que, en cambio, quienes los rodeaban había sacado partido de la credulidad de las masas.

Cuentan que el Niño anunció su muerte días antes, que acompañado de su hijo adoptivo, Ulises, puso un moño negro en cada una de las viviendas diciendo "yo me tengo ya que morir... y después de mi muerte vendrán muchos Fidencios". Falleció el 19 de octubre de 1938 en Espinazo, Nuevo León, en la casa donde vivía, propiedad de Enrique López de la Fuente, y una multitud esperó tres días su resurrección. Según el certificado de defunción la causa de su muerte fue la fiebre. Finalmente fue enterrado en el mismo lugar donde curaba.

¹⁰⁷ Nicolás Echevarría. "Terapias del fanatismo" en Diorama de la Cultura. Excélsior. México, 27 de junio de 1982, p. 13.

Los "cajitas" son los sucesores del Niño, así fue como los definió él porque con ellos se comunicaba en espíritu y les transmitía su poder para curar, éste es un fenómeno de espiritualismo. Ellos son quienes conducen a miles de fidencistas en su visita a Espinazo en diferentes épocas del año, sus ayudantes son los guardias quienes están pendientes de pasar las pomadas, limones, hierbas y lociones a los cajitas, y los asistentes, el pueblo o la misión.

Algunos cajitas se agrupan en federaciones formadas por misiones, y las cuales se reúnen eventualmente en torno a una persona de prestigio o a un *médium* fidencista. Hasta 1993 se habían registrado dos federaciones, una integrada por Fabiola de la Fuente y algunos miembros de su familia, la otra encabezada por Cipriana Zapata, conocida como "Panita", quien es una de las cajitas de más prestigio y que conoció en vida a Fidencio.

Espinazo se localiza a 120 kilómetros de la ciudad de Monterrey, se puede llegar por la carretera a Monclova, Coahuila, tomando la desviación a la cuna del culto fidencista, se tienen que recorrer 28 kilómetros.

El culto fidencista tiene hasta la fecha un gran número de seguidores que año con año, con gran fe y desesperación, viajan a Espinazo en el aniversario del nacimiento de Fidencio —quien solía festejar su nacimiento "místico" el 17 de octubre— y de su muerte (19 de octubre), que dura más o menos cinco días. La primera es la más concurrida pues reúne entre 10 y 15 mil gentes, mientras que a la segunda asisten alrededor de 5 o 6 mil visitantes.

Las misiones recorren durante esas fechas los lugares sagrados: "el pirul", en donde Dios le reveló al Niño el don de curar; "la tumba" y "el charquito", donde realizaba las curaciones; "la dicha", donde estaba el leprosario; y "el cerro de la campana", donde iba a orar frecuentemente.

Asimismo, las peregrinaciones casi siempre están acompañadas por alguna danza de *matachines*, cantos de alabanzas y grupos de música regional que cantan polkas o corridos en los que se habla de los milagros de Fidencio.

Por su parte, los *cajitas* realizan curaciones colectivas y en presencia de todos los asistentes, se les ve entrar en trance y mantener los brazos abiertos sosteniendo en una mano un crucifijo, mientras, las misiones se acomodan en círculo rezando oraciones católicas o cantando corridos o alabanzas en honor a Fidencio. Luego de impregnarse las manos de loción, el *cajita* pasa sus manos por todo el cuerpo del paciente para retirar las malas influencias, luego este último relata en voz baja los síntomas de su enfermedad, según el dictamen se procederá a recetar o actuar en consecuencia.

"En el Fidencismo la enfermedad afecta al paciente como un todo y se cura «tanto al espíritu como al cuerpo»... es un culto que sincretiza elementos católicos y espiritistas, es eminentemente mágico y de curación que recupera el saber tradicional y sus terapéuticas, en donde se manifiesta el culto a los antepasados asumiendo en el momento del trance la identidad del Niño Fidencio, de otros

curanderos, y de personajes históricos populares o de santos católicos, revalorizando su cultura popular y reforzando su identidad como grupo social en rituales de significación de su propia cosmovisión.¹⁰⁸

Testimonio del autor

Después de filmar el material para Hikuri-Tame, me reencontré con mi amigo Scott Robinson quien había terminado recientemente un documental sobre el mismo tema. Amablemente, Scott me dejó trabajar una temporada en el estudio que tenía en Tlayacapan para que pudiera terminar la edición de mi película.

Durante mi estancia en ese lugar me proyectó un cortometraje que alguien había realizado sobre el Niño Fidencio, este material me impresionó mucho, era la primera vez que veía imágenes sobre la reunión de fidencistas en Espinazo. De niño llegué a escuchar comentarios sobre el taumaturgo en mi natal Tepic, que es todavía una zona de influencia fidencista.

La escena que más me impresionó del cortometraje fue la de los enfermos que se bañaban en lodo, entonces empecé a hacer planes para realizar mi propia película, incluso le propuse a Scott que la realizáramos juntos, sin embargo, finalmente él no participó.

En 1979, después de terminar Poetas campesinos, le presenté al Centro de Producción de Cortometraje el proyecto que traía en mente y ellos aceptaron financiarme, esta película tuvo un apoyo especial del CPC, cosa que no se ha vuelto a repetir en el cine documental.

Con un equipo de tres personas y una cámara 35 mm viajé a Espinazo, llegamos uno o dos días antes del 17 de octubre de 1979, fecha en que se festeja el natalicio de Fidencio, unos días después, el 19 de octubre, se conmemora su muerte.

Esa fue la primera vez que puse un pie en Espinazo. Fue muy emocionante, pues había leído mucho sobre el taumaturgo. Lo primero que vi fue a los peregrinos que van arrastrándose desde la estación del ferrocarril hasta la tumba de Fidencio, creo que esa ha sido la única ocasión en la que me han dado ganas de hacer lo mismo, de también tirarme al suelo y empezar a rodar, fue una sensación que no puedo describir, sentí que esas personas tenían una enorme necesidad de limpiarse, de arrepentirse por algo que habían hecho en sus vidas y que lo que hacían era muestra de una enorme esperanza y fe que se transmitía de una persona a otra.

La gente se tomaba de las manos, se abrazaba, se ayudaba, se apoyaba, estaban físicamente juntas. Ésta fue precisamente una de las lecciones del Niño

¹⁰⁸ Olimpia Farfán Morales. El fidencismo. La curación espiritista. Monterrey, 1997, s/e, p. 45 (serie "Orgullosamente Bárbaros" n° 21).

Fidencio: permanecer cerca de los enfermos. Entre nosotros ocurre comúnmente lo contrario, entre más grave está el enfermo, quienes lo cuidan se alejan más, se ponen guantes, tapabocas o se cubren por entero. En mi opinión, esta cercanía con los enfermos que se da en Espinazo ayuda mucho a que la gente se cure y se sienta mejor.

Nos hospedamos con las señoras de la Fuente, que son quienes ahora controlan la economía, el funcionamiento y el alojamiento de la casa en donde vivía Fidencio. Ellas me permitieron quedar en el cuarto donde dormía el taumaturgo. Inmerso en este mundo espiritista todas las noches tenía la sensación de que venía a visitarme, incluso soñé varias veces con él, a tal grado que un día desperté con la clara sensación de que el Niño me había dado un golpe en la frente.

Otro de los sueños que tuve fue uno en el que mataba a mi padre y al Niño Fidencio, no recuerdo como sucedía esto, sólo viene a mi mente lo que sucedió después: me veo en un tren, camino por sus pasillos junto con mi madre, voy al encuentro de los dos cadáveres que tengo que reconocer, están cubiertos por sábanas, el primero que veo es el del Niño y luego, atrás, el de mi padre. Al ver esto lloro mucho, me siento arrepentido de todo lo que hice. Al regresar a mi casa encuentro mi departamento inundado y a un amigo durmiendo en mi cama, incluso hay ropa que no es mía, mi amigo pide disculpas y se va. Después hay mucha gente que interviene en la remodelación de mi departamento. Mi cama estaba en un desnivel y ahora lo hacen más grande de lo que estaba, además, una gran parte del departamento ha quedado al descubierto. Me encuentro un periódico amarillista en el piso y en él veo de frente el cadáver de Fidencio, ahí viene toda la reseña del doble asesinato. Seguramente los maté en defensa propia porque no tengo ningún remordimiento ni me siento amenazado o perseguido. Sin embargo, siento que es el final de una etapa en mi vida y que después de lo que sucedió difícilmente podré seguir filmando documentales'.

Sin duda, mientras estuve en Espinazo yo también experimenté la presencia de este personaje, me sentí iluminado por él en mi persona y mi trabajo, tenía la gran necesidad de hacer una buena película sobre él, de alguna forma percibí que él me facilitaba las cosas pues el rodaje marchó siempre sobre ruedas.

Desde que llegué no dejé de filmar ni un solo día. A decir verdad, al principio no tenía una idea muy clara de lo que iba a hacer, se me ocurría una especie de docudrama para recrear algunos momentos de la vida de Fidencio que me parecían fantásticos. Por ejemplo, él tenía un pequeño museo lleno de frascos que contenían tumores, piedras biliares, fetos y otras cosas que extraía de sus pacientes. Esta especie de museo del horror era un tour obligado para sus seguidores, que de esa forma eran testigos de las grandes hazañas curativas del Niño.

De igual modo, me fascinaban las historias de cómo había recibido el taumaturgo el mensaje de que iba a ser curandero. Lo que más me sorprendía era que, al igual que María Sabina y algunos chamanes huicholes, el Niño Fidencio

había recibido su iniciación con un libro en blanco, en este caso entregado por el Sagrado Corazón, en el que Fidencio podía leer.

Se relata también que el taumaturgo tenía un séquito de esclavos y esclavas quienes vestían de blanco para servirlo. Se dice que él nunca tuvo interés en la cuestión sexual, era un tipo asexuado, de hecho le llamaban "Niño" (en parte por la tradición de niños curanderos que viene desde los dioses prehispánicos) porque curaba con la inocencia de un niño, hablaba como tal y, según se cuenta, sus órganos sexuales habían sido poco desarrollados. Actualmente, los "cajitas", sucesores de Fidencio (se llaman así porque dicen que poseen como cajas el espíritu del taumaturgo) también hablan con voz de niños.

Todos estos relatos me fascinaban y, por mucho tiempo, pensé que sólo podría hacer una buena película sobre el taumaturgo si conseguía que fuera una ficción, no obstante, con los resultados del documental, poco a poco se fue diluyendo esta idea.

Después que terminaron las fiestas me dirigí a México para editar el material, lo vi y me gustó mucho, armé lo que tenía y me di cuenta que necesitaba algunas escenas más para redondear la película, entonces decidí regresar en marzo del año siguiente, el día de San José (en el que se celebra su santo), al mismo tiempo me di cuenta que el material era tan rico que podía hacer un largometraje documental.

De esa forma, la edición final del material fue una combinación de las celebraciones de octubre y marzo, ésta no sigue un orden cronológico, más bien le doy importancia a la cuestión anímica, quise transmitir al espectador esa misma sensación de sorpresa, novedad, continuo descubrimiento y extrañeza que yo experimenté al estar ahí.

Durante la edición de la película ocurrió algo extraordinario, se descubrió un material sobre el Niño Fidencio filmado a principios de los años veinte, al parecer una persona había muerto y había dejado unos rollos en el closet, la familia los donó a la Cineteca, empezaron a revisar los rollos y alguien me avisó sobre el descubrimiento de este corto en blanco y negro de excelente calidad, entonces lo incluí en la película, ya la estaba terminando de editar, prácticamente lo puse en donde iba.

En este material aparece el taumaturgo haciendo unas curaciones en el columpio, platicando con los pacientes, arrojando fruta, en la impactoterapia y unos fieles arrodillados frente al pirulito, poco después de haber copiado en nitrato este noticiero llamado Fox News se quemó la Cineteca, de no haberlo incluido en la película ese material se hubiera perdido para siempre. En ese incendio se quemó prácticamente toda la memoria filmica del país, fue una tragedia, un descuido imperdonable.

En cuanto al sonido de Niño Fidencio que grabó estupendamente Sibylle Hayem, hay un efecto en la edición que me empeñé en lograr: cuando la gente cae al agua en el "charquito" combino el sonido directo con un sonido incidental grabado en estudio porque como hay tanto ruido en casi toda la película quería que ahí pasara a

un segundo plano y luego de repente desapareciera, quedando tan solo el sonido del agua.

También quise que la película no tuviera narrador, preferí que los corridos, la música y las mismas imágenes explicaran lo que iba sucediendo, metí dos o tres entrevistas y el delirio fabuloso del tipo que describe la leyenda del Niño. Aquí, la música de Mario Lavista al igual que en María Sabina es más discreta que en trabajos como Judea, llegamos a la conclusión de que el sonido de la atmósfera o de la naturaleza era más importante.

Realmente considero que, como documentalista, Niño Fidencio es el mejor de mis trabajos, nunca he vuelto a hacer un documental en donde me logre expresar tan bien como lo hago aquí. María Sabina es una película mucho más intimista; Poetas Campesinos, que también es una de mis películas favoritas, es más artística; en cambio, Niño Fidencio es descarnada, siento que mi interés por la religión, la irracionalidad, las tradiciones, costumbres y mi forma de expresarme como cineasta coincidieron en forma muy afortunada.

Ésta ha sido la película que más reconocimientos ha recibido de todos los documentales que he realizado y, fuera de Cabeza de Vaca, la que más ha viajado, además tengo el orgullo de que el Carpenter Center —escuela de cine de Harvard— compró una copia porque la consideraron uno de los documentales más importantes de la historia del cine documental y la satisfacción de que en los lugares en donde se exhibe siempre impresiona mucho.

En mi opinión, el éxito de la película tuvo que ver también con la forma en la que abordé el tema. A mí no me gusta hacer una película para burlarme de la gente, en todo caso trato de entender sus motivaciones.

Cuando filmo trato de transmitirle a las personas el sentimiento de que no trato de ofenderlos, ni de hacerlos ver mal, ni burlarme o criticarlos de fanáticos, hacerlos ver como idiotas o ridiculizarlos. En Niño Fidencio la gente no se sintió agredida por la presencia de la cámara, algunos más bien sintieron un poco de pudor y en una o dos ocasiones me pidieron que no filmara y siempre respeté su decisión, nunca ha sido mi estilo imponerme ni agredir a la gente.

En cuanto a la exhibición, Niño Fidencio estuvo bastantes semanas en cartelera en varios cines comerciales y le fue muy bien, la gente acudió a verla, era muy raro que en esa época un documental estuviera en función corrida.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Entrevista a Nicolás Echevarría realizada por Lizbeth Moreno el 17 de febrero de 1999 en la casa del cineasta.

Testimonios bibliográficos y hemerográficos

Esta es, junto con *Cabeza de Vaca*, una de las películas de Nicolás Echevarría sobre la que más se ha escrito. En general, los críticos hablaron muy bien de ella, llegando a destacar, a su parecer, sólo algunas fallas.

Gustavo García escribía en el *Unomásuno*¹¹⁰:

"Niño Fidencio tiene problemas con la censura. Culpable de ofrecer, según el régimen, una imagen denigrante del país, el cuarto largometraje de Nicolás Echevarría está a punto de ser prohibido —si no es que ya lo está—. Lo que la reacción oficial confirma es tanto la potencia explosiva de un cineasta dedicado a registrar el 'otro' México, la cultura no oficializada, como la fuerza inasimilable de esa otredad, el modo como desborda a la ideología, a los sistemas de domesticación sociológica o antropológica, al discurso de poder, del cual puede ser su cara primitivista o liberada.

"Parecería ocioso a estas alturas enfatizar el modo en que el cine de Echevarría ha dado al documental un rostro digno, estéticamente deslumbrante y socialmente ennobecedor y ajeno al maniaco rollo mesiánico de los cineetnólogos de siempre; sobre todo sus documentales posteriores a *María Sabina* (1978) se aproximan estructuralmente de un modo comprometido al tema filmado, del cual se vuelven extensiones naturales. Son crónicas de instantes místicos explosivos (*Teshuinada* no atiende al paso de los días de la Semana Santa, que parece ocurrir en un mismo momento; el Niño Fidencio tiene dos fechas conmemorativas, el 19 de marzo, santo de Fidencio y el 17 de octubre, fecha de su 'iluminación' o nacimiento místico, en una misma sucesión de gestos y lugares de fe) o tránsitos pasionales de ecos religiosos disfrazados o encubiertos (*Poetas campesinos* seguía el orden de los Evangelios, con todo y sermón de la montaña y crucifixión al final; *Niño Fidencio* tiene mucho de relato evangélico de vida del mesías guanajuatense narrada por sus discípulos.

"La película asume la apuesta más difícil: abordar este tipo de personajes tiene todos los problemas del mundo; no se puede acudir a los parámetros normales de la religión o el análisis cultural ante un tema tan mercurial, tan escurridizo, que es una afrenta para el pensamiento marxista y para la religión organizada. Sin embargo, Echevarría está haciendo una audaz inmersión en el poder movilizador que llevó al judío Luis de Carbajal a querer fundar en Nuevo León la nueva Jerusalén y a la santa Teresa de Cabora a amparar a varios movimientos antigobiernistas durante el porfiriato...

¹¹⁰ Gustavo García. "El taumaturgo de Espinazo. El opio de los gobernantes" en Suplemento Sábado del Unomásuno. México, 22 de mayo de 1982, p. 15.

"Finalmente, es comprensible el horror de los censores: ahí está una religión deformada, desaforada, grotesca, particular e inasible; ahí está una miseria transformada en fe, multitudes insoslayables que en cada peregrinación están reflejando los fracasos del sistema en materia educativa, de salud y hasta religiosa. Ahí está el otro país, dolorido, rodando en el polvo para ver a su última esperanza, cubriéndose de lodo para alejar los males que el sistema le metió y no le puede sacar. *Niño Fidencio* es una bofetada deslumbrante, hipnótica, obsesiva, la crónica de una culpa inmensa, el perfil de un hombre anormal —nunca desarrolló Fidencio características sexuales secundarias— que es la de un país que nadie se atreve a ver."

Eduardo de la Vega Alfaro declaró en el Unomásuno¹¹¹:

"... No hay duda: con *Niño Fidencio*... Nicolás Echevarría logra su obra más acabada y al mismo tiempo más personal. Atrás quedan, a reserva de que reincida en defectos, los testimonios malogrados sobre los cultos indigenistas (*Flor y canto; Judea; Hikuri-Tame; Teshuinada, Semana Santa tarahumara*), las biografías 'poéticas' sobre chamanas oaxaqueñas (*María Sabina*) o los vanos intentos de rescatar manifestaciones 'curiosas' de la cultura popular (*Poetas campesinos*). Fascinado y simultáneamente distante Echevarría filma un culto extraño, insólito pero altamente significativo dentro de un marco religioso-curativo. A partir de ello reflexiona y nos hace reflexionar, tarea imprescindible de cualquier cineasta testimonial que se digne de serlo. La labor de Echevarría se aleja de las pretensiones estrictamente biográficas o irónicas del personaje (justo polo contrario a *El rincón de las vírgenes* o *La venida del rey Olmos*) y se aleja también de la mera exploración pseudo sociológica del fenómeno religioso en abstracto (justo polo contrario a *Talpa* o al primer episodio de *Fe, esperanza y caridad*). A Echevarría le interesa el culto al 'Niño Fidencio' tal cual se refleja y se manifiesta en la actualidad entre determinados sectores sociales concretos; le interesa también el personaje del 'santo' pero siempre a partir de su significación más aguda: ser un símbolo y una evocación temporal. En este sentido la labor filmica de Echevarría supera dialécticamente a los hasta ahora testimonios más interesantes de Alfredo Joskowicz (*La manda* y *La pasión*).

"Técnicamente la cinta es impecable. Encuadros depurados, fotografía homogénea, una idea bastante sólida del montaje y un extraordinario control de las situaciones filmadas (la gente vive frente a la cámara el culto fidencista). Un solo reparo en este rubro: las escenas de los clavados en el lodo se tornan repetitivas, lo cual puede desequilibrar la estructura del relato..."

¹¹¹ Eduardo de la Vega Alfaro. "El taumaturgo de Espinazo. III Foro de la Cineteca" en Unomásuno. México, mayo de 1982.

Luis Terán opinó en *Excélsior*¹¹²:

"... El mérito de *Niño Fidencio*, además del descubrimiento de un cineasta, Nicolás Echevarría, es la captación de una realidad poco analizada en el cine mexicano: la necesidad del mexicano por el ritual, la desesperanzada entrega a conductas irracionales, a causa de la falta de respuesta gubernamental.

"Construida alrededor de un solo 'gag', *Niño Fidencio* nos asombra al mostrarnos imágenes testimonio de peregrinos que, como los que acuden al santuario de Lourdes, se entregan a curas milagrosas en charcos de lodo, a manos de intérpretes de los que profesan el culto al Niño Fidencio. La cámara se posa con cuidado en los personajes vivos, no actuados, y con enorme respeto los sitúa en el contexto social que los enmarca: la ignorancia, la total falta de estímulos, la miseria en la que viven, el dolor que les aqueja. Sólo un milagro puede salvarlos es lo que dicen con voces, con gestos, con lamentos, con sacrificios. Desde la butaca del cine sabemos que no es con milagros con lo que llega la salvación..."

Andrés de Luna se expresó así en el *Unomásuno*¹¹³:

"*Niño Fidencio* es una reflexión y una mirada a un fenómeno que ocurre cada año en Espinazo, Nuevo León. El documental procura describir y dar matiz (con una clara escritura cinematográfica) a un hecho pagano y místico que tiene una profunda aura religiosa. Echevarría opta por armar un 'cuadro de costumbres', eslabonar las distintas prácticas que se suceden durante las festividades; establece un análisis dialéctico y didáctico, elimina las reiteraciones (defecto principal en *María Sabina*) y edifica un filme terrible y transparente, una obra de particular consonancia en un país donde el cine inteligente ha sido extirpado de raíz.

"*Niño Fidencio* es un ejemplo de rigor y disciplina, un documental que es la antítesis de las excrementicias películas de Bilbatúa y Fernando Martínez. Si se pecara de exceso crítico, se podría objetar a la cinta de Echevarría un par de planos que se orientan hacia un peligroso pauleductismo: un corte en movimiento de la rueda de una carreta, cuya función tiene que ver con un cierto 'esteticismo' un tanto chato; y, una imagen que es francamente molesta, por su innecesario efectismo melodramático, es la de una mano indígena ('con sus profundas arrugas en la piel morena') a la que le chisporrotean los goterones de un cirio. Pero esas son minucias, simples momentos que en nada afectan el logro final de *Niño Fidencio*."

¹¹² Luis Terán. "Varios Temas y *El Niño Fidencio*. III Foro Internacional de la Cineteca" en *Excélsior*. México, 10 de mayo de 1982, p. 36A.

¹¹³ Andrés de Luna. "Panorama. *El Niño Fidencio*" en *El Nacional*. México, 10 mayo de 1982, p. 18.

Por su parte, Emilio García Riera¹¹⁴ reflexionó de esta manera en el *Unomásuno*:

"... Ya Gustavo García me había hablado muy bien de *Niño Fidencio*. La crítica de Eduardo de la Vega publicada en estas páginas confirma sus valores y, además, me excusa de reseñar lo que la cinta contiene. Echevarría es uno de los muy pocos que en México han logrado cultivar con solvencia un cine, como el documental, que es tenido *a priori* por el más noble (y el más aburrido, dicho sea de paso) y que, en contra de lo que se cree, se presta mucho más a la trampa que el representado, el de argumento y actores. Sólo la obra de Eduardo Maldonado y algunos casos excepcionales son digno antecedente en México del logro de Echevarría.

"Esa solvencia es en principio asunto de moral. Si el cineasta no puede compartir, obviamente, el fervor por el Niño Fidencio que la película refleja, tampoco puede contemplarlo con aires de superioridad, con esa suficiencia de 'hombre civilizado', dizque antropólogo, que aflige a tantos documentales abocados a la muestra de lo exótico y popular. Una muestra de esa visión 'superior' está contenida por cierto, en *Niño Fidencio*: es el por otra parte muy interesante noticiero Fox, mudo, hecho seguramente a finales de los 20, que muestra al Niño Fidencio en persona y en ejercicio.

"El punto de vista de Echevarría se expresa por la seriedad del registro o sea, por la afirmación de una objetividad que se le supone a todo documental y que sólo en pocos casos es verdadera. La seriedad se apoya en la eficacia técnica: *Niño Fidencio* es una película muy bellamente fotográfica y muy bien editada. Por lo demás, el único comentario manifiesto de Echevarría sólo se produce al final, y es muy justo: desde una altura, la cámara retrata un amplio paisaje desolado, árido, que explica por sí solo la necesidad, para los pobladores de Espinazo, Nuevo León, de esa suerte de *happening* catártico producido por el culto a Fidencio. La riqueza y la diversidad del rito cumplen la función de afirmar la vida en un cuadro de muerte, de miseria y monotonía.

"No se me ocurre comentario más justo ni pertinente. Otro cualquiera crearía el riesgo de incurrir en la complacencia pintoresquista, o entraría de lleno en la crítica de la superstición, como hace el noticiero Fox, intentando ignorar cuán convencionales son las fronteras entre superstición y religión, por ejemplo."

Ayala Blanco apuntó en *Siempre!*¹¹⁵:

"El Niño Fidencio o la lucidez en el sexenio del oscurantismo. Fiesta orgiástica, celebración tanto de la vida como de la muerte, alucinación prolongada, reventón

¹¹⁴ Emilio García Riera. "Cine. Fidencio en el Foro" en *Unomásuno*. México, 11 de mayo de 1982, p. 24.

¹¹⁵ Jorge Ayala Blanco "Taumaturgia. «En nombre de Dios y del Niño Fidencio yo paro esta cruz» en *La cultura en México. Suplemento de Siempre!* n° 1510, México, 2 de junio de 1982, pp. II y III.

sacro para menesterosos, fenómeno teratológico de espiritismo colectivo, aproximación filmica y fragmento autoconfinado de una totalidad inabarcable que trasciende a la película en sí, inmersión y desbordamiento que apenas logran arrancar una escama de la áspera piel de la religiosidad popular mexicana...

"El *Niño Fidencio* o la summa grandiosa de un cineasta solitario. Imaginemos con júbilo empavorecido lo que sería el tema del Niño Fidencio abordado por los cines ideologizados que le son coetáneos: por el cine industrial preparándose a la cargada neo-echeverrista (otro *Auandar Fidencio*, *El profeta Niñí* o *La venida del rey Síntora*, con Juan Gabriel vestido como niño de Atocha en el papel estelar), por el cine indigenista del INI (otro fraude inepto ni antropológico, ni esteticista, ni denunciador, ni nada, trasladando el indigente *mastershot* con protecciones del cine churubuscón a la corruptora reproducción de ceremonias aborígenes siempre confusas), por el *cine directo* con retraso mental (otra banda sonora prearticulada acompañando a un fidencista encueradón mientras oye cánticos al Niño Santo y eternos *close-ups* a micrófonos de corbata, por el cine feminista (otra banda sonora incoherentemente quejumbrosa que se ilustra con señoras fidencistas haciendo la comida) o por el cine dizque militante (otro rollazo de denuncia con monitos amontonados y reverencias a doctas *talking-heads* de la izquierda más algunas manifestaciones amarillistas de niños Fidencio con los puños en alto). Afortunadamente no, nada de eso ocurre. El último documental de Nicolás Echevarría es una película síntesis, la summa magistral de la trayectoria de un cineasta aislado y ajeno a los tics expresivos de su tiempo (hasta anteayer insultado al unísono por comentaristas que ni siquiera habían visto sus películas), el primer punto culminante de un proceso que corre a contracorriente del 99% de los realizadores nacionales. De *Judea* ('73) procede esa captación iridiscente y sinfónica de una ceremonia de complicado secretismo; de *Hikuri-Tame* ('75) procede el respetuoso seguimiento de una peregrinación con resonancias inextricablemente mágicas; de *Teshuinada* ('79) procede ese tono obsedente y musical de ritual que bordea la reiteración desesperante muy calculada y cierto sentimiento de lo irremediable; de *María Sabina* ('78) procede la idea de centrarse sobre un personaje como hilo conductor pero sin soñar en agotarlo; de *Poetas campesinos* ('80) procede este gusto por descubrir con regocijo casi luctuoso determinadas manifestaciones perdidas de nuestras culturas populares, regionales e ignotas. Los 75 minutos de *Niño Fidencio*: un salto cualitativo que engloba, que rebasa, que sublima y desfonda la conciencia del fenómeno sagrado.

"*Niño Fidencio* o la estructura como ignición del caos instantáneo... ¿Cómo organizar estas visiones sin caer en el montaje libre de atracciones exóticas ni en el perromundismo a flor de piel? Por medio de una paciente reunión de tomas por motivos recurrentes, por medio de una abolición del tiempo que dará paso a una topografía consagrada, por medio de un paulatino descubrimiento (o reinención) del espacio en función de parrafadas líricas, por medio de una domesticación del caos instantáneo que sólo servirá para poner en estado de ignición la estructura por fragmentos (que no por capítulos 'temáticos').

"Niño Fidencio o el liviano colorido de una *suite* orquestal. El flujo es impetuoso, de vértigo pero dulcemente continuo. Cada imagen se junta con sus semejantes y conduce a ellas permitiendo su máxima valoración individual. Incluso puede romper el *molto legato* constante y admitir ciertos encabalgamientos audaces (ya presentes en *Teshuinada* y *Poetas campesinos*)... El resultado final, sin énfasis y con inesperada livianidad, es el de una *suite* festiva, brillante y orquestada con gran elegancia...

"Niño Fidencio o la heterodoxia del lenguaje acústico. La intuitiva pero acabadísima estructura musical del filme sería imposible de imaginarse sin la práctica como compositor de Nicolás Echevarría (vuelta ya casi automática) y sin las grabaciones de sonido directo de la extraordinaria sonidista franco-vietnamita Sibylle Hayem... Se crea la atmósfera auditiva a partir de cada imagen con un sonido propio y se crea un extraño tejido artificial sobre el sonido directo...

"Niño Fidencio o la descomposición de la música lineal... Aparentemente se toca lo mismo, pero todo está ininterrumpidamente transformándose, mutando. Es la ilustración filmica de la lección de Erik Satie a favor de la 'música lineal', la que no tiene un principio-desarrollo-final, la que se podría cortar con una tijera y daría lo mismo donde se cortara porque su estructura subvierte cualesquiera consideraciones de estructura. Se busca un momento climático en base a la monotonía. Llega a salirse del tiempo cotidiano. Se sale del tiempo repitiendo el tiempo...

"Niño Fidencio o la última carcajada del condenado en la tierra. El discurso político del cine de Echevarría es un discurso menor, en el sentido deleuziano del término como señalaba Andrés de Luna: descompone, desvirtúa, debilita, disemina y saca de sus casillas al discurso religioso (no por algo en dos ocasiones se trató de impedir la exhibición del filme). Se le plantean distintas sendas que plantean las leyes del uso y distribución del discurso religioso...

"Niño Fidencio o la resonancia de la biografía indirecta..."

"Niño Fidencio o el mito de lo ínfimo... La redención y el retorno a la salud por medio de la fe en lo inofensivo e ímpoluto..."

El escritor Carlos Monsiváis¹¹⁶ juzgó de esta forma al filme en *Siempre!*:

"Niño Fidencio, el extraordinario documental de Nicolás Echevarría, cumple diversas funciones: muestra la riqueza de un género cinematográfico tan soslayado en México, revela una creencia casi subterránea y al personaje singular que le dio origen, exhibe los límites de la sacralidad vivida en medios de inmensa privación, pone a juicio las ideas sobre religiosidad popular..."

¹¹⁶ Carlos Monsiváis "...Y si le queda tiempo al Niño, que nos consiga algunos lectores" en *La cultura en México. Suplemento de Siempre!* n° 1510, 2 de junio de 1982, p. IV-VI.

“...Echevarría eligió el distanciamiento, el acopio elocuente de los hechos, sin prédica ni engaño, sin el show de la superioridad cultural que contempla divertida el pintoresquismo de la ignorancia. En este documental, cualquier imagen degradada o burla fácil habría destruido la comprensión, habría convertido el film en la sonrisa indulgente de la civilización irreligiosa hacia el primitivismo enfermo, enlodado y rezandero. Pero Echevarría respetó su tema y confió en su perspectiva crítica y en la capacidad del espectador y realizó una obra inteligente y democrática. A uno le corresponde ordenar sus sentimientos, desechar las primeras instancias («¡Pobres gentes!») y acercarse al fenómeno de otra manera, más fácil y estimulante, en donde el énfasis no está en la inermidad sino en sus razones profundas...”

Elementos del cine directo

En esta película, que seguramente es el mejor documental de Nicolás Echevarría, el director no hizo ningún tipo de preparación previa para la filmación, es decir, se filmó a la gente en una situación real, las dos peregrinaciones anuales que realizan los fidencistas a Espinazo, Nuevo León; no realizó un guión previo de tomas, más bien llevó a cabo una exhaustiva investigación sobre el Niño Fidencio; no utilizó actores sino que se dedicó a filmar conforme se desarrollaban espontáneamente las acciones, en el momento decidió qué imágenes y qué sonidos grabar.

Ni el director ni ninguno de los miembros del equipo que lo acompañaba interfirió en las acciones que realizaban los sujetos retratados, fueron simplemente observadores silenciosos. En ningún momento trataron de sugerir situaciones para ser filmadas frente a la cámara, ni dirigieron a los sujetos y éstos a su vez tampoco sugirieron que se filmara alguna escena o toma para la película.

Por la entrevista realizada a Echevarría, nos enteramos de que hubo momentos en los que la gente pidió que no se la filmara, a lo cual el director-fotógrafo no puso ninguna objeción, ya que su objetivo no era molestar a la gente, ni filmarlos a escondidas.

Durante la película el espectador tiene la sensación de que los sujetos retratados nunca tomaron en cuenta la presencia de la cámara porque estaban mucho más inmersos en sus plegarias, en sus rezos, en llegar a la tumba del niño (de rodillas, arrastrándose o bailando), en realizar curaciones, etcétera.

Se observa que el sujeto nunca actuó para la cámara ni modificó su comportamiento natural por la presencia de ésta.

En el documental se realizan algunas entrevistas a las señoras de la Fuente y a algunas señoras fidencistas, en las cuales ni el realizador ni sus colaboradores salen a cuadro, ni se escuchan las preguntas del entrevistador, no se observan los clásicos micrófonos de corbata ni de ningún otro tipo, por el contrario las entrevistadas hablan libremente, sin interrupciones, incluso hasta cantan un himno

fidencista, por momentos vemos a cuadro las imágenes de las entrevistadas y por otras su voz *en off* nos sigue explicando algún pasaje de la vida de Fidencio, lo mismo ocurre con el monólogo aprendido de memoria del pregonero Luis "el Güero".

El director, como él mismo lo explica, acudió al lugar donde se desarrollaron los acontecimientos, Espinazo, Nuevo León, con un equipo de filmación de tan sólo tres personas y un equipo técnico reducido a una cámara portátil 35 mm, con algunos filtros y la grabadora de sonido. El cineasta buscó acercarse lo más posible a los sujetos retratados.

La banda sonora es muy importante en el documental, ya que en principio es a partir de los corridos, cantos e himnos fidencistas que se va narrando parte de la biografía del Niño Fidencio, es una guía; luego es también un gran apoyo en la descripción del ambiente espiritual que reina en el lugar, lleno de rezos y voces de "cajitas" que hablan con voz de "niños" mientras preguntan a sus pacientes sobre los males que los aquejan, los sonidos de los danzantes con tamborazos y zapateados.

Hay momentos de silencio, que sirven para hacer una pausa en esa oleada de sonidos, de tal forma que se manipula por momentos la banda sonora para lograr fines expresivos como ocurre con el sonido del agua (efecto logrado en estudio) cuando la gente que se baña en el "Charquito", sólo queda en esas escenas el sonido del agua, otras veces la sincronía del sonido con la imagen no es la misma. Por otra parte, la música de Mario Lavista y la flauta de María Elena Arizpe, enlaza los momentos adecuadamente.

En este documental no utilizó ningún narrador, como se mencionó anteriormente, fue a través de la banda sonora y las imágenes que la película se explicó sola, no cayó en el error de interpretar lo que estaba sucediendo a través de la narración, simplemente lo captó y mostró su visión a través de la edición.

Por interés personal, Echevarría realizó este documental en donde se muestra una vez más su interés por el misticismo, la religiosidad mexicana, los actos de fe que llevan a las personas a realizar sacrificios y expresar lo más profundo de su ser.

El director trabajó mucho en la edición de este material, el cual no sigue un orden cronológico, pues están mezcladas las celebraciones del 19 de marzo, 17 y 19 de octubre; es más bien un orden emocional que nos muestra el sentido místico de estos acontecimientos. El montaje logra integrar la percepción personal del cineasta, de respeto a las personas retratadas y que en ningún momento intenta ser objetiva. Sin duda esta película también tiene una estructura mística, ¿es acaso Fidencio uno de los apóstoles que anuncian la llegada de Cristo?, y la imagen del niño ¿el mesías?, porque "vendrán muchos niños Fidencios".

CAPÍTULO 5

OTROS TRABAJOS DE NICOLÁS ECHEVARRÍA COMO DIRECTOR

Para concluir este trabajo, se presentan algunos testimonios de Nicolás Echevarría sobre los diversos proyectos filmicos que ha realizado, entre los que se encuentran cortometrajes, videofilmes, su largometraje de ficción *Cabeza de Vaca* (1990) y algunos otros trabajos que realizó como fotógrafo.

El cineasta nayarita relata las experiencias y la forma en que surgió la idea para realizarlos y señala quiénes fueron las gentes que lo apoyaron económica y moralmente en esta labor. Asimismo, explica la forma en que pasó de la realización en cine al video, formato a través del cual ha podido seguir realizando diversos proyectos a pesar de las crisis económicas y el cambio en las políticas cinematográficas.

Además, Echevarría narra la odisea que representó para él la realización de su largometraje *Cabeza de Vaca* y, finalmente, se hace referencia a su labor como fotógrafo de otros directores, que incluso lo llevó a trabajar con Alan Lómax, en Estados Unidos.

5.1 Los cortometrajes

Nicolás Echevarría realizó como director varios cortometrajes, los primeros (*Eureka* y *Judea*, ambos de 1974) se caracterizaron por la independencia económica y la búsqueda de un estilo propio. Sobre *Eureka* explica el director:

En 1974, participé en el Festival de Cine Erótico en super 8 mm con el cortometraje Eureka, realmente creo que este fue el primer trabajo que terminé. La película surgió de la idea de filmar a un hombre que se contorsiona hasta lograr casi una autofelación. En ese tiempo estaba muy ligado a Noble y Asociados por mi amistad con Roberto Behar y a través de su agencia de casting localicé a muchos contorsionistas, algunos trabajaban en circos y otros por su cuenta.

El personaje que elegí para el cortometraje se llamaba Nazario, él pensaba que lo íbamos a contratar para una fiesta infantil, me llevó mucho tiempo darle a entender que era para un festival de cine erótico y que tenía que realizar una autofelación aunque fuera simulada. Al principio se negó a hacerlo, sin embargo, cuando le dije que tenía contemplado pagarle algo de dinero aceptó, seguramente lo

necesitaba urgentemente porque era una persona muy conservadora, me costó mucho trabajo que se desnudara.

Yo no sabía exactamente qué es lo que quería hacer con él, no había un guión previo. En esa época para hacer documental filmaba y después trabajaba en la organización del material, nunca tenía algo antes porque no sabía qué es lo que iba a pasar.

El cortometraje sólo tuvo una mención, no fue premiado, a pesar de esto me tocó un concurso muy interesante, me acuerdo que había películas muy elaboradas y audaces, como la de Alfredo Gurrola sobre la muchacha del streap-tease en Avándaro^{117y118}.

Por otra parte, *Judea* marca el inicio de la serie de películas sobre el mundo místico-religioso de los indígenas. Este corto sobre la Semana Santa cora no se dedica de ninguna manera al estudio antropológico sobre el tema sino, como dijo el historiador de cine Emilio García Riera, "a la exploración de las posibilidades visuales y sonoras ofrecidas por esa celebración indígena... El acucioso e inspirado montaje y el uso de una banda sonora con música de Mario Lavista parecen trasladarnos a otro mundo y suscitar con ese traslado el más misterioso de los reconocimientos: *Judea* viene a ser un viaje a otro planeta pero, más en el fondo, un viaje a cierta esencialidad humana que sólo la entrevisión de lo otro puede revelar... He aquí 21 minutos de un cine fascinante y sobrecogedor, de un cine que es en efecto el vehículo de la más auténtica poesía..."¹¹⁹. En voz de su autor, así es como surge este alucinante corto:

La Judea es un rito de iniciación para los adolescentes coras, que se ha adaptado a las actividades de la Semana Santa cristiana. La fiesta tiene sus antecedentes en el teatro misionero que utilizaron los jesuitas para evangelizar a los indígenas en el siglo XVIII. Participan los coras con los cuerpos semidesnudos y pintados. Los protagonistas se dividen en judíos y fariseos. La representación es presidida por dos centuriones a caballo: uno de ellos lleva un machete y el otro, cubierto el rostro, un estandarte. Junto a ellos avanzan los capitanes, que adornan con listones sus sombreros, y dirigen a ambos bandos armados de flautas, machetes y carrizos.

Sobre sus cuerpos, pintados de negro, irán apareciendo, día tras día, nuevos colores, hasta que dos monigotes que representan a Judas son quemados en la hoguera del sacrificio. Cubiertos por estas máscaras los coras ignoran convenciones de la vida diaria: se exhiben, bufonean y juegan libremente. La represión cultural da paso al desenfreno producido por las grandiosas, geométricas y obsesivas danzas coras.

¹¹⁷ Alfredo Gurrola, *Avándaro* (1971), cortometraje en super 8 mm.

¹¹⁸ Entrevista realizada a Nicolás Echevarría por Lizbeth Moreno el 25 de noviembre de 1998, en casa del cineasta.

¹¹⁹ Emilio García Riera. "Judea" en *Excélsior*. México, 18 de agosto de 1974, p. 14E.

La idea de hacer Judea surgió un día en que hacía antesala con un dentista, hojeé una revista Planeta y encontré un artículo sobre la Semana Santa entre los coras que me fascinó y pensé '¿cómo es posible que haya nacido tan cerca de ahí y no la haya conocido nunca?' Entonces me propuse realizar una película sobre ella, no obstante, necesitaba una cámara.

Por ese tiempo me enteré que mi amiga Eva Norvind (quien fue vedette, artista de cine y activista sexual-política) acababa de comprar una cámara de 16 mm, entonces se la pedí y ella accedió a prestármela con la condición de que la llevara a conocer la sierra, acepté y nos fuimos junto con su niña Nailea (que ahora es una actriz de telenovelas) a filmar la Judea.

Volé a Santa Teresa sin otra información previa más que el artículo de esa revista medio esotérica-intelectual, muy leída en la época, y el libro de Benítez sobre los coras. Al llegar me entrevisté con las autoridades y para lograr que me dieran permiso les llevé un cartón de tequila, ¡les puse una borrachera espeluznante!, al principio no querían darme permiso pero finalmente accedieron. En ese tiempo yo era un hippie de pelo largo y seguramente consideraron que era una persona inofensiva, sin embargo, durante la filmación no me trataron muy bien, me aventaron y me restregaron animales muertos en la cara, recuerdo que me la pasé vomitando.

Empecé a filmar prácticamente al día siguiente que llegué. Me considero afortunado pues soy de las pocas personas que ha filmado esa fiesta (existe también una película de Reichenbach que se refiere a la comunidad de Santa Teresa y hay otras películas sobre la Mesa del Nayar y sobre Jesús María que filmaron respectivamente Tony Kuhn y Héctor García, quien hizo unas muy buenas fotos que se publicaron en el libro de Benítez), los coras son muy especiales, no dejan filmar a nadie. No me atreví a pedirles nada, me acercaba a ellos cuando sentía la confianza para hacerlo; en esos momentos se nota que soy parte de la fiesta.

Siempre me he preguntado por qué algunas personas pueden acercarse y otras no, pienso que es una magia, algo que uno trae. Cuando filmo siempre procuro aproximarme, es como hacer el amor, hay gente que te rechaza cuando te acercas demasiado, no obstante prefiero correr el riesgo de que alguien me dé una pedrada o una patada. Si no puedo arrimarme lo suficiente para filmar algo no vale la pena, no me gusta filmar de lejos y andarme cuidando, me gusta estar adentro y esto es algo que en general he podido hacer a lo largo de mis películas sobre los rituales indígenas, al principio me cuesta trabajo vencer la timidez, sin embargo, me aproximo todo lo que quiero hasta que me ponen un alto.

Mi mayor temor durante la filmación era que el material se me acabara y no pudiera filmar lo más importante, prácticamente aproveché todo lo que filmé pues llevaba muy poca película, combiné material caduco con virgen. Esa es parte de la herencia de Milenium, de los cineastas que trabajábamos con muy pocos recursos, ahora siento que es un vicio que me gustaría erradicar, me cuesta mucho trabajo recortar una película, muchas veces me han dicho que debería permitir que un editor

le metiera mano a mis filmes porque es una visión externa, más objetiva, a ellos les cuesta menos trabajo quitar escenas completas.

Al regresar a México busqué a mi amigo Roberto Behar. Cuando filmé el primer material sobre los huicholes él me dijo que tenía que regresar a la sierra porque el material estaba horrible, en este segundo intento vio los rushes y me dijo '¡Nicolás ahora sí hay película!'; un editor que él tenía, Gregorio Huerta, me ayudó a editarla, de hecho hice tres versiones, incluso en copia compuesta.

Por esa época contacté a Mario Lavista y él hizo la música en el Laboratorio de Música Electrónica del Conservatorio, utilizando algunas grabaciones que yo había hecho en el lugar (flautas, cantos, sonidos ambientales). Mezcló la música auténtica de los coras, una música obsesiva, reiterativa e hipnótica, cuya ejecución es incesante durante los tres días de fiesta entre los coras, con sonidos electrónicos que Mario Lavista produjo en el Laboratorio de Música Electrónica del Taller de Composición del Centro Nacional de Investigación y Documentación Musical "Carlos Chávez" (Cenidim), cuyos elementos de naturaleza subjetiva sutilmente se interponen a la orquestación original hasta un punto sonoro en que no se puede determinar cuáles son los elementos reales y cuáles los alucinados.

La película tiene también un carácter hipnótico y expansivo: el sonido está como en una espiral; aparentemente es monótono y disociado, pero a la vez se escucha como una maquinaria musical perfecta donde cada sonido cae exactamente en su sitio. La música envuelve poco a poco al espectador hasta producir una sensación semejante a la de soñar despierto, o cuando la autoprotección natural del hombre ante los ruidos externos cierra el oído, y uno empieza a escuchar sonidos interiores.

El sonido que grabé fue realmente muy poco porque tenía que estar haciendo todo, me acuerdo que había un francés ahí que me ayudó a grabar los sonidos, Christian Remy, quien también aparece en los créditos.

Se estrenó en México y recibí una muy buena crítica de Emilio García Riera. No obstante, no se exhibió mucho, se presentó en el Salón Rojo de la Cineteca Nacional y en el programa de televisión Siempre en domingo, del canal 2 de Televisa, porque me la compró Raúl Velasco, fue la primera vez que se pasó un material mío en la televisión.

La película no era fácil, estaba muy loca, en esa primera versión había una escena de unos perros cogiendo, cosa que escandalizó a todo México porque se proyectó en red nacional, había también unas escenas en donde los coras agredían sexualmente a mi amiga Eva, esas escenas se las quité después.

La primera vez que les proyecté Judea a los coras llevé un proyector de 16 mm y algunas películas. Les gustó mucho una de las cintas que trataba sobre el hockey sobre hielo porque 'también había palazos y disfraces con cascos', además, proyecté otras sobre la caza de ballenas y los juegos de invierno; como la mayoría

de los coras no habían salido de su lugar de origen estaban fascinados viendo estos filmes.

Judea fue oficialmente mi primera película y cada vez que la veo siento que en ella existen elementos que me ha gustado conservar en mi filmografía, es algo que tiene que ver con el éxtasis visual; traté de lograr que la fuerza de la imagen junto con el sonido llegara a comunicar algo que es imposible comunicar de otra manera.

La película es una mezcla de realidad e irrealdad, con un elemento mágico siempre presente, no hay narrador, la edición no sigue un orden cronológico. Lo que intento es desarrollar un estado anímico pensando simplemente en obtener una respuesta dramática y tratar de expresar eso que yo estaba buscando: el desarrollo paulatino de una situación de éxtasis que se siente mucho en la fiesta, una borrachera visual y auditiva, una forma de sentirse transportado a otra dimensión a través de la coreografía y la música, que va poco a poco aumentando hasta llegar a una especie de orgasmo, hay un momento en el que la película llega a su clímax dramático.

Me doy cuenta de que en esta pelliculita de 22 minutos está latente algo que me iba a llevar muchos años madurar: el encuentro directo con una experiencia mágica, religiosa. Pienso que es de las mejores cosas que he hecho, claro, también tiene una herencia documental, en realidad se trataba de un corto experimental, no se puede decir que esta película le sirva a un antropólogo o a un etnólogo para entender a los coras. Trabajé con mucha libertad, le di la espalda al folklorismo y a fórmulas trilladas de narrativa, es una película que no envejece, tiene dinamita, aunque también es muy dispareja y estructuralmente no está muy bien construida.

En ese tiempo estaba en busca de un estilo y siento que en muchas partes de esa película lo encontré, desgraciadamente en ese momento no lo supe apreciar, me dejé influenciar por las opiniones de la gente pues cada vez que la exhibía me decían -no se entiende nada, necesitas meter un narrador porque uno no sabe ni quiénes son éstos, debes explicar en qué consiste la fiesta-.¹²⁰

Los cortometrajes posteriores a *Eureka* y *Judea*, debido a las nuevas circunstancias económicas, fueron realizados por encargo. De esta manera, durante su paso por el Centro de Producción de Cortometraje, Nicolás Echevarría realizó *Hay hombres que respiran luz* (1977), un documental sobre la campaña a la presidencia de la República de José López Potillo; y *Flor y canto* (1978), documental sobre el Museo Nacional de Antropología, en el que se incluye material de apoyo filmado en diversos sitios arqueológicos y en el que se utilizaron fragmentos de textos como el *Popol-Vuh*, el *Chilam-Balam* y poemas de Nezahualcóyotl. Ambos trabajos fueron realizados con un tono oficialista que hasta la fecha no agrada al realizador.

Cabe destacar que *Flor y canto*, que formó parte de la serie *Todo México*, tuvo en su momento un gran éxito en el extranjero, por ejemplo, en 1979 recibió el premio

¹²⁰ Entrevista realizada a Nicolás Echevarría por Lizbeth Moreno el 25 de noviembre de 1998, en casa del cineasta.

"Una vez más" en el Festival Internacional de Cracovia, Polonia, llamado de esa manera porque el filme ganador debía ser mostrado por lo menos una vez más en ese país. De la misma manera, este trabajo se presentó en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y fue muy elogiado por el público y los especialistas. En México las críticas también fueron muy halagadoras, sin embargo, al cineasta no le agrada hablar sobre este trabajo pues no lo considera importante.

También por encargo realizó *San Cristóbal, la monumentalidad de la plástica mexicana* (1985), documental sobre el culto mexicano a San Cristóbal y el reflejo de éste mismo en pinturas y esculturas; y *El eclipse* (1991), sobre ese fenómeno astrológico ocurrido en ese año y en el que también se habla de su simbología en el mundo prehispánico.

5.2 Los trabajos en video

Como muchos otros cineastas, Nicolás Echevarría se refugió en el video, sobre todo a partir de los años ochenta, debido a las crisis económicas y políticas del cine, para seguir sacando a la luz proyectos que de otra manera hubiera sido imposible realizar. La mayor parte de los trabajos en este formato han sido encargos, no obstante, ha habido proyectos que al cineasta le han interesado mucho. En lo que se refiere a videofilmes documentales encontramos como característica una enorme carga testimonial que en el formato de cine no pudo desarrollar por lo costoso del material.

Todos sus trabajos en video se han exhibido, a su debido tiempo, en televisión y varios de ellos se intentaron comercializar a través de la venta de copias en videocassette.

El inicio de esta serie de trabajos lo podemos rastrear en *Los conventos franciscanos en el antiguo señorío teochichimeca* (1976), miniserie realizada para el entonces canal 13 de Imevisión, que trataba sobre los primeros conventos de América construidos por los monjes franciscanos en el siglo XVI y localizados al sur del estado de Puebla, específicamente en Tecamachalco, Huejotzingo, Tepeaca, Huaquechula y Calpan. Así es como el cineasta recuerda este trabajo:

Entre la realización de Judea y Hikuri-Tame, le propuse al canal 13, cuando aún estaba en manos del Estado (sus estudios y oficinas se ubicaban por el teatro Blanquita, en el Centro Histórico de la Ciudad de México), realizar una miniserie sobre los primeros conventos franciscanos en América, como el de Tepeji y Tecamachalco.

Aceptaron y así realicé Los conventos franciscanos en el antiguo señorío chichimeca (1976). Ese material se perdió, una vez quise recuperarlo y fue imposible,

yo creo que lo tiraron, en realidad no me duele tanto porque el estilo de ese trabajo era muy ortodoxo, tenía inclusive un narrador.¹²¹

5.2.1 Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe

En 1987 Octavio Paz le propuso a Nicolás Echevarría realizar un videofilm sobre su ensayo *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, pues con motivo de la celebración de los 75 años del escritor, Televisa realizó una serie. El primero de los programas, *El laberinto de la soledad*, dirigido por Julián Pablo, y el segundo, *Mesoamérica y Nueva España* (sin director), no le habían gustado a Paz. En realidad, de los ocho o nueve programas que comprendieron la serie el único que sobresalió fue el realizado por el cineasta nayarita.

El crítico de cine Jorge Ayala Blanco señaló sobre este videofilm: "De entre las decenas de películas que podrían derivarse de ese enjundioso trabajo ensayístico de Paz (sobre el siglo de Sor Juana, sobre los delirios del barroco mexicano, sobre la exégesis de la poesía de la monja en sí, sobre los abstrusos debates filosófico-teológicos de la época, sobre las especulaciones esotéricas del padre Kirchner, etcétera), la cautela de Echevarría ha elegido hacer una cinta que transita por los caminos de la ejecutoria biográfica. Una película que describe, evoca y hace el seguimiento de la vida, más que de la obra, de la mujer eminente... Como todas las películas de Echevarría, estas *Trampas de la fe* se desplazan y deslizan en una fértil, innovadora e inquietante tierra de nadie entre el documental y la ficción. Aun uncidas al vislumbre de vida abismal que les presta un texto demasiado tajante, fincan bien su raíz de época, para superar las convicciones del cine histórico-biográfico, poblado por un desfile de personajes célebres y las coqueterías del filme *désuet*. En la libertad que obtiene el espontaneísmo instantáneo del documental (hallazgos súbitos, disgresiones controladas) y en la estilización que permite la subliminal ficción histórica, Echevarría puede realizar todos los sincretismos culturales que se le antojen"¹²².

Sobre *Sor Juana* cuenta el director:

La editora Dorothy Norman organizaba frecuentemente reuniones en su casa de Cuernavaca y solía invitar a personajes célebres. A través de ella conocí a John Cage, quien es un músico muy famoso, gran filósofo de la música del siglo XX y, en 1973, a Morris Graves y Octavio Paz. Me acuerdo que en esa ocasión tenía a la mano un proyector de 16 mm y les mostré a Octavio y a Marie Jo¹²³, su mujer, mis primeras películas (Judea y Hikuri-Tame), a partir de entonces nos frecuentamos de vez en cuando.

¹²¹ Entrevista realizada en casa del director el 2 de Diciembre de 1998.

¹²² Jorge Ayala Blanco. *La disolvencia del cine mexicano. Entre lo popular y lo exquisito*. México, Grijalbo, 1991, pp. 382, 385.

¹²³ Marie José Tramini, con quien se casó Octavio Paz en 1964.

Tiempo después, me enteré que Televisa estaba haciendo una serie llamada México en la obra de Octavio Paz. Ya tenían trabajando más de un año y todavía no salía al aire ningún programa porque Octavio no estaba satisfecho con ninguno de los resultados. Un día me llamaron para pedirme que hiciera un programa piloto sobre Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe, seguramente por recomendación del mismo Paz. Me explicaron que mi programa iba a influir mucho en la realización de los otros, lo cual implicaba una gran responsabilidad.

Leí a conciencia el texto de Paz, luego seleccioné las partes más cinematográficas y le presenté a Octavio una propuesta de guión, sugerí que él introdujera, hiciera un comentario a la mitad y concluyera los programas, y que un narrador diferente leyera los textos en off, él estuvo de acuerdo.

Paz siempre estaba dispuesto a trabajar, cada vez que le hablaba por teléfono me decía –ahorita mismo te recibo–, parecía que no tenía nada que hacer. Debo admitir, por otro lado, que fue un proyecto muy difícil; primero estaba en la disyuntiva de hacer un documental totalmente ortodoxo o tratar de recrear algunos capítulos de la vida de Sor Juana; tenía muchas opciones, traté de imaginarme el programa de diferentes maneras, finalmente decidí incursionar en el campo del docudrama.

Esta fue la primera vez que, como director, incursioné en el campo de la ficción, aunque no se puede considerar totalmente como tal, esta incursión fue muy tímida, dando pasos con mucha precaución, me sentía muy inseguro, era la primera vez que dirigía actores, realmente no me costó tanto trabajo, era más el miedo que tenía.

Como se puede ver en pantalla, conté con poco presupuesto, no había dinero suficiente como para hacer un trabajo muy ambicioso, tenía que encontrar la intimidad del dramatismo de la vida con muy pocos elementos, buscar imágenes que transmitieran la fuerza, la soledad, la vida, la atmósfera tanto de la infancia como de la adolescencia de Sor Juana, su justificación por ingresar al convento y, más tarde, la represión y la fuerza que ejerció la Iglesia para que abandonara su pasión por las letras.

Seleccioné a cuatro actrices para representar a Sor Juana: la niña la representó Mónica Fernández González; la adolescente, Valentina Ortiz Monasterio; la joven, María Fernanda Chavat; y la mujer adulta, una mujer muy guapa que era modelo, Edna Necoechea.

Hay partes que me gustan mucho de este trabajo, sobre todo la parte intimista de la vida de Sor Juana: su niñez; su relación con el padre y el abuelo; su decisión de terminar con la imagen idealizada del padre muerto; su madurez como artista; la atmósfera de su estudio cuando era monja; su pasión por los libros; el drama de escribir la carta de renuncia con su propia sangre y su muerte.

Me encantaron los escenarios que usamos y la atmósfera lograda, así como el análisis de los dos retratos famosos de Sor Juana, el de Juan Cabrera y el de Juan de Miranda, con la lectura directa de Paz –existe otro cuadro, que no tuvimos la

oportunidad de grabar, al parecer lo tienen en Estados Unidos y se supone que es un retrato más cercano—.

Pienso que una de las mejores soluciones cinematográficas que tiene el video es cuando Juana (niña) se da cuenta de que su madre está con un hombre en su casa: por las noches siempre puede visitar a su madre hasta que un día se levanta y encuentra la puerta cerrada, ya no puede tener acceso a la privacidad de la recámara de su madre porque un hombre ha tomado su lugar.

Otra de mis escenas favoritas es la de Sor Juana (Edna Necochea) en el baño, con locaciones en Acolman, hay en estas imágenes una enorme correspondencia con el texto de Paz: la relación de Sor Juana con el espejo roto, ella vive en el baño una sensualidad ya no como monja sino como mujer.

En cuanto a la música, pienso que es uno de los mejores trabajos que ha hecho Mario Lavista, me parece espléndida, además fue un lujo haber tenido música original.

Por otro lado, el tiempo es el juez más terrible del cineasta, hay muchas cosas de este trabajo que ahora ya no me gustan. Siento que pude haber explotado más la relación de Sor Juana con los clérigos; el conflicto que ella tuvo con la Iglesia; la figura del obispo poblano Aguiar y Seijas, un hombre por un lado muy caritativo, que hacía penitencia constante, castigaba su cuerpo con dietas rigurosas y vivía en la pobreza extrema, mientras que por otro era un misógino exacerbado, al grado de no querer pisar las lozas que pisaban pies de mujer, no tenía en su casa ni siquiera animales del sexo femenino; este odio hacia las mujeres fue lo que lo llevó finalmente a ser el principal represor de Sor Juana.

También se pudo haber explotado más la relación con el confesor Nuñez de Miranda y la figura de Kirchner -jesuita del siglo XIX, personaje de vanguardia en su época- y la pasión de Sor Juana por él.

A la hora de realizar el guión respeté mucho la visión de Paz. Más tarde me di cuenta que existen grandes polémicas con respecto a la vida de Sor Juana, una es su supuesta homosexualidad, su lesbianismo aparente, eso yo no lo toqué, el mismo Paz prefiere no opinar sobre el asunto en su libro.

Por otro lado, mucha gente niega, sobre todo la Iglesia, que hubiera existido esta actitud tan represiva hacia Sor Juana y que la hubieran obligado a dejar de escribir o estudiar, se dice que Paz inventó esto o que es una de sus teorías, yo pienso que eso habría que dejarlo en manos de los especialistas, a mi parecer Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe es un libro absolutamente maravilloso para entender la vida de Sor Juana, de lo mejor que se ha escrito sobre ella.

El video de Sor Juana fue muy importante para mí, porque en él ya no traté un tema indígena y porque fueron los primeros pasos para hacer mi primera película de ficción (Cabeza de Vaca). Me sentí muy satisfecho con mi trabajo, le perdí un poquito el miedo a dirigir actores y actrices y conjuntamente cumplí con el objetivo de diseñar

*el programa piloto. Cuando le mandé a Paz el video terminado le gustó mucho, varias veces me felicitó, tanto él como su mujer quedaron muy satisfechos.*¹²⁴

5.2.2 Trabajos para Conaculta

Después de la experiencia de *Sor Juana* resultó más fácil para Echevarría realizar sus siguientes videofilmes de ficción encargados por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, en los que tendría aún mayor contacto con los actores: *De la calle* (1989), *De película* (1989) y *Los enemigos. La invención de América* (1989-1990), que partirían del ambicioso proyecto de conformar una serie en video de los trabajos más representativos del teatro contemporáneo mexicano y que lamentable CONACULTA no pensó seguir produciendo. Así es como el cineasta nayarita nos explica lo ocurrido:

Había un proyecto en el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes que era muy interesante: hacer una serie en video de teatro mexicano contemporáneo. No sé exactamente de quién fue esta iniciativa, al parecer fue de Alejandro Luna que era en esa época director del Consejo de Teatro, y Lorena Maza, la posterior directora, retomó esta propuesta.

Desgraciadamente, como muchos de los tantos planes sobre cine o televisión que se hacen en México, se interrumpió; lo interesante, efectivamente, hubiera sido conformar una miniserie para la televisión, de excelente calidad, con un mínimo de ocho o nueve obras de teatro y vender cada uno de los programas en videocassette. Esto hubiera sido un buen ejemplo del trabajo de dramaturgos, escenógrafos, actores, de la Compañía Nacional de Teatro y de toda la gente involucrada en el arte escénico.

Solamente pude grabar tres obras de teatro: De la calle, De película y Los enemigos. La gran novedad consistió en que las obras de teatro se grabaron como cine, por ejemplo, grabé dentro del escenario, utilicé dollys, grúas, cambié los lentes y trabajé mucho en la edición. La mayoría de las veces las obras de teatro se filman desde las butacas, con una cámara fija o en un palco, en otros casos se utilizan dos o tres cámaras y se switchea. Esto nunca ha dado realmente buenos resultados porque el teatro es para verse en vivo, en la televisión resulta un poco acartonado.

Cuando a mí me propusieron este trabajo me entusiasmé mucho ya que iba a salirme un poquito del ámbito del documental y, aunque ya había hecho Sor Juana, esto era mucho más interesante porque me iban a dar la oportunidad de darles indicaciones a los actores para la versión en video.

Me llevó un promedio de tres días hacer cada una de las obras de teatro, trabajamos muy intensamente; la puesta en escena se hizo exclusivamente para la

¹²⁴ Entrevista realizada en casa del cineasta el 10 marzo de 1999.

filmación, o sea, no había público. Tuve que fragmentar, aprenderme primero de memoria la obra y hacer un plan de trabajo que me permitiera fragmentarla y poderla grabar como si fuera cine.

De la calle era un homenaje a Julio Castillo, quien había fallecido recientemente; ésta había sido una de las primeras obras de teatro que duró muchos años en cartelera por el éxito que había obtenido. Actuó gente de primera, en el papel principal estaba Roberto Sosa, además, la obra estaba excelentemente dirigida. Giraba en torno a un joven del bajo mundo que en el fondo era una buena persona, muy inocente, víctima del medio en el que vivía, de las drogas, la prostitución y la violencia.

Los enemigos, escrita por Sergio Magaña, era una obra basada en el Rabinal Achí, ballet drama de los indios Quichés de Guatemala; la puesta en escena corrió a cargo de Lorena Maza. [Florence Toussaint opinó en la revista *Proceso* sobre este videofilm: "se trata de una puesta en escena especial para ser grabada. Iluminación, ritmo e incluso repetición de escenas fueron necesarias para captar cada parte de la obra. El director del video, Nicolás Echevarría, cuidó en forma exhaustiva los detalles. Logró un registro impecable y sin embargo ya no estamos frente a *Los enemigos* sino su propia versión de los mismos. Inevitablemente los acercamientos recortan la escena y queda la sensación de que ésta es más amplia que lo que vemos. En el teatro cada acto es una secuencia continua. En video hay cortes y movimientos de cámara. Las atmósferas creadas son distintas, lo mismo que la relación entre la obra y el público. Los enemigos tiene otra virtud además de su excelente iluminación: el sonido..."¹²⁵].

La última, De película, también era una obra de Julio Castillo y trataba de la vida en un cine de barrio de la Ciudad de México. Considero que es la menos lograda de las tres, le hizo falta ser más intimista.

Pienso que estos videos resultaron muy interesantes, debería continuar esta tradición y conformarse definitivamente una gran miniserie de teatro contemporáneo mexicano.¹²⁶

Después de este proyecto de teatro en video, CONACULTA encargó otros trabajos a Echevarría. Así, en 1992 realizó otro documental sobre el Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México, esta vez utilizaría un nuevo formato: el disco láser y el video D2. Este trabajo recibió el nombre de *Las puertas del tiempo: Museo Nacional de Antropología*.

Luego realizaría *Ballet Nacional de México* (1993), sobre el Ballet de Danza Contemporánea que dirigía la maestra Guillermina Bravo, y que documenta coreografías de ella misma, Federico Castro, Jaime Blanc y Luis Arreguín.

¹²⁵ Florence Toussaint. "Televisión. Teatro en Video" en *Proceso*. n° 726, México, 1° de octubre de 1990, pp. 55-57.

¹²⁶ Entrevista realizada en casa del cineasta el 24 de marzo de 1999.

También CONACULTA, junto con Cuadro Negro, Enlaces e IMCINE, producirían el videofilme para la televisión llamado *La pasión de Iztapalapa* (1995), sobre uno de los temas que ha sido una constante obsesión en la obra de este cineasta: la Semana Santa. En esta ocasión la mirada se centra en la escenificación de la pasión de Cristo que se lleva a cabo en Iztapalapa. Sobre este trabajo, el cineasta señala:

La pasión de Iztapalapa no siento que sea un trabajo muy maduro, las entrevistas no son tan buenas, apenas empezaba a buscar que la gente me hablara desde lo más íntimo. La parte que más me gusta de ese trabajo son los ensayos de los actores en el patio; la forma tan maravillosamente naïf de cómo la gente, por iniciativa propia, caracteriza a los personajes sin haber estudiado teatro, ellos mismos han desarrollado esta técnica que ha durado ya muchos años. Me parece absolutamente maravillosa la forma en la que realizan esta celebración que, por otra parte, ya está contaminada por medios masivos como Televisa.¹²⁷

Para la Coordinación Nacional de Medios Audiovisuales de Conaculta, con apoyo de Canal 22, Nicolás Echevarría realizó, además, un videofilme testimonial sobre *Gunter Gerzso* (1999) y un video documental que sigue un estilo más ortodoxo, *Los etruscos. El misterio revelado* (2000).

5.2.3 Trabajos para Editorial Clío

Sería a partir de los trabajos que desarrollaría para Editorial Clío y su presidente y director general, Enrique Krauze, que Nicolás Echevarría empezaría a descubrir el potencial de la entrevista testimonial. El primero de este tipo, *Madero vivo* (1993), fue un documental histórico en video sobre la vida y martirio de Francisco I. Madero que se realizó con motivo de la conmemoración de los ochenta años de su muerte. En este video los historiadores Enrique Krauze, Luis González y González, Jean Meyer, Alfonso Taracena, Teresa Franco, Friedrich Katz y John Womack hablan sobre el tema. Así recuerda Echevarría este material:

Mi primer encargo de Clío fue Madero vivo, que era un programa de televisión para transmitirse al aire en Televisa sobre la muerte de Madero. Ésta fue mi primera incursión en el documental histórico, colaboré muy estrechamente con Enrique Krauze y Fausto Zerón.

Mi video fue el primero que se exhibió con la intención de hacer una serie documental para la televisión, la cual terminó llamándose México siglo XX, sobre la historia contemporánea de México que, a la fecha, sigue pasando al aire.

Entrevisté a personajes como Friedrich Katz, Jean Meyer, Alfonso Teracena, John Womack, el mismo Enrique Krauze, Teresa Franco y Luis González y

¹²⁷ Entrevista realizada en casa del cineasta el 14 de abril de 1999.

González. *A partir de este trabajo empecé a desarrollar un estilo de documental testimonial que logré perfeccionar en La Cristiada.*¹²⁸

También para Editorial Clío realizó *La sucesión presidencial* (1996), *Viaje redondo. Semblanza de Luis González y González* (1996) y *La Cristiada. Testimonios de una epopeya* (1997). El primero trató sobre el libro de Francisco I. Madero del mismo nombre y contenía comentarios de los historiadores Gastón García Cantú, Enrique Krauze, Jean Meyer, Manuel González Navarro, Javier Garciadiego y Alan Knight. El segundo trató sobre la vida y obra del historiador Luis González y González narrada por él mismo. El tercero se dividiría en tres programas —originalmente se habían planeado cinco— que conformarían una extraordinaria miniserie que recoge los testimonios de los protagonistas de la guerra cristera, quienes relatan las vicisitudes que vivieron a partir de 1926, cuando el general Plutarco Elías Calles estaba en la Presidencia, hasta que se firmó la paz, en 1929, cuando Emilio Portes Gil detentaba el Poder Ejecutivo.

Esto es lo que nos dice el director sobre *La Cristiada*:

En una ocasión le propuse a Editorial Clío realizar una serie de televisión sobre la Cristiada y la idea fue aceptada, en este proyecto ya llevaba trabajando varias temporadas con Guillermo Sheridan.

La Cristiada tuvo lugar en casi todo el país, aunque cobró mayor fuerza en Jalisco, donde incluso hubo enfrentamientos armados. Sus antecedentes comienzan con la proclama de la Constitución de 1917, pues los carrancistas se quedaron con la idea de que los católicos habían sido huertistas y en las leyes se incluyeron ciertos candados para que la Iglesia católica tuviera limitaciones en la participación de la vida política.

En tiempos de Obregón se dieron varios atentados, uno famosísimo en la Basílica de Guadalupe, donde estalló una bomba, y otro en el monumento de Cristo Rey, que fue catalogado por el Estado como una 'provocación' de los católicos. Al asumir el poder, Calles enfrentó muchas presiones de todos lados y una más fue la de este grupo. Lo que el entonces presidente quiso hacer fue tratar de hacer valer al pie de la letra la Constitución; los católicos lo consideraron una provocación.

Ante eso, el gobierno, 'de buena fe', temió que al cerrarse las iglesias hubiera cierto vandalismo y decidió hacer un inventario de sus pertenencias. Eso provocó que la gente se inquietara y comenzaran las primeras manifestaciones de franco enfrentamiento. De cierta manera Calles sobreactuó, porque en un país como México no puedes erradicar el catolicismo. Luego vino la provocación máxima, que fue la creación de la Iglesia cismática, que buscaba no ser manejada por el Vaticano sino por los mexicanos y eso propició un doble descontento que dio pauta para las primeras luchas armadas.

¹²⁸ *Ibid.*

La miniserie se concentra fundamentalmente en los testimonios de los protagonistas de los Altos de Jalisco, porque no en todos lados se dio esta lucha tan apasionada y porque no podía abarcar todo el territorio, hubiera necesitado años para tocar el resto de la república.

Me tomó aproximadamente tres años encontrar personas aún vivas en Los Altos de Jalisco que me pudieran dar su testimonio sobre algunos capítulos de la guerra Cristera, entre ellos se encuentran Juan José Arreola, Antonio Alatorre y otros protagonistas de batallas, ejecuciones y atentados. Esta serie que me apasionó, me dio la oportunidad de trabajar con Jean Meyer, Fausto Zerón Medina, Cesar Moheno y Cecilia Garza.

Gracias a los testimonios que obtuvimos pude recrear el ambiente de esos días en el que los católicos se identificaron mucho con la persecución en tiempos de Roma: 'era un honor morir por la causa'. En un programa, por ejemplo, una mujer cuenta cómo matan a dos de sus tres hermanos presos. Al que dejan libre, su madre lo recibió muy fría, diciéndole: '¡qué lástima, hijo, que no fuiste lo suficientemente bueno para merecer las palmas del martirio! ¡Deberías ser mucho más bueno para merecer la muerte!'.

Había otra frase increíble que se usaba mucho: 'el cielo está en barata', porque parecía muy fácil ser mártir; bastaba con que un militar te dijera: '¡grita «viva Calles!»' y te quedaras callado para que te fusilaran, o bien traer un escapulario, o que te cacharan en una misa clandestina. Hubo muchos muertos en batalla y muchos otros, sacerdotes entre ellos, murieron de manera absurda porque pocos participaron con las armas, como al cura que llamaban el Pancho Villa de sotana.

La Cristiada es una muestra de mi interés por el testimonio de la gente — grabamos más de cincuenta horas de entrevistas—; en mis trabajos anteriores de cine documental el testimonio casi no existe. Me hubiera encantado hacer una gran serie sobre la Cristiada porque fue una epopeya increíble, sin embargo, a los patrocinadores de la serie les pareció muy peligroso que la mayor parte del tiempo la gente estuviera hablando a cámara, pensaban que podía resultar bastante aburrido, yo no lo veo así, pienso que salvé testimonios invaluables de mucha gente —la mayoría ya murió— y quizás posteriormente sirva como material de investigación para quienes están interesados en el tema.

Unos días antes de que los programas salieran al aire en Televisa, los patrocinadores me forzaron a reducir la serie, que originalmente era de cinco horas, a tres programas de 45 minutos; esto me entristeció mucho. Tuve que sacar la parte que se refiere a lo sucedido después de firmada la paz, donde se ve que, de alguna forma, los cristeros fueron 'traicionados' porque la Iglesia pactó sin consultarles. Se sintieron así ya que, en parte, la jerarquía eclesiástica fue responsable de que el conflicto surgiera pues el cierre de los cultos no fue orden del gobierno, sino que la Iglesia decidió suspenderlos porque no había garantías para continuarlos. Pienso, como muchos, que lo hizo en parte para exacerbar el ánimo de sus fieles.

Después de firmada la paz, muchos rebeldes fueron asesinados a sangre fría; esas cosas ya no están en el programa. Opté por dejar esta parte del alma de los protagonistas que explican de una forma muy bonita y apasionada cuáles fueron sus motivaciones para levantarse en armas y cómo incluso, merced a esa guerra, toda su vida tuvo sentido.

Aunque la segunda versión de la serie puede resultar más ágil, con este recorte se perdió mucho del concepto inicial. Todavía espero retomar en el futuro alguna de estas historias sobre la Cristiada y realizar una cinta de ficción.¹²⁹

La Cristiada se proyectó dentro de la serie México siglo XX, así como Prensa y poder (1998), programa sobre los enfrentamientos entre la prensa y el poder en el siglo XX; un documental sobre Gunther Gerzso (1999), también de carácter testimonial; y otro sobre Los Etruscos (1999).

5.3 Cabeza de Vaca

Cabeza de Vaca es el único largometraje de ficción que Nicolás Echevarría ha podido realizar en su carrera a pesar de los numerosos proyectos que tiene en mente dentro de este género cinematográfico.

En realidad, para abordar y analizar con profundidad Cabeza de Vaca se requeriría otra tesis. En este trabajo sólo rescataremos los recuerdos del autor sobre la realización de esta impresionante obra, considerada por muchos críticos de cine como la mejor película mexicana de los noventa:

Durante una reunión en casa de unos amigos, en 1982, alguien se me acercó y me dijo 'Nicolás, ¿ya oíste hablar del náufrago español Gonzalo Guerrero?', dije que no, entonces me contó que fue uno de los primeros españoles que llegó a las costas de Yucatán en 1511, mucho antes de la Conquista y de la llegada de Cortés. A su llegada, él y sus compañeros de viaje fueron atacados por los mayas quienes mataron a la mayoría y a otros tantos los hicieron esclavos, de estos sobrevivieron solamente dos, uno de ellos fue Gonzalo Guerrero, el otro fue Gerónimo de Aguilar.

[En 1518, rumbo a su encuentro con el imperio azteca, Cortés pasa por ahí, oye a los indígenas que con insistencia mencionan la palabra 'castilán' y entiende el mensaje: otros españoles han llegado antes que él. No duda en mandar gente a buscarlos; los mensajeros dan primero con Aguilar: éste se tira al suelo llorando, dando gracias a Dios, pues había perdido toda esperanza de ser rescatado. Después se incorpora al ejército español: su conocimiento del idioma de los mayas lo convierte, junto con la Malinche, que habla maya y náhuatl, en la lengua de Cortés, quizá el arma más poderosa del conquistador. A Gonzalo, por el contrario, jamás llegan a encontrarlo, rehuye el contacto, no acude al llamado de España, se

¹²⁹ Entrevista realizada en casa del cineasta el 9 de junio de 1999.

esconde. Gonzalo ya es otro: ha cambiado su nombre, se ha casado con la hija de un cacique importante y tiene dos hijos con ella —se convierte en el padre del mestizaje en México—. Ahora Guerrero encabeza la lucha de los mayas contra el invasor español; ha formado y organizado un terrible ejército: se dice que Champotón fue una de sus grandes victorias. Años más tarde muere en el campo de batalla: al atardecer, entre escombros y cientos de cadáveres, los españoles reconocen el cuerpo del traidor: el hombre de pelo rojo, de piel muy blanca saturada de tatuajes, de orejas y nariz perforadas y decoradas con jade 'a la manera de los idólatras'.¹³⁰

La historia me impresionó mucho, a partir de entonces quise realizar una película sobre el tema, empecé a investigar, leí un libro de Eugenio Aguirre, sin embargo, no había mucha información.

Por ese tiempo, Alberto Isaac ocupaba el puesto de primer director del Instituto Mexicano de Cinematografía. Él empezó con una oficina muy pequeña que debió haberse quedado así, no sé por qué creció tanto y se convirtió en una oficina burocrática desmedida.

En marzo de 1984, fui a ver a Alberto Isaac y le propuse el proyecto de hacer una película sobre Gonzalo Guerrero, entonces él me dijo '¿por qué no transformas este proyecto que tienes en mente en Cabeza de Vaca?'; el guionista argentino Martín Salinas ya había escrito un guión sobre Álar Núñez. Por mi parte, releí Naufragios y acepté sustituir la historia, ambas trataban el tema del español que al principio se enfrenta con los indígenas y que más adelante se vuelve prácticamente uno de ellos.

Sin duda, una de las razones que más peso tuvieron para que yo tomara la decisión de hacer una película sobre Álar Núñez fue que había un diario escrito, lo cual me daba la oportunidad de tener mucho más material en el cual basarme, además, Naufragios es un relato maravilloso de la Conquista, cada página es una película.

También me convenció mucho la idea de tratar con grupos indígenas prácticamente desaparecidos; para mí era muy difícil reproducir el mundo de los mayas que son indígenas ya muy conocidos; hubiera sido más difícil, más caro, hubiera requerido una producción más complicada, tenía terror de caer en los estereotipos en los que cae la mayoría de los directores de cine cuando tratan indígenas muy conocidos como son los aztecas y los mayas. En cambio, resultó muy atractivo inventar, crear lenguajes, grupos indígenas, en donde más que vestirlos tenía que desvestirlos porque eran grupos nómadas que andaban prácticamente desnudos.

Era mucho más sencillo inventar América que tratar de reproducir una civilización que fue la más importante de México. Esta última era una responsabilidad tremenda, cuando se han hecho este tipo de intentos las películas han resultado bastante ridículas aunque, por ejemplo, Reotmo a Aztlán de Juan Mora Cattel (1986-

¹³⁰ Guillermo Sheridan. Cabeza de Vaca. México, El Milagro, 1994, p. 13.

1990), que se estaba realizando por esa época, y Ulama, el juego de la vida y la muerte, de Roberto Rochín (1986), tienen una propuesta bastante digna.

Quando leí Naufragios y Comentarios me pareció primordial abundar en el tema de la iniciación chamánica de Álvaro Núñez; me parecía muy interesante cómo este hombre que era tesorero, un hombre muy materialista, a partir de su llegada a América, por las tragedias que vive —incluyendo el perder a sus compañeros de viaje, el ser hecho prisionero, sufrir en manos de los indígenas— se convierte en uno de ellos. Me interesaba convertirlo en un místico, describir visualmente cómo defiende a los indígenas y lucha contra los abusos de los españoles. No me gustó el tratamiento del guión de Martín Salinas porque hacía todo esto a un lado, así que le pedí a Isaac que contratara a Guillermo Sheridan, él y yo trabajamos en este proyecto durante mucho tiempo, utilizamos muchos conceptos que yo había trabajado con la historia de Gonzalo Guerrero. Toda la parte de su llegada a América y de cómo es víctima de los indígenas quedó prácticamente intacta.

La película estuvo a punto de empezar varias veces pero siempre surgían reacciones en contra, después Alberto Isaac renunció y entró uno de los peores directores del Instituto Mexicano de Cinematografía, un tal Soto Izquierdo que nada más se dedicó a robar dinero y a no hacer nada. Este hombre echó abajo mi proyecto, no lo quiso producir, me estuvo dando largas, lo vi miles de veces y siempre me decía que la película se iba a hacer pero en realidad no tenía planes de producirla.

En este lapso de tiempo, Guillermo Sheridan estuvo fuera de México dos años, durante su ausencia Soto Izquierdo me exigió que retrabajara el guión con Xavier Robles, quien fue el guionista de Rojo amanecer; y no me quedó otra alternativa. En realidad, Soto Izquierdo sólo quería hacer tiempo y yo me moría de ganas de hacer esa película. Realmente me alegro de no haber terminado en un manicomio porque fue terrible, me trataron muy mal, a pesar de esto estuve dispuesto, como Gonzalo Guerrero y Cabeza de Vaca, a pasar el peor de los infiernos con tal de realizar mi proyecto.

Sheridan regresó y yo todavía no hacía la película, ¡era increíble! Tuve problemas con Robles así que volví a trabajar con Guillermo en el guión.

Me acuerdo que dos veces preparé la escenografía y el vestuario y todo se echó a perder porque a la hora en que ya se iba a filmar avisaban que el rodaje quedaba suspendido. Tuve que empezar desde cero con nuevos funcionarios.

En esa época se hicieron películas muy caras en México, por ejemplo, El último túnel (1987) de Servando González, que era una segunda versión de Viento negro (1964); me han dicho que Soto Izquierdo desvió los fondos de Cabeza de Vaca para hacer esta película que resultó un fiasco terrible y mucho más costosa que la mía.

Como el proyecto empezó a alargarse y alargarse, mucha gente que participó conmigo en el principio se desesperó y se fue, por ejemplo, Alejandro Luna iba a ser

el director de escenografía; su asistente, Tolita Figueroa, iba a hacer el vestuario. Al final fue José Luis Aguilar Gil quien tomó la batuta de la dirección de arte de la película, no obstante, el buen resultado de ésta se debió, en gran medida, a que ya había diseños anteriores en los que mucha gente había participado.

Pienso que esta película fue uno de los primeros mártires del cine, en la época en que éste era un castillo tomado por cineastas de una generación que no permitía que los jóvenes entraran a la industria. Mientras yo hacía antesala estos directores entraban y salían haciendo una película tras otra, por ejemplo, vi entrar y salir a Ripstein, hacer dos o tres películas mientras yo preparaba una. Lamentablemente, el cine en México no se ha recuperado de esta burocracia nefasta y de esta falta de interés por parte del Estado.

Cuando entró Ignacio Durán como director de IMCINE se le dio apoyo a mi proyecto y por fin, después de seis años de trabajo, la película se realizó. Iguana tomó en sus manos la producción de Cabeza de Vaca, además, el filme coincidió, por su tardanza en producirse, con la celebración del Quinto Centenario, como encajó con el esquema del encuentro entre dos mundos obtuvimos recursos de la Sociedad Estatal Quinto Centenario, de Televisión Española, del Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Channel Four Television, American Playhouse, Theatrical Films, Grupo Alica, la Cooperativa José Revueltas y de los gobiernos de Nayarit y Coahuila.

Televisión Española me pidió que un actor español fuera el protagonista —el papel de Alvar Nuñez lo tenía pensado para Emilio Echevarría—, después de revisar cintas de muchos actores elegí a Juan Diego. De todos los actores que participaron en la película él era el más experimentado. A pesar de que era una persona muy conflictiva (terminó peleándose con todo mundo menos conmigo) pienso que hizo un buen trabajo, era muy profesional, dormía muy poco (creo que últimamente dejó de beber, los que lo ha visto ahora en España me dicen que cambió radicalmente su vida).

La mayoría de la gente que actuó en la película no se dedicaba a la actuación: Estebanico era un bailarín cubano de folklore; también participaron muchas bailarinas que encontré en las escuelas de danza; el fantástico personaje de Malacosa lo interpretó increíblemente José, un músico callejero que sostiene a su familia con lo que gana tocando en las ferias, es un hombre que no tiene brazos, un hombre maravilloso que vive en este cuerpo bastante anormal, cuando lo conocí decidí que lo iba a convertir en uno de los protagonistas; el chamán lo interpretó un pescador de San Blas, Eli Machuca 'Chupadora' (originalmente había escogido al actor Salvador Sánchez que a última hora me canceló), me arriesgué muchísimo al haberlo contratado porque no sabía nada de actuación, no lo hacía muy bien así que opté por convertirlo en una persona muy discreta, muy seria, poco expresiva y funcionó porque en la película parece un ser misterioso, obviamente rechacé mucho pietaje, me costó mucho trabajo agarrarle el tono a este personaje.

Siento que trabajé mejor con quienes no eran actores que con los que sí lo

eran, la película se siente mucho más verosímil cuando vemos actuar al enanito o al chamán. Los actores son gente muy rara, por lo general son megalómanos, siempre quieren hacer todo, continuamente buscan sobresalir, todos se creen divas, muchas escenas de la película las eché a la basura porque parecían escenas de teatro, en México los actores piensan que actuar es gritar, llorar, patelear, les cuesta mucho trabajo hacer las cosas de forma natural porque se voltean y te dicen '¡esto no es actuar!, esto es hacer las cosas como uno las hace todos los días', para mí jeso es actuar!

De hecho, toda la primera parte de la película es muy teatral, mucha gente piensa que eso le ayuda porque cuando uno entra a la parte indígena es todo lo contrario.

Una de las cosas que más me preocupaban era que se notara mucho la diferencia de acento entre el español de los actores mexicanos que representaban españoles y la forma de hablar de Juan Diego, así que le pedí a este último que tratara de que su voz no tuviera un acento tan marcado y que se pareciera un poquito más a la manera de hablar de los mexicanos.

Cuando Cabeza de Vaca llegó a España les saltó mucho el acento así que decidieron doblar la película, desgraciadamente yo no tenía autoridad sobre esas decisiones, como eran coproductores tenían ciertos derechos. En este mismo sentido, recuerdo que en Estados Unidos un gringo que no aportó nada, de repente le voló una escena a la película con la mayor tranquilidad. De cualquier forma, la película quedó en un 99% como yo quise que quedara.

Otro de los problemas fundamentales fueron las lenguas que se hablaban, a mí me importaba muchísimo cómo iba a hablar la gente, decidí inventar palabras y mezclarlas con las conversaciones de algunos huicholes y coras que invité para que hablaran su lengua, esto llegó a crear una atmósfera más o menos convincente.

En general, la película tiene muy pocos diálogos, quise provocar una atmósfera de extrañeza, como si uno estuviera en otro país, casi en otro planeta; al respecto recuerdo que poco después de haber enviado mi película a Alemania recibí una llamada en la que me pedían que subtitulara la parte de los indígenas 'porque nada más había subtitulado la parte de los españoles', les tuve que explicar que era intencional que a los indígenas no se les entendiera nada pues era una forma de acrecentar el sentimiento de extrañeza, de sentirse extranjero, eso mucha gente lo interpretó como si hubiera sido una falla del guión cuando en realidad mi intención fue precisamente crear ese estado de confusión.

Una de las razones por las que me atrajo mucho hacer Cabeza de Vaca fue la posibilidad de recrear rituales que de alguna manera yo había vivido como documentalista; tenía el enorme deseo de recrear una iniciación chamánica, sin embargo, este tipo de iniciaciones no son espectaculares porque suceden en la mente de las personas y a mí me interesaba poder mostrarlas cinematográficamente.

Yo había tenido dos relaciones importantes con el chamanismo: la primera fue

con un chamán huichol que se llamaba Nicolás, a quien conocí durante mi primer intento de hacer un documental sobre los huicholes en 1973; él era un chamán muy respetado, excelente curandero y gran autoridad moral en toda la zona huichola de San Andrés. Esa fue la primera vez que tuve una relación directa con un chamán, lo visitaba seguido, desgraciadamente no podíamos conversar porque él no hablaba español; de la misma manera, conocer y convivir con María Sabina me ayudó mucho.

Siento que las mejores escenas de Cabeza de Vaca son aquellas en las que trato de reproducir o imitar lo que es realmente un estado de iniciación: cuando Álvar se da cuenta de que tiene poderes como curandero. Yo había leído y estudiado mucho al respecto, por ejemplo, leí que uno de los métodos de iniciación de los chamanes era castigar a sus discípulos, llevarlos por caminos muy difíciles; al cabo de varios años ellos adquirirían la certeza de que ya eran chamanes y en ese momento tenían que separarse de su maestro.

De la misma manera, Cabeza de Vaca se convence de que tiene poderes después de ser sometido, esclavizado por un chamán, en el momento de más desesperación empieza a encontrar esta puerta maravillosa, cura a los indígenas y se convierte en guía espiritual; por otro lado, sus compañeros lo ven con cierta desconfianza, no comparten la admiración de los indígenas hacia él, para ellos esto es una blasfemia, un pecado terrible, motivo suficiente para acabar en la hoguera de la inquisición, nadie podía presumir tener este tipo de poderes que están totalmente desligados del poder cristiano, pese a ello, como están en un territorio muy alejado de su país llegan a tolerar esta situación y cuando se reúnen con los españoles se resisten a seguir este juego. Álvar por su parte está confundido, no sabe qué hacer porque se da cuenta que esos tiempos ya pasaron, los poderes que antes tenía ya no sirven, de alguna manera fueron anulados; a partir de ese momento se mueve en un mundo en el que es motivo de burla.

Cabeza de Vaca fue un hombre que terminó muy mal, tenía una frase fantástica '¡hay que conquistar con el corazón, no con las armas!'. Esa fue precisamente la causa del enfrentamiento entre los conquistadores y los evangelizadores, estos últimos tenían otra idea de cómo se tenía que conquistar, ellos pensaban que se debía publicitar el reino de Dios y fundar un nuevo mundo sin los vicios de la civilización occidental, vieron en América una enorme oportunidad de empezar de cero y crear la ciudad de Dios. Obviamente los soldados españoles iban por la riqueza, querían conquistar tierras y mujeres, era una mezcla entre riqueza-sexo-tierra.

Algunos de los rituales que aparecen en el filme, como el de la lagartija, la curación del gigante, la curación de Cascabel y cuando resucita a la muchacha, son producto de mi experiencia como documentalista, de lecturas sobre el chamanismo y otras religiones, leí mucho a Fraisser y a Eliade, hice una especie de sincretismo para crear situaciones que fueran verosímiles.

Lo de la lagartija lo leí en el libro de Fraisser, sólo que ahí se hacía con un

escarabajo; me acordé que en mi tierra, Nayarit, los niños agarraban los mayates y con un hilo los ponían en un palito como avioncitos, tendían a dar vueltas y enredarse, pensé que esto podía ser posible pero en esa época del año no se pudieron conseguir los animales, entonces se me ocurrió hacerlo con esta lagartija.

Lo de la curación del gigante también fue con lecturas de Eliade y de Fraisser, viene de la idea de poder enfermar y curar a distancia, de esta costumbre que tenían mucho los chamanes, y que en muchos casos no era muy ética, de que enfermaban a la gente para poder cobrar por curarla después, en la película el chamán enferma al gigante para que Álvar se dé cuenta de que tiene poderes.

En la historia original, Naufragios, está el capítulo en donde le entregan a Cabeza de Vaca un hombre que los indígenas dan por muerto y él lo 'resucita' (en la cinta lo convertí en una mujer), en el momento en el que Álvar lo vuelve a la vida es el milagro más grande de toda su aventura, a partir de ese momento los indígenas sienten un enorme respeto hacia él. Como éste, hay muchos elementos que tomé de Naufragios pero también muchos otros que tomé de distintos libros.

De mis documentales tomé muchas actitudes que observé en María Sabina y Niño Fidencio, por ejemplo, pensé mucho en los 'cajitas' fidencistas para explicarte a Juan Diego cómo quería que actuara en las curaciones que realiza Álvar Nuñez, le pude dar indicaciones precisas de cómo debía tocar, sobar o hablarle a la gente.

Álvar nunca menciona en Naufragios y en los Comentarios ningún contacto con una mujer, claro, sus Comentarios son unas cartas que él envía al rey; no obstante, da la impresión de que al saberse con estos poderes no tiene relaciones sexuales por miedo a perderlos, intuye que tiene este poder de curar por todo lo que ha sufrido, por esta especie de estado de santidad en el que vive. Ahora bien, eso nadie lo sabe, lo que sí es cierto es que en su vida tuvo muchas preocupaciones y privaciones, andaba realmente como asceta: descalzo, desnudo, comía poco y sufría mucho.

En el vestuario se hizo un trabajo fantástico, Tolita Figueroa encontró una fórmula que después fue muy copiada por otros, consistía en utilizar anilinas y tierras en el cuerpo desnudo, los diseños se aplicaban con sellos previamente hechos y se fijaban con baba de nopal. Esta idea de pintar sobre el cuerpo desnudo creó todo un estilo que no sólo fue imitado por otras películas sobre la Conquista que se hicieron después, sino que también se puso de moda.

Para la escenografía la mayoría de las veces se utilizó simplemente la naturaleza (los pantanos, los bosques, el desierto) con mucha creatividad e imaginación; estos paisajes son los responsables de que Cabeza de Vaca parezca una superproducción cuando realmente no lo fue. La película se hizo con poco dinero y se aprovecharon al máximo los recursos que había. En el extranjero se sorprendían mucho de que con tan poco dinero se hubiera hecho tanto, aunque sí hay tres o cuatro escenas en las que se gastó dinero en escenografía y extras.

Por ejemplo, el campamento español era una fundidora en ruinas, nosotros

dimos a entender en el filme que apenas se estaba construyendo; de igual forma, encontramos una ladrillera a las afueras de la ciudad de Torreón y en la película se convirtió en una ciudad, prácticamente no le hicimos nada, maravillosamente no había postes ni nada que nos pudiera remitir al mundo actual.

La escena de los palafitos la filmamos en un pantano, subimos a la gente a unas balsas provisionales de carrizo porque no había donde pararse, la gente no podía bajarse de ahí porque era un lugar lleno de lodo, muy peligroso, había cocodrilos y otros animales; fue una escena difícil que se llevó casi todo un día, quienes estuvieron ahí lo tomaron como una gran aventura, estaban realmente felices. Los palafitos fueron construcciones muy sencillas realizadas por gente del lugar, todavía ahí andan medio en pie, me han dicho que los lancheros cuentan a los turistas que son los vestigios de una cultura antigua para llevar más gente. La choza del gigante también fue una construcción bastante sencilla.

Durante el rodaje de Cabeza de Vaca nadie se quejó, al contrario no se querían ir de las locaciones, tuvimos muchos problemas porque cuando se le decía a la gente que estaba trabajando en la película 'bueno, ya terminaste' se quería quedar, muchas veces tuvimos que recurrir a medidas bastante radicales porque había poco lugar en los hoteles, en un momento dado la productora tuvo que expulsar a varios a la fuerza.

Hubo muchas escenas que no se llegaron a filmar porque ya no hubo oportunidad, a mí me dieron un tiempo para terminar la película. La productora me dijo claramente '¡no puede haber más que esto!'; tuve que sacar varias escenas. A decir verdad, no tuve muchos problemas con esto porque la película no tiene una estructura muy ortodoxa, no es una película en la que digas 'le quitamos esta escena y ya no se va a entender nada', la veo más bien como una serie de estampas, de acontecimientos de repente desligados, es como hojear un libro de imágenes, siempre me gustó mucho más crear cierto tipo de atmósferas en las que la gente se sintiera que estaba participando, que estaba ahí.

Para mí es un cumplido cuando dicen que Cabeza de Vaca parece un documental, eso quiere decir que al menos las acciones son verosímiles, lo cierto es que, como en toda película de ficción, tuve que provocar todo lo que aparece en pantalla, tuve que planear exactamente todos los movimientos de la gente, lo que decía y lo que cantaba, cómo se desplazaban los grupos de un lado para otro; en el documental no es así, cuando uno va a hacer un documental uno filma lo que está sucediendo.

La película tuvo la fortuna de contar con música original gracias a la gran colaboración de Mario Lavista. Durante la edición metimos música de otros compositores para identificar más o menos cuáles eran los momentos climáticos en los que era necesario que la música existiera, luego Mario compuso la música, no siempre se utilizó para el momento que se escribió, de repente no funcionaba en cierto lugar y tenía que cambiarse. Se utilizaron pocos músicos y grabaron encima de sus propias interpretaciones, creando pistas, para generar el sonido de una orquesta

completa cuando en realidad no era tan grande, aunque sí poseía una gran variedad de instrumentos, era básicamente una orquesta de cuerdas.

Se utilizaron combinaciones muy interesantes, por ejemplo de trombones, hay veces en las que cuesta mucho trabajo adivinar cuál es la fuente de los instrumentos, qué instrumentos se están tocando. Participaron músicos extraordinarios como Horacio Franco, sus flautas, en fin, siento que ese fue un aspecto muy cuidado, la película recibió muchos elogios por la excelente calidad de la música.

A Guillermo Navarro lo elegí desde el principio para que fotografiara Cabeza de Vaca. Es un gran fotógrafo, todo quedó impecable; yo no hubiera podido fotografiar esa película, hubiera sido imposible, no tenía la experiencia como fotógrafo de ficción, es cierto que anteriormente había fotografiado El día en que murió Pedro Infante (1982) de Claudio Isaac, pero los retos no podían compararse.

Un enorme apoyo en este trabajo fue Rafael Castanedo, quien es el mejor editor que hay en México, es muy culto, posee una gran experiencia y conoce mucho de música. Lo que nos costó más trabajo editar fue el principio de la película, había planeado que iniciara con la escena de los naufragos en las balsas (filmada en la playa de San Blas), esto no funcionó a la hora de la edición, así que recurrí al flash back: Álvar recuerda su viaje cuando llega al campamento español y todo termina en un enorme ciclo.

Me acuerdo también que la película nos estaba quedando muy larga, había que limitarla, no quería que durara más de dos horas, quitamos escenas completas, una de ellas costó mucho dinero y ya editada no me gustó, fue una escena en la que Álvar llega por primera vez al Pacífico después de haber decidido seguir caminando hacia el sol poniente, era un paisaje maravilloso de San Blas, con mucha gente.

En cuanto a la cruz del final se me ocurrió después de ver en una revista francesa una fotografía de unos indígenas de la Nueva Guinea que cargaban una cruz para darle la bienvenida al Papa, claro, era una cruz de aproximadamente cuatro metros, no era tan grande como la de la película. Le platicué a Alejandro Luna la idea de hacer una cruz monumental cargada por indígenas, todos tenían que ser del mismo tamaño y tenían que caminar al mismo paso para que la cruz estuviera bien nivelada, de otra manera no la hubieran podido cargar; un pelotón o un batallón, que estaba instalado cerca de Torreón, muy amablemente se prestó para ayudarnos. El músico percusionista que va tocando el tambor es Antero Chávez, uno de mis compañeros del Conservatorio.

La cruz se hizo con un armazón de madera y tela de espejo, se tuvo que dejar en el lugar de la filmación algún tiempo para que se borraran las huellas de la gente que la había llevado hasta allí. Los indígenas no están encadenados, ni vigilados, va un solo español, uno se pregunta por qué no tumban la cruz, se van corriendo y escapan. La cruz se dirige hacia un lugar en donde se ven las nubes negras, esto fue una mera coincidencia, incluso los truenos que aparecen en la película son reales, tuvimos que hacer una sola toma porque había amenaza de lluvia y no hubiéramos podido salir en días, es un terreno que cuando llueve prácticamente se convierte en

arenas movedizas.

A esta escena le podríamos dar muchas interpretaciones, una de ellas podría ser que muchas veces las riquezas de un pueblo se convierten en su desgracia; la obtención de la plata y el oro fue una de las razones que despertaron el terrible deseo de los conquistadores por saquear el país, sin embargo, se me hace mucho más interesante no darle una explicación.

Considero que Ignacio Durán, a diferencia de los funcionarios anteriores, trató muy bien a Cabeza de Vaca, la película fue a muchos festivales y se distribuyó prácticamente en todo el mundo.

Los críticos mexicanos trataron muy bien a la película, hasta la fecha siguen pensando que fue una de las mejores películas mexicanas de la década; también en el extranjero fue muy bien acogida, se habló de ella en el New York Times, Variety, Los Angeles Times, tengo críticas de todo el mundo. En el extranjero fue más polarizada la crítica, no obstante, nunca recibí realmente una mala crítica. En Europa casi no se exhibió, cosa rara porque Televisión Española tenía los derechos y no la promovieron.

Obtuve una gran satisfacción por los premios que se le otorgaron a Cabeza de Vaca. Para mí uno de los más importantes fue haber participado en la sección competitiva en Berlín en un año especialmente importante, se exhibieron películas como El Padrino III, de Francis Ford Coppola; El silencio de los inocentes de Jonathan Demme; La casa de la sonrisa de Marco Ferreri y La colmena de Marco Bellocchio. Aunque mi película no fue premiada, no me importó, tenía catorce años que no iba una película mexicana a Berlín. Otras grandes satisfacciones fueron haber ganado en Biarritz, haber sido invitado al Museo de Arte Moderno de Nueva York, obtener éxito en esa ciudad en la que se exhibió muchas semanas al igual que en Los Angeles.¹³¹

5.4 Sus trabajos como fotógrafo

Nicolás Echevarría también trabajó como fotógrafo en varios cortometrajes que se produjeron en el Centro de Producción de Cortometraje como el de *Cordelia Urueta* (1980) de Jaime Kuri Aiza y Guadalupe Amor. *Un caso mitológico* (1980) de Claudio Isaac; en el largometraje de ficción *El día que murió Pedro Infante* (1982) de Claudio Isaac y en algunos programas que realizó para la serie de televisión *American Patchwork Project* que, quizás, sea lo más relevante de su trabajo como fotógrafo.

Fue en la década de los ochenta cuando a Nicolás Echevarría se le presentó la oportunidad de trabajar en una miniserie documental en los Estados Unidos en

¹³¹ Entrevista realizada en casa del cineasta nayarita el 23 de junio y el 7 de julio de 1999.

colaboración con el antropólogo Alan Lomax, la serie se llamó *American Patchwork Project* (1983), y su objetivo era realizar un estudio sobre la música que en diversas regiones de Estados Unidos refleja la gran diversidad cultural y la herencia folklórica de este país. Echevarría habla así de esta interesante experiencia:

Me parece que fue en febrero de 1983 cuando me invitaron a la Universidad de Harvard a pasar todas mis películas, desde Judea hasta Niño Fidencio. Fue en Harvard donde conocí al famoso antropólogo Alan Lomax, quien es uno de los grandes investigadores de la cultura del oeste norteamericano, por ejemplo, él aseguraba que los cowboys eran originalmente mexicanos y no estadounidenses.

Como musicólogo, Lomax ha tenido un papel fundamental en el rescate de todo lo que es la música popular como la country music; descubrió a músicos de gran importancia, como Muddy Waters; estaba relacionado o era director de una compañía de discos llamada Folk Way Records (la cual grabó los cantos de María Sabina a finales de los cincuenta); además, tenía sus propias teorías acerca del surgimiento del jazz y el blues; era un hombre muy interesante.

Lomax tenía en mente una serie televisiva llamada American Patchwork Project que consistía en grabar la influencia extranjera en la música popular de diferentes partes de los Estados Unidos. Después de ver la retrospectiva de mi trabajo me contrató para que lo ayudara a fotografiar y editar los programas.

Prácticamente todo el año de 1983 y principios de 1984 trabajé con él, un año completito en el cual viajamos por el sur y el sureste de los Estados Unidos con una cámara ¾, grabando horas y horas de música y entrevistas con músicos de todos tipos. Sólo éramos tres personas: el camarógrafo (que era yo); el ingeniero de video, que se encargaba de grabar el sonido, y Alan, quien conseguía los contactos y hacía las entrevistas. A Lomax le gustaba que la gente nos contara cosas, le interesaban las historias, los cuentos, en sí todo lo que tuviera que ver con las costumbres extranjeras arraigadas en los Estados Unidos.

En ese año grabamos un sinnúmero de cosas, por ejemplo, la celebración del 5 de mayo, día en el que los mexicano-norteamericanos piensan que se celebra la independencia de México, aunque es obvio su tremendo desarraigo cultural e histórico hay una relación muy estrecha en la música y las costumbres. Recuerdo que conocimos a un mariachi integrado por estadounidenses y mexicanos llamado Cristo Rey, era algo rarísimo.

Conocimos también a los vaqueros, a los llamados low riders (coches que están casi al ras de suelo y cuyas decoraciones son también muy mexicanas), y tradiciones como la de 'los mentirosos', que son tipos que se dedican a contar historias falsas.

Uno de los lugares más interesantes que recorrimos fue toda la zona de Tucson, Arizona. Allá hay una reserva yaquí en la que muchos de sus miembros van y vienen al territorio de Sonora, en donde tienen muchos parientes. Una de las cosas más interesantes que grabamos en esa zona fue la auténtica danza del venado.

Asimismo, grabamos a los indios pápago, sus costumbres, danzas, la comida, los apaches, los chamanes cantando.

Los estadounidenses que viven en Tucson están acostumbrados a ir a los restaurantes y bares de la parte mexicana –estos lugares tienen un éxito tremendo, hay fonditas en los que uno tiene que esperar para pasar a comer–, van a los bailes, a beber tequila, escuchar a los mariachis o la música norteña, incluso hay una estatua que le hicieron a Pancho Villa, existe un ambiente muy interesante mezcla de estas dos culturas. De todo esto no sé qué tanto quedó en la serie.

Después de Tucson viajamos por toda la cuenca del Mississippi, en donde se puede encontrar desde música espiritual, evangélica, música negra, hasta cantantes de blues.

La serie quedó en cinco capítulos, muchas de las cosas que grabé y edité salieron al aire a través de la BBC. En estos programas se habló de la zona cajun, la música negra, el baile y la celebración en New Orleans, los Apalaches y los cantos de los ancianos, todas las personas que aparecen en la serie son desconocidas en el ámbito comercial, nunca habían grabado discos, eran músicos totalmente regionales.

Realmente fue un trabajo muy interesante y a la vez muy cansado, muy matado, además, no trabajé con plena libertad, tenía que ajustarme al diseño que habla hecho Alan de su serie, eso sí, gané lo suficiente para ahorrar y vivir bien en Nueva York.

En un momento dado empecé a tener muchas diferencias de criterio con Lomax, siempre me obligaba a poner la cámara en la posición que él quería y a grabar cosas que yo sabía de antemano que iban a salir mal y, efectivamente, muchas terminaron en el bote de la basura. A veces me peleaba con él porque le decía que lo que íbamos a grabar no valía la pena, él era como un hambriento que llega a una fiesta: quería comer de todo sin poder apreciar el sabor de la comida, lo que es bueno y lo que es malo, no tenía cierta capacidad de selección, todo lo quería filmar.

Fue muy desgastante para mí trabajar a ese ritmo, grabando todo, a mí me gusta más tomarme mi tiempo y decidir qué es lo que vale la pena y qué es lo que no. Alan y yo acabamos mal, empecé a cansarme de discutir con él.

Si voy a trabajar como fotógrafo o editor para alguien realmente tiene que ser una persona que admire muchísimo, he tenido experiencias bastante buenas trabajando para otra gente, en este caso, después de un año con Lomax ya estaba harto, quería regresar a México y trabajar en un proyecto mío, entonces él contrató a otra persona, dejé los Estados Unidos y empecé a desarrollar un proyecto sobre Gonzalo Guerrero que más tarde se convertiría en Cabeza de Vaca.¹³²

¹³² Entrevista realizada en casa del cineasta el 17 de febrero de 1999.

CONCLUSIONES

Nicolás Echevarría Ortiz es uno de los documentalistas más sobresalientes de nuestro país. En sus trabajos ha buscado formas de realización no convencionales y muy personales, de esta manera, en la serie de filmes que dirigió sobre las manifestaciones artísticas, culturales y religiosas del mundo indígena, explotó las posibilidades visuales y sonoras del entorno en el que se sumergió, sin caer en el esteticismo vacío, para poder transmitir al espectador las experiencias místicas que él mismo experimentó al entrar en contacto con los protagonistas de sus filmes. Además, sus cintas son una excelente muestra de lo mejor del *cine directo*, corriente documental que surge en Estados Unidos en los años sesenta.

Es durante una estancia en Estados Unidos en que el cineasta nayarita descubre su vocación cinematográfica a través del Milenium Filmworkshop de Nueva York, el cual enseñaba a sus alumnos a trabajar de forma completamente independiente, con total libertad de concepción, a hacer trabajos muy personales y a experimentar constantemente tratando de ser originales. Así, a su regreso a México pondrá en práctica todo lo aprendido y descubrirá un estilo propio en el que además convergen sus estudios de música y arquitectura, así como su gusto por la pintura y las manifestaciones culturales en general.

De esta manera, realiza una serie de medimétrajes y largometrajes documentales:

Hikuri-Tame "La caza del peyote-venado" (1975-1977) versa sobre la peregrinación anual de los huicholes de San Andrés Comiata, Jalisco, a Wirikuta, en San Luis Potosí, centro sagrado del universo huichol, en la cual estos indígenas buscan el regreso a sus orígenes a través del protagonista del drama cósmico de la creación: la trinidad suprema peyote-venado-maíz.

María Sabina. Mujer espíritu (1978) es una bella biografía de la legendaria sabia mazateca quien en su vida diaria, allá en el cerro del Fortín, en Huatla, Oaxaca, acompañada de su hija Apolonia y de sus nietos, realiza los quehaceres cotidianos de la mujer mazateca y, en las noches, durante las veladas, realiza curaciones como chamana utilizando los hongos sagrados.

Teshuinada, Semana Santa Tarahumara (1979) trata sobre la forma tan particular en la que los rarámuri de Munérachi, Chihuahua, celebran la Semana Santa cristiana — introducida por los misioneros jesuitas— que han mezclado con sus propias ideas religiosas y costumbres. Así, tocando día y noche los tambores, representando a fariseos y judíos, bailando la danza del *tutuguri* y el Pascol, jugando a las luchas y a las carreras, y bebiendo el sagrado y embriagante *tesgüino* fortalecerán a Onorúame, El Gran Padre o Tata Diósi, para que siga viviendo.

Poetas campesinos (1980) rescatará, a través de la reconstrucción, un espectáculo trashumante hoy desaparecido, en el que unos campesinos de San Felipe Otlattepec, Puebla, que en su mayoría pertenecían al grupo indígena de los Popoloca,

participaban como músicos en La Banda de Santa Cecilia; como trapeceistas en "La Maroma" de Benigno Herrera; o interpretando poemas como el payaso Narciso Sosa.

Niño Fidencio, el taumaturgo de Espinazo (1980) nos transporta a Espinazo, Nuevo León, donde cada año se reúnen miles de peregrinos provenientes del norte de nuestro país y del sur de los Estados Unidos para conmemorar el santo, el natalicio y la muerte del famoso curandero y, en un acto de fe, participar en un fenómeno de espiritismo colectivo a través del cual los "cajitas" —representantes de Fidencio en la Tierra— sanarán a los enfermos. Mientras transcurre el filme, el espectador va descubriendo, además, la biografía del controvertido curandero.

Realizados con pocos recursos humanos y técnicos, estos filmes, poseen un enorme toque intimista y, más allá del mundo tangible, develan el universo místico-religioso de sus personajes. De éstos, sólo *Hikuri-Tame* fue costeadado por el realizador, los otros cuatro fueron financiados por el Centro de Producción de Cortometraje en el que, por las circunstancias de la época, el cineasta gozó de libertad expresiva.

En *Hikuri-Tame* el realizador cayó un poco en el enfoque etnográfico, en donde un narrador en voz-off explica lo que está sucediendo en pantalla y se intenta seguir el orden cronológico de los acontecimientos, sin embargo, las tomas son muy cercanas, se aproxima lo más posible a los sujetos retratados; la mirada no es la del científico social sino la de una persona que descubre una visión diferente y la respeta:

Estas cinco películas retoman elementos del *cine directo* y del *cinéma vérité*, que coinciden en el método de realización y difieren en enfoque, en este sentido, cabe destacar que Echevarría se inclina más por el primero, aunque en filmes como *Poetas campesinos* el cineasta, por las mismas circunstancias, tuvo que hacer una reconstrucción de los acontecimientos, interferir en la situación filmada y provocar a los sujetos para que participaran en la película, características que rescata del *cinéma vérité*.

Aun así, predomina su tendencia por no interferir, dirigir, sugerir o imponer situaciones frente a la cámara; por volverse un observador silencioso al que los protagonistas pasan por alto; también, filma a los sujetos en situaciones que los absorben para que no se preocupen por la presencia de la cámara; y en las entrevistas que se llegan a realizar, los entrevistadores no aparecen a cuadro, ni tampoco se escuchan las preguntas.

Para la realización de estos filmes de medio y largometraje documental se utilizó equipo ligero; el número de personas que conformaron el equipo de filmación fue reducido, llegando incluso a sólo consistir en camarógrafo y sonidista; el trabajo de cámara es intimista y proporciona al espectador la sensación de estar donde ocurren los acontecimientos; visualmente y físicamente el realizador está predispuesto a la intimidad y proximidad física; tanto el sonido (el directo y la música) como la imagen son importantes y algunas veces la banda sonora es manipulada con fines expresivos; la elección de los temas muestra el interés personal del cineasta; se filma con autorización de los sujetos retratados; no se utilizan cámaras escondidas; las decisiones para iniciar la grabación de imágenes y sonido se realizan en el momento

en que está ocurriendo la acción; el cineasta trabaja mucho en la edición del material filmado creando uniones emocionales; y el montaje muestra la percepción personal del cineasta.

Siguiendo este método de realización, el cineasta ha podido adentrarse en el conocimiento profundo de sus personajes conviviendo con ellos para tratar de comprender sus motivaciones. Esto también lo ha alejado de la superficial visión folklórica, populista, nacionalista o inclusive sensacionalista en la que fácilmente hubiera podido caer. Lo que busca el realizador al no contemplar al indígena como "buen salvaje rousseauiano", o personaje pintoresco, al no mostrar la "miseria de ser indígena" ni la marginación a la que se ven sometidos, es comprender a los sujetos de una cultura ajena a la suya y no reducirlos a meros objetos del conocimiento.

Los filmes documentales de Nicolás Echevarría, más allá de informar o describir acontecimientos, buscan mostrar ese mundo interno que es mucho más difícil de descubrir, ese mundo al que no se accede tan sólo poniendo la cámara frente a los sujetos retratados sino que requiere de una enorme sensibilidad y un amplio conocimiento de la técnica cinematográfica por parte del realizador y de la compenetración entre los integrantes de su equipo, quienes, junto con el cineasta, se dejan emocionar por lo que está sucediendo.

Si bien estas cinco películas prestan atención a sectores marginados de la población, como son los campesinos, los indígenas y la gente de escasos recursos, no son cintas de denuncia que busquen exponer un problema social sino que tratan de difundir las manifestaciones religiosas, artísticas y culturales de un México poco valorado.

Esta mirada es realmente diferente a otro tipo de propuestas que han existido en nuestro país como el documental informativo, propagandístico, de difusión cultural, de enfoque antropológico o etnográfico, de denuncia, militante o educativo. De la misma manera, muchas películas mexicanas de ficción han presentado al indígena como parte de la estética del paisaje.

A pesar de que la propuesta cinematográfica de Echevarría es interesante y sus documentales han sido exhibidos comercialmente, dentro y fuera de nuestro país, con éxito, a los productores de cine nacional no les ha resultado atractiva ya que, preocupados por obtener mayores ganancias en taquillas no se atreven a arriesgarse y apostarle a un tema sobre la historia o la diversidad cultural de México, que también puede ser rentable, y prefieren apoyar proyectos que utilizan fórmulas repetidas hasta el cansancio, generalmente tomadas de filmes hollywoodenses.

Por otra parte, el cine documental en nuestro país ha sido sumamente relegado, considerado como la antesala del cine de ficción, y ahora los pocos documentales que se realizan generalmente son en formato de video para proyectarse en televisión.

Además de los trabajos de medio y largometraje documental, Echevarría ha realizado varios cortometrajes: *Eureka* (1974); *Judea* (1974); *Hay hombres que*

respiran luz (1977); *Flor y Canto* (1978); *San Cristóbal, la monumentalidad de la plástica mexicana* (1985); y *El eclipse* (1991). Trabajos en video: *Los conventos franciscanos en el antiguo señorío teochichimeca* (1976); tres programas de la serie *American Patchwork Project* (1983); *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1987); *De la calle* (1989); *De película* (1989); *Los enemigos. La invención de América (1989-1990)*; *Ballet Nacional de México* (1993); *La pasión de Iztapalapa* (1995); *Madero vivo* (1993); *La sucesión presidencial* (1996); *Viaje redondo. Semblanza de Luis González y González* (1996); *La Cristiada I, II y III* (1998); *Prensa y poder* (1998). En disco láser y video D2: *Las puertas del tiempo: Museo Nacional de Antropología*. Y una película de ficción: *Cabeza de Vaca* (1990).

Debido a los cambios en la economía nacional, poco a poco fue resultando más difícil realizar películas de forma independiente, es por eso que muchos de los trabajos arriba mencionados fueron realizados por encargo, la mayoría de ellos fueron proyectos que interesaron mucho al cineasta y en estos gozó de libertad expresiva, no obstante, hay algunos de los que el realizador no quiere hablar porque considera que poseen un desagradable tono oficialista el cual le fue impuesto y nunca le gustó.

En los últimos años, el cineasta tuvo que refugiarse en el video como forma de sobrevivencia. En estos trabajos ha incursionado en el documental histórico (como lo muestra *Madero vivo*) y testimonial (en el que podemos citar *La Cristiada*), aprovechando la posibilidad que le brinda este formato de grabar horas y horas de entrevistas sin que se eleve considerablemente el presupuesto destinado a la producción. De la misma forma, ha incursionado en el campo del docudrama a través de *Sor Juana*; y el teatro filmado con *De la calle*, *De película* y *Los enemigos*.

El único largometraje de ficción que hasta el momento ha podido filmar Echevarría es *Cabeza de Vaca* (1990), para cuya realización tuvieron que pasar seis años de intensa lucha contra la burocracia de varios funcionarios del Instituto Mexicano de Cinematografía y la barrera impuesta por un grupo de cineastas que no permitían que las generaciones más jóvenes entraran a la industria.

En *Cabeza de Vaca*, Echevarría aprovecha toda la experiencia que adquirió realizando documentales y, de esta manera, logra mostrar al conquistador conquistado, al hombre que aprende a querer y respetar formas de vida diferentes y las asume como propias. En esta cinta, se pone un énfasis especial en la iniciación chamánica del personaje principal (Álvar Núñez Cabeza de Vaca, interpretado por Juan Diego), ritual que el cineasta siempre quiso filmar en un documental y que nunca pudo hacer. En ésta como en el resto de sus películas, la música juega un papel determinante para apoyar la estética y la atmósfera espiritual. Así, en este filme se retoma la preocupación del cineasta por la historia de México y la mística indígena.

Cabeza de Vaca es considerada hasta la fecha, por muchos críticos de cine, como la mejor película de los noventa y parece mentira que los productores nacionales, a pesar del enorme éxito que obtuvo esta cinta, tanto en México como en el extranjero,

no apoyen los proyectos que constantemente presenta el cineasta nayarita quien no ha perdido el deseo de realizar filmes de calidad, poco convencionales y muy personales.

La historia de Echevarría es también la de muchos otros cineastas que, al margen de la industria, han querido proponer nuevas formas de hacer cine en México, así como nuevas formas de abordar temas ambiciosos, no obstante, en nuestro país parece que los productores temen aventurarse a financiar proyectos que salen de lo tradicional.

El documental en nuestro país sigue siendo poco valorado, ya ni siquiera en cortometraje hay una producción más o menos digna; son pocas las instituciones o empresas que todavía se preocupan por hacer este tipo de trabajos y por supuesto su distribución es muy reducida y son poco exhibidos.

La industria cinematográfica mexicana seguirá estancada si siguen predominando en ella las cambiantes políticas sexenales y si no se brinda apoyo a los cineastas que presentan propuestas innovadoras e interesantes tanto en el campo del documental como en el de la ficción, y cuya finalidad vaya más allá de la ganancia en taquilla.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Anverre, Arri, et al. Industrias culturales: el futuro de la cultura en juego. México, FCE/Unesco, 1982.
- Baena Paz, Guillermina. Manual para elaborar trabajos de investigación documental. México, UNAM, 1973.
- Benítez, Fernando. Los hongos alucinantes. México, Era, 1998.
- Bennett, Wendell C., y Robert M. Zingg. Los tarahumaras. Una tribu india del norte de México. n° 6, México, INI/ Colección Clásicos de la Antropología Mexicana, 1978.
- Bonfiglioli, Carlo. Fiestas de los pueblos indígenas. Fariseos y matachines en la sierra tarahumara: entre la pasión de Cristo, la transgresión cómica sexual y las danzas de la Conquista. México, INI/Secretaría de Desarrollo Social, 1995.
- Eco, Humberto. Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura. Barcelona, Gedisa, 1986.
- Enciclopedia Universal Sopena. Diccionario ilustrado de la lengua española. tomo 3, Barcelona, Ramón Sopena, 1979.
- Estrada, Álvaro. Vida de María Sabina, la sabia de los hongos. México, Siglo XXI, 1977.
- González Claverán, Virginia y Alma Dorantes. Fiestas, espectáculos y diversiones públicas. Guadalajara-1823. Guadalajara, Ayuntamiento de Guadalajara, 1991.
- Jäcklein, Klaus. Un pueblo popoloca. México, Colección SEP/INI, Serie de Antropología Social n° 12, 1974.
- Kennedy, John G. Tarahumara of the Sierra Madre. Beer, Ecology, and Social Organization. Los Ángeles, AHM Publishing Corporation, 1978.
- Lexipedia. Diccionario Enciclopédico. vol. 2, Kentucky, Encyclopaedia Britannica Publishers Inc., 1994.
- Martínez de Sousa, José. Diccionario de información, comunicación y periodismo. 2ª. ed., Barcelona, Paraninfo, 1992.
- Miranda, Juan. Curanderos y chamanes de la sierra mazateca. México, Gatuperio, 1997.
- Munguía Zatarain, Irma y José Manuel Saucedo Aquino. Redacción e investigación documental I. 2ª. ed., México, UPN/SEP, 1985.

Museo Nacional de las Culturas Populares. ¡Ver para creer! El circo en México. México, MNCP/SEP, 1986.

Nahmad Sittón, Salomón, et. al. El peyote y los huicholes. México, Sepsetentas 29, 1972.

Olimpia Farfán Morales. El fidencismo. La curación espiritista. Monterrey, s/e, 1997 (serie "Orgullosamente Bárbaros" n° 21).

Robert P. Winn, Chairman. The New Encyclopedia Britannica. 15va. ed., tomo 4, Chicago, The University of Chicago, 1987.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE CINE

Acosta, Paola. La "apertura" cinematográfica. México 1970-1976. Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1988 (Col. Difusión Cultural, Serie Cine).

Ayala Blanco, Jorge. La aventura del cine mexicano. En la Época de Oro y después. México, Grijalbo, 1993.

----- . La búsqueda del cine mexicano (1968-1972). Tomo I, México, UNAM/Dirección General de Difusión Cultural, 1974 (Colección Cuadernos de Cine n° 22).

----- . La búsqueda del cine mexicano (1968-1972). Tomo II, México, UNAM/Dirección General de Difusión Cultural, 1974 (Colección Cuadernos de Cine n° 23).

----- . La condición del cine mexicano (1973-1985). México, Posada, 1986.

----- . La disolvencia del cine mexicano. Entre lo popular y lo exquisito. México, Grijalbo, 1991.

----- . La eficacia del cine mexicano. Entre lo viejo y lo nuevo. México, Grijalbo, 1996.

Barnow, Erik. El documental. Historia y estilo. Barcelona, Gedisa, 1996.

Barriga Chávez, Ezequiel. El cine independiente en México. Un acercamiento. México, UNAM/FCPyS, 1989 (tesis de licenciatura).

Colombres, Adolfo (compilación y prólogo). Cine, antropología y colonialismo. Buenos Aires, Ediciones del Sol/CLACSO, 1985 (Serie antropológica).

De los Reyes, Aurelio. Los orígenes del cine en México (1896-1900). México, FCE/SEP, 1984 (Lecturas Mexicanas n° 61).

-----, Cine y sociedad en México 1896-1930. Vivir de sueños. Volumen I, 1896-1920. 2ª ed., México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996.

-----, Cine y sociedad en México 1896-1930. Bajo el cielo de México. Volumen II, 1920-1924. 2ª ed., México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996.

Devarrieux, Claire y Marie Christine de Navacelle. Cinéma du Réel. Paris, Editions Autremont, 1988.

El nuevo cine latinoamericano en el mundo de hoy. México, UNAM, 1988 (Cuadernos de cine, n. 33).

Ellis, Jack C. The Documentary Idea. A critical History of English-Language Documentary Film and Video. Nueva York, Prentice-Hall, 1989.

Feldman, Simon. La realización cinematográfica. Barcelona, Gedisa, 1991.

García, Gustavo y José Felipe Coria. Nuevo cine mexicano. México, Clío Libros y Videos, 1997.

García Riera, Emilio. Breve historia del cine mexicano. Primer Siglo 1897-1997. México, Ediciones Mapa-CONACULTA/IMCINE-Canal22-Universidad de Guadalajara, 1998.

García Riera, Emilio. Historia documental del cine mexicano. tomo 15, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992-1994.

Gómez Jara, Francisco y Delia Selene de Dios. Sociología del cine. México, Sep/Setentas, 1973.

González Casanova, Manuel. Crónica del cine silente en México. México, UNAM/FFyL, 1989 (Jornadas de la Facultad de Filosofía y Letras).

Heusch, Luc de. Cine y las ciencias sociales. México, UNAM/CUEC, 1988 (Material didáctico de uso interno n° 19).

Hojas de cine, testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. v. II, México, SEP-UAM-FMC, 1988 (Colección Cultura Universitaria Serie/Ensayo).

Johnson, Lincoln F. Film. Space, Time, Light and Sound. Nueva York, Holt, Rinehart and Wilson, 1974.

Katz, Ephraim. The International Film Encyclopedia. Nueva York, Tomas Y. Crowell, 1979.

Lewis Jacobs. The Documentary Tradition. From Nanook to Woodstock. Nueva York, Hopkinson and Blake, 1971.

León Brandi, Lucía Guadalupe. Estudio bibliográfico de cinematografía documental sociológica. México, UNAM/FCPyS, 1990 (tesis de licenciatura).

Marcorelles, Louis y Nicole Reuzet. Nuevo cine. Elementos para un nuevo cine. Salamanca, Ediciones Sígueme/Zoom7, 1978.

Márquez Murrieta, Alicia. Los documentales sobre indígenas en México: la serie de Los caminos de lo sagrado. México, UNAM/FCPyS, 1996 (tesis de licenciatura).

Marsolais, Gilles. L'aventure du cinéma direct. Vichy, Cinema club/Seghers, 1974.

Meran Barsam, Richard. Non Fiction Film. A Critical History. Nueva York, Dutton, 1973.

Monterde, José Enrique. Cine, historia y enseñanza. Barcelona, Laia, 1986.

O'Connell, P. J. Robert Drew and the Development of Cinema Verite in America. Illinois, Southern Illinois University Press/Carbondale and Edwardsville, 1992.

Pichardo Muñoz, Eva. El cine documental en México (1963-1976). México, UNAM/Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 1985 (tesis de licenciatura).

Poliniato, Alicia. Cine y comunicación. México, Trillas, 1980.

Rabiger, Michael. Dirección de documentales. Madrid, Instituto Oficial de Radio y Televisión/Ente Público RTVE/Focal Press, 1989.

Rosenthal, Alan. The New Documentary in Action: A Case Book in Film Making. Los Angeles, University Press, 1971.

Rotha, Paul. Documentary Film. The use of the film medium to interpret creatively and in social terms the life of the people as it exists in reality. Nueva York, Communication Arts Books, 1968.

Rothman, William. "Eternal Verités" en Beyond Document: Essays on Nonfiction Film. Hanover, Wesleyan University Press, 1996.

Rovirosa, José (comp.). Miradas a la realidad. Ocho entrevistas a documentalistas mexicanos. México, UNAM/CUEC, 1990.

----- . Miradas a la realidad. v. II, México, CUEC, 1992.

----- . Principios del cine documental. 2a. ed., México, CUEC-UNAM, 1990.

Ruiz Ochoa, José Antonio. El cine militante de Carlos Mendoza Aupetit en el Partido de los Trabajadores, como medio alternativo de comunicación (1980-1985). México, UNAM/FCPyS, 1990 (tesis de licenciatura).

Salazar Peralta, Ana María (coordinadora). Antropología visual. México, UNAM/Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1997.

Sklar, Robert. Film. An International History of the Medium. Londres, Thames and Hudson, 1993.

Sadoul, Georges. Historia del cine mundial. Desde los orígenes hasta nuestros días. 7ª ed., México, Siglo XXI, 1983.

Sadoul, Georges. El cine de Dziga Vertov. México, Era, 1973.

Sheridan, Guillermo. Cabeza de Vaca. México, El Milagro, 1994.

Renov, Michael (comp.). Theorizing Documentary. Nueva York, Routledge, 1993.

HEMEROGRAFÍA GENERAL

Echevarría, Nicolás. "El taumaturgo de Espinazo. Del cuaderno de trabajo de Nicolás Echevarría" en La cultura en México. Suplemento de Siempre! n° 1510, 2 de junio, 1982, pp. VII y VIII.

"Tras la Huella de María Sabina" (número dedicado a la sabia mazateca) en Viceversa. Agosto 1998, n°63.

HEMEROGRAFÍA SOBRE CINE

AFP. "Magnífica recepción de la crítica en Biarritz, a Cabeza de Vaca" en La Jornada. México, 27 de septiembre de 1991, p. 37.

Alegre Barrios, Mario. "Épica de la Conquista acorde con nuestro tiempo" en Por dentro. San Juan, 24 de noviembre de 1991, p. 8.

Amado, Ana María. "Entrevista a Jean Rouch. Blanco y negro en colores" en Imágenes. México, diciembre de 1979, n°3, vol. 1, pp. 48-53.

ANSA. "Elogiosos comentarios de Berlín para la película mexicana Cabeza de Vaca de Nicolás Echevarría" en Excelsior. México, 25 de febrero de 1991, p. 11.

Arias Avaca, Carlos. "Cabeza de Vaca" en Macrópolis. México, 15 de octubre de 1992, p. 53.

Arredondo, Arturo. "Cabeza de Vaca" en La Jornada. México, 4 de diciembre de 1990, p. 39.

-----". "Tiempo del cine. María Sabina —La revalorización del documental—" en La Jornada. México, 22 de agosto de 1979, p. 38.

Ayala Blanco, Jorge. "Ayer maravilla echeverrista fui y hoy ni sombra degradada soy" en La cultura en México. Suplemento de Siempre! n.1455, México, 13 de mayo de 1981, p. XVI.

----- "Circoronación. Adiós mis espectadores, que mañana será mi ausencia." en La cultura en México. Suplemento de Siempre! n° 1418, México, 27 de agosto de 1980, p. XVI.

----- "Echevarría y el interior del drama" en La Jornada. México, 22 de septiembre de 1996, p. 7.

----- "Sabinatividad. ¿Cómo fue que brotó tu raíz?" en La cultura en México. Suplemento de Siempre! n° 1365, México, 22 de agosto de 1979, p. XVI.

----- "Taumaturgia. «En nombre de Dios y del Niño Fidencio yo paro esta cruz»" en La cultura en México. Suplemento de Siempre! n° 1510, México, 2 de junio de 1982, pp.II y III.

Aviña, Rafael. "Cabeza de Vaca" en Dicine. Marzo 1991, n° 38, p. 12.

"Beca Guggenheim, seis mexicanos" en La Jornada. México, 17 de junio de 1985, p. 25.

Bonfil, Carlos. "Cabeza de Vaca" en La Jornada, México, 27 de octubre de 1991, p. 35.

Bruno Ruiz, Luis. "El universo huichol en un cortometraje de Echevarría" en Excelsior. México, 29 de agosto de 1978, pp. 1B y 7B.

Catálogo del Centro de Producción de Cortometraje de los Estudios Churubusco de 1971 a 1980. México, 1980.

Catálogo del Centro de Producción de Cortometraje de los Estudios Churubusco de 1974 a 1983. México, 1983.

Dávalos Orozco, Federico. Albores del cine mexicano. México, Clío, 1996.

De la Vega Alfaro, Eduardo. "El taumaturgo de Espinazo. III Foro de la Cineteca" en Unomásuno. México, mayo de 1982.

----- "Fichero de cineastas nacionales" en Dicine. n.18, México, diciembre de 1986, p.10.

----- "Rigo y María Sabina. El neo star system mexicano se acoge al documental biográfico" en Dicine. México, agosto de 1979, pp. 25-27.

De Luna, Andrés. "Panorama. El Niño Fidencio" en El Nacional. México, 10 mayo de 1982, p. 18.

"Destaca la revista *Time* el logrado trabajo del filme *Cabeza de Vaca*" en La Jornada. México, 5 de mayo de 1991, p. 26.

Echevarría, Nicolás. "Terapias del fanatismo" en Diorama de la cultura. Excelsior. México, 27 de junio de 1982, p. 13.

EFE. "La película *Cabeza de Vaca*, de Nicolás Echevarría, representará a México en el Festival Fílmico de AFAI, Israel" en Excelsior. México, 2 de octubre de 1993, p. 3-E.

"El documental *Flor y canto*, de Nicolás Echevarría, laureado en Cracovia, Polonia" en Excelsior. México, 29 de agosto de 1979, p. 12B.

"El filme sobre María Sabina competirá por el Oscar 1980" en Unomásuno. México, 27 de diciembre de 1979, p. 14.

Elizondo, Salvador. "Cine experimental" en Nuevo Cine. México, agosto de 1961, pp. 4-9.

"El mundo mágico de coras y huicholes en dos filmes de Nicolás Echevarría. Serán proyectados mañana en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musicales" en Unomásuno. México, 19 de junio de 1978, p. 18.

England, Patrick. "El cine nacional, ¡está muerto!, afirma el director Echevarría". El Sol de México. México, 26 de marzo de 1992, pp. 1 y 8.

"Existosa exhibición de la cinta *Cabeza de Vaca* en el Festival Cinematográfico de Montreal, Canadá" en Excelsior. México, 26 de agosto de 1991, p. 10.

García, Gustavo. "Cine. Las que viajan por placer y los que bailan por devoción" en Suplemento Sábado del Unomásuno. México, 22 de diciembre de 1979, p. 23.

----- "El taumaturgo de Espinazo. El opio de los gobernantes" en Suplemento Sábado del Unomásuno. México, 22 de mayo de 1982, p. 15.

----- "Entrevista con Nicolás Echevarría. Esos paréntesis del éxtasis" en La Jornada. México, 22 de septiembre de 1996, pp. 8-9.

----- "Poetas que en el aire las componen" en Suplemento Sábado del Unomásuno. México, 16 de agosto de 1980, p. 14.

García Riera, Emilio. "Cine. Fidencio en el Foro" en Unomásuno. México, 11 de mayo de 1982, p. 24.

----- "Judea" en Excelsior. México, 18 de agosto de 1974. p. 14 E.

García Tsao, Leonardo. "La Conquista según Nicolás Echevarría" en Dicine. n° 38, México, marzo de 1991, pp. 8-11.

Jacobson, Mark. "The Camera Beneath the Banyan Tree" en The Village Voice. Nueva York, 29 de noviembre de 1983, pp. 45-47.

Kempley, Rita. "Film Fest: A Year of Reaching Out" en The Washington Post. Washington, 28 de abril de 1991, p. G1.

"La cinta *Cabeza de Vaca* ganó el Makhila de Oro, máximo premio del Festival de Cine Ibérico y Latinoamericano en Biarritz, Francia" en Excélsior. México, 29 de septiembre de 1991, p. 21.

Lorita, Patricia. "El reto, reinventar el cine mexicano" en Época. México, 14 de octubre de 1991, p.77.

"María Sabina en la premiere de su película" en Excélsior. México, 21 de junio de 1979, p. 14.

Martínez Rentería, Carlos. "El cine de Nicolás Echevarría" en El Universal. México, 4 de abril de 1985, p. 1.

Melche, Julia Elena. "Nicolás Echevarría" en Universidad de México. n° 516-517, vol. XLIX, México, UNAM, enero-febrero de 1994, p. 31.

"México en Nueva York. Éxito de cortos el Museo de Arte Moderno. *Flor y canto* del joven Nicolás Echevarría, obtuvo los mejores comentarios" en Excélsior. México, 24 de enero de 1979, p. 14.

Monsiváis, Carlos. "...Y si le queda tiempo al Niño, que nos consiga algunos lectores" en La cultura en México. Suplemento de Siempre! n° 1510, México, 2 de junio, 1982, pp. IV y VI.

Morales, Miguel Ángel. "El Niño Fidencio" en Diorama de la cultura. Excélsior. México, 27 de junio de 1982, p. 12.

"Nicolás Echevarría" en Cineteca Nacional. Programa mensual. n° 153, México, septiembre de 1996, s/p.

"*Niño Fidencio y Poetas campesinos*" en Cineteca Nacional. Programa mensual. n° 20, México, agosto de 1985, s/p.

Paranagua, Paulo Antonio. "La découverte du Nouveau Monde selon Nicolás Echevarría" en Positif Revue mensuelle de cinéma. París, marzo de 1992, n° 373, pp. 82-89.

Peguero, Raquel. "Censura y autocensura impiden al cine tocar la historia de México: Echevarría" en La Jornada. México, 17 de octubre de 1991, p. 18.

Perete, Ricardo. "¡Corte! *María Sabina*: nuevo rostro en el cine" en Excélsior. México, 29 de junio de 1979, p. 10-B.

Pérez Turrent, Tomás. "Una experiencia mística" en Vogue México. n° 183, México, junio de 1991, pp. 20-21.

Quintana, Hugo. "Un paso gigantesco del cine mexicano" en La Opinión. México, 20 de abril de 1990, p. 21.

Rodríguez Flores, Juan. "El encuentro de un hombre consigo mismo" en La Opinión. México, 10 de mayo de 1990, p. 23.

Saldaña, Magdalena. "María Sabina en París" en Diorama de la cultura. Excélsior. México, 28 de junio de 1981, p. 6.

Sussier, Betsy. "Nicolás Echevarría, Films from the Heartlands of México" en Bondo Magazine. Nueva York, primavera-verano de 1984, n° 9, pp. 20-23.

Terán, Luis. "III Foro Internacional de la Cineteca. Varios temas y el *Niño Fidencio*" en Excelsior. México, 10 de mayo de 1982, p. 36-A.

Tomás, Rubén. "*María Sabina, mujer espíritu*, es un documental que la Academia de Hollywood toma en cuenta por los oscars. Buen prestigio para su director" en El Heraldo. México, 27 de diciembre de 1979, p. 16.

Torres, Rubén. "La obra documental de Nicolás Echevarría será proyectada íntegra en el Centro Pompidou de París, durante las jornadas culturales de México en junio" en El Heraldo. México, 25 de mayo de 1981, p. 17.

Toussaint, Florence. "Televisión. Teatro en Video" en Proceso. n° 726, México, 1° de octubre de 1990, pp. 55-57.

Valdez Salazar, Mill (dir.). Estudios cinematográficos. Revista de actualización técnica y académica del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. n° 9, México, julio-septiembre de 1997 (número dedicado al "Documental").

----- Estudios cinematográficos. Revista de actualización técnica y académica del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. n° 12, México, abril-junio de 1998 (número dedicado a "La música para cine").

Vega, Patricia. "Nunca he hecho cine para enriquecerme: Echevarría. El documentalista recibió la Guggenheim" en La Jornada. México, 17 de julio de 1985, p. 21.

ENTREVISTAS

Entrevistas realizadas al cineasta Nicolás Echevarría Ortiz por Lizbeth Moreno:

- 28 de octubre de 1998.
- 25 de noviembre de 1998.
- 2 de diciembre de 1998.
- 10 de febrero de 1999.
- 17 de febrero de 1999.
- 10 marzo de 1999.
- 24 de marzo de 1999.
- 14 de abril de 1999.
- 2 de junio de 1999.
- 9 de junio de 1999.
- 23 de junio de 1999.
- 30 de junio de 1999.
- 7 de julio de 1999.

FILMOGRAFÍA BÁSICA

Hikuri-Tame, "La caza del peyote-venado" (México, 1975-1977)

Duración: 35 minutos. Formato: 16 mm. Color.

Producción, fotografía y realización: Nicolás Echevarría.

Producción en locación, foto fija: Kalman Müller.

Sonido, edición: Jaime Riestra.

Narración en español: Claudio Obregón.

Narración en inglés: Claudio Brook.

Mezcla de sonido: Salvador Topete (Track tres).

Colaboración: pueblo de San Andrés Cohamiata.

María Sabina. Mujer espíritu (México, 1979)

Duración: 80 minutos. Formato: 35 mm. Color.

Producción: Centro de Producción de Cortometraje (CPC).

Productor: Bosco Arochi. Jefe de producción: Luis López Antúnez y Jaime Kuri.

Guión, realización y fotografía: Nicolás Echevarría.

Textos y traducción: Álvaro Estrada (basados en su libro *Vida de María Sabina, la sabia de los hongos*).

Sonido: Tony Haffer

Edición: Saúl Aupart.

Música original: Mario Lavista.

Voz: Andrés Henestrosa.

Colaboración: María Sabina, así como sus familiares y amigos y el señor Raymundo Durán.

Esta película se estrenó el 5 de julio de 1979 en el Cine Regis y Hermanos Alva y duró cuatro semanas en exhibición.

Teshuinada. Semana Santa Tarahumara (México, 1979)

Duración: 49 minutos. Formato: 35 mm. Color.

Guión, realización y fotografía: Nicolás Echevarría.

Edición: Joaquín Osorio.

Sonido: Sibylle Hayem.

Investigación: José Antonio Guzmán y José Antonio Maya.

Voz y textos: Guillermo Sheridan.

Asistente de cámara: Heriberto Gutiérrez.

Producción: Luis López Antúnez.

Productor ejecutivo: Iván De Negri.

Gerente de producción: Jaime Kuri.

Asesor en la Sierra Tarahumara: Oscar Ching-Vega

Poetas Campesinos (México, 1980)

Duración: 49 minutos. Formato: 35 mm. Color.

Producción: CPC.

Guión, realización y fotografía: Nicolás Echevarría.

Sonido: Sibylle Hayem.

Edición: Joaquín Osorio.

Asistente de dirección: Fernando Bahena.

Asistente de cámara: Héctor Mendoza.

Producción: Ingrid Hernández.

Productor ejecutivo: Iván De Negri.

Colaboración de la banda Santa Cecilia de San Felipe Otlaltepec, Puebla; integrantes de "La Maroma" de Benigno Herrera, de Coyotepec, Puebla; y Narciso Sosa, "el poeta".

Niño Fidencio. El taumaturgo de Espinazo (México, 1981)

Duración: 75 minutos. Formato: 35 mm. Color.

Guión, realización y fotografía: Nicolás Echevarría.

Producción: CPC.; Aarón Hernández y Enrique Aracil.

Sonido: Sibylle Hayem.

Edición: Joaquín Osorio.

Música original: Mario Lavista.

Flauta: María Elena Arizpe.

Investigación: Guillermo Sheridan.

Asistente de cámara: Heriberto Gutiérrez.

Gerente de producción: Jaime Kuri Aiza.

Post Producción: Jenny Kuri Aiza.

Coordinación: José Luis Peral.

Producción ejecutiva: Rubén Treviño.

Colaboración: Ignacio Gutiérrez Torres; Guadalupe Cuéllar Villanueva; Luis "el güero", pregonero; Zulema Rodríguez Cantú; América Fabiola y Consuelo López de la Fuente.

Stock shot del Niño Fidencio proporcionado por Cineteca Nacional.

El rodaje de este filme inició en 1980.

FILMOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

Judea (México, 1974)

Duración: 24 minutos. Formato: 16 mm. Color.

Realización, producción y fotografía: Nicolás Echevarría.

Música: Mario Lavista, producida en el Laboratorio de Música Electrónica del Taller de Composición.

Colaboración: Roberto Behar, Christian Remy y Gregorio Huerta, así como la comunidad de Santa Teresa.

Mezcla de sonido: Salvador Topete (Track tres).

El rodaje de esta cinta inició en 1973.

Flor y canto. El Museo Nacional de Antropología (México, 1978)

Duración: 30 minutos.

Formato: 35 mm. Color.

Producción: Centro de Producción de Cortometraje.

Realización y fotografía: Nicolás Echevarría.

Música: Antonio Zepeda.

San Cristóbal. La monumentalidad en la plástica mexicana (siglos XVII-XVIII-XIX) (México, 1985)

Duración: 10 minutos. Formato: 35 mm. Color.

Producción: CPC; Jorge Rubén Rojas, Benjamín Cabral; Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Fomento Cultural Banamex. Productor ejecutivo: Jaime Kuri Aiza.

Realización y fotografía: Nicolás Echevarría.

Textos y narración: Guillermo Sheridan.

Edición: Horacio Moheno.

Asistente de cámara: Heriberto Gutiérrez.

***Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (México, 1988)**

Duración: 60 minutos. Formato: video.

Producción: Televisa.

Realización: Nicolás Echevarría.

Guión: Nicolás Echevarría y Octavio Paz.

Narración: Guillermo Sheridan.

Edición y post-producción: Jorge Vázquez.

Intérpretes: Edna Necochea (Sor Juana Inés de la Cruz); Mónica Fernández, Valentina Ortiz Monasterio, María Fernanda Chavat (Juana Ramírez de Asbaje); Alberto Mejía Barón (Fray Antonio Núñez de Miranda); Armando Alanís (Manuel Fernández de Santa Cruz, obispo de Puebla); José Guillermo Levy (virrey de Mancera); Alejandra Moya (virreina marquesa de Mancera); Isabel Benet (virreina condesa de Paredes).

***De película* (México, 1989)**

Duración: 90 minutos. Formato: video.

Producción: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA).

Realización y fotografía: Nicolás Echevarría.

Puesta en escena: Julio Castillo.

Textos: Blanca Peña.

Diseño de escenografía: Gabriel Pascal.

Diseño de iluminación: Gabriel Pascal y Jesús Cabello.

Coreografía: Ricardo Luna.

Diseño de vestuario: Patricia Eguía.

Sonorización: Rodolfo Sánchez.

Reperto: Damián Alcazar, Paco Bueno, Juan Carlos Colombo, José Luis Domínguez, Julieta Egurrola, Adrian Gómez, Iván Guzmán, Diego Luna, Moisés Manzano, Gerardo Martínez, Marta Navarro, Lucía Paillés, Rafael Pimentel, Juan Felipe Precado, Arturo Ríos, Fernando Rubio, Miguel Solórzano, Georgina Tabora, Lucero Trejo, Lourdes Villareal, Rosario Zúñiga.

De la calle (México, 1989)

Duración: 96 minutos. Formato: video.

Producción: CNCA.

Realización y fotografía: Nicolás Echevarría.

Puesta en escena: Julio Castillo.

Escenografía e iluminación: Gabriel Pascal.

Movimiento escénico: Marco Antonio Silva.

Vestuario: Angela Dodson.

Reparto: Alejandra Ainslie, Micrófilo Amilcar, Norma Angélica, Pilar Boliver, Héctor Cárdenas, Alfredo Escobar, Javier Escobar, Leticia Huijara, Juan Ibarra, Luis de Icaza, Nadina Illescas, Lidia Jiménez, Surya Mc Gregor, Ernesto Marban, Ana Mathilde, Adalberto Parra, Gabriel Pingarron, Roberto Ríos, Roberto Rodríguez, Jorge Saviñón, Evangelina Sosa, Roberto Sosa, Raúl Zúñiga.

Los enemigos. La invención de América (México, 1989)

De la obra de Sergio Magaña.

Duración: 94 minutos. Formato: video.

Producción: CNCA.

Realización y fotografía: Nicolás Echevarría.

Puesta en escena: Lorena Maza.

Escenografía y vestuario: Tolita Figueroa.

Iluminación: Alejandro Luna.

Música original: Federico Ibarra.

Coreografía: Lidya Romero.

Dramaturgia: Luis de Tavira, David Olguín, Tolita Figueroa, Lorena Maza.

Reparto: Angelina Peláez, Farnesio de Bernai, Edgar Alexen, Rosario Zúñiga, Daniel Giménez Cacho, Eduardo Palomo, Mario García González, Eduardo Alcántara, Luis de Icaza, Guillermo Gil, Alfonso Bravo, Eduardo Fernández, Emilio López, Benjamín Gavarre, Álvaro Hernández, Omar Moreno, Luis G. Padilla, Jorge Saviñón, Armando de la Vega, Israel Villa.

American Patchwork. Songs and Stories of America (Estados Unidos, 1990)

Serie de televisión. Duración de cada programa: 60 minutos. Formato: video. Color

Producción de la serie: Elisabeth Fink Benjamin; Columbia University and Hunter College.

Dirección y guión: Alan Lomax:

• ***Cajun Country. Lache pas la patate! (Don't drop the Potato!)***

Productor asociado: Jaime Barrios.

Producción, dirección y guión: Alan Lomax.

Fotografía: Nicolás Echevarría y Bruce Con que.

Sonido: Robert Zieniewicz.

Edición: Nick Doob.

Investigación fotográfica: Ann Savoy.

Cámara de estudio: Nick Doob.

Cámara adicional: Toby Armstrong, Michael Doucet, John Bishop.

Traducción: Barry Ancelet.

The Land where the Blues began

Fotografía y edición: John M. Bishop.

Investigación: Worth W. Long.

Coordinación del proyecto: Paula Tadlock.

Fotografía adicional: Ludwing Goon.

Edición: Alison Ellwood.

Edición en video: Ike Touchstone.

- **Jazz Parades. Feet don't fail me now**

Fotografía: Jim Brown.

Manager en la locación: Greg Davis.

Productor asociado: Jaime Barrios.

Fotografía adicional: Toby Armstrong, Bruce Conque, Larry Davis.

Sonido: Kenny Delsert, Gary Olsen.

- ***Appalachian Journey***

Productor asociado: Jaime Barrios.

Fotografía: Jim Brown, Nicolás Echevarría.

Sonido: Jack Gordon.

Ingeniero de sonido y cámara: Robert Zieniewicz.

Investigación fotográfica: Carol Kulig.

Asistente de sonido: Ginger Tureck.

- ***Dreams and Songs of the Noble Old... The creativity of the ederly***

Productor asociado: Jaime Barrios.

Fotografía: Nicolás Echevarría.

Sonido: Larry Lowinger.

Segmento de ***Shape note singing*** .

Cámara: Jim Brown y Jack Frost.

Segmentos de ***Hunter and Workman***:

Sonido: R. Zeinewicz.

Editor ejecutivo: Alan Lomax.

Edición: Mark Tobin.

Cabeza de Vaca (México, 1990)

Duración: 112 minutos. Formato: 35 mm. Color.

Producción: Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Producciones Iguana, Televisión Española, Sociedad Estatal del Quinto Centenario, Channel Four Television; Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica (FFCC), Cooperativa José Revueltas, American Playhouse Theatrical Films, Grupo Alicia.

Productores: Rafael Cruz, Jorge Sánchez, Julio Solórzano Foppa, Bertha Navarro. Producción ejecutiva: Bertha Navarro. Gerente de producción: Rosina Rivas

Dirección: Nicolás Echevarría.

Guión: Guillermo Sheridan y Nicolás Echevarría, inspirado en *Naufragios* y *Comede* Álvar Núñez Cabeza de Vaca.

Fotografía: Guillermo Navarro.

Música original: Mario Lavista.

Edición: Rafael Castanedo.

Escenografía: José Luis Aguilar.

Sonido: Carlos Aguilar.

Director de arte: José Luis Aguilar Gil. Asesor de arte: Alejandro Luna.

Efectos especiales: Laurencio Cordero "Chovi".

Maquillaje especial: Guillermo del Toro.

Intérpretes: Juan Diego (Cabeza de Vaca), Carlos Castañón (Castillo), Daniel Giménez Cacho (Dorantes), Gerardo Villareal (Estebanico), Roberto Sosa (Cascabel), Óscar Yoldí (Esquivel), Farnesio Bernal (Fray Suárez), José Flores (Malacosa), Eli Machuca "Chupadora" (hechicero); Roberto Cobo (Joaquín Lozoya); Josefina Echánove (anciana Avavar); Max Kerlow (hombre de la armadura); Ramón Barragán (Pánfilo de Narváez); Julio Solórzano Foppa (Aguilar).

Las puertas del tiempo: Museo Nacional de Antropología (México, 1992)

Duración: 57 minutos. Formato: video.

Producción: Conaculta.

Dirección y fotografía: Nicolás Echevarría.

Música: Mario Lavista.

Edición: Rafael Castanedo.

La pasión de Iztapalapa (México, 1995)

Duración: 60 minutos. Formato: video.

Producción: Producciones Cuadro Negro, Enlaces, CNCA, IMCINE.

Productores: Felipe Fernández, Juan Vicente Gutiérrez, Gerardo Ortega, Joel Vadillo, Alejandro Becerril.

Realización y edición: Nicolás Echevarría.

Fotografía: Nicolás Echevarría y Xavier Pérez Grobet.

Sonido: Sibylle Hayem.

Asistente de dirección: Pablo Enriquez.

Asistente de producción: Omar Velázquez.

Reparto: Francisco López Mosco (Jesús), Marcela Lizuli (virgen María), Sandra Espinoza (Claudia), Nancy Torres (María Salomé), Francisco Ramírez (Caifás), Moisés Luis Campos (Annas), José Acevedo (Herodes), Juan de la Cruz Galicia (Poncio Pilatos), Víctor Quintanilla (Barrabás), Braulio Cuenca (Ciro).

Viaje redondo. Semblanza de Luis González y González (México, 1996)

Dentro de la serie *México Siglo XX* de Enrique Krauze.

Duración: 24 minutos. Formato: video.

Producción: Editorial Clío, Libros y Videos. Productores: Cesar Moheno, Arturo Pérez Velasco, Adriana Portillo. Producción ejecutiva: Diana Roldán.

Dirección y fotografía: Nicolás Echevarría.

Guión: Nicolás Echevarría y Cesar Moheno.

Asesoría histórica: Fausto Zerón-Medina y Cesar Moheno.

Iconografía: Xavier Guzmán Urbiola, Ángeles Suárez del Solar, Carlos Silva Cazares, José Guadalupe Martínez, Marcela Noguez.

Asistente de dirección: Cecilia Garza Bolio.

Música: Mario Lavista.

Prensa y poder (México, 1998)

Dentro de la serie *México Siglo XX* de Enrique Krauze.

Duración: 42 minutos. Formato: video.

Producción: Editorial Clío, Libros y Videos. Productores: Diana Roldán, Martina Rangel, Adriana Rosique, Francisco Talán, Gerardo Talán.

Realización: Nicolás Echevarría.

Guión: Elid Pineda Arzate.

Investigación histórica: Pedro Armendarez y Álvaro Velasco.

Sonido: Juan Amézaga, Alejandro Herrera y Rafael Molina.

Narración: Guillermo Sheridan.

La Cristiada I, II y III (México, 1998)

Dentro de la serie *México Siglo XX* de Enrique Krauze.

Duración: 42 minutos cada programa. Formato: video.

Producción: Clío.

Productores: Cesar Moheno y Arturo Pérez Velasco.

Producción ejecutiva: Diana Roldán.

Realización y fotografía: Nicolás Echevarría.

Guión: Nicolás Echeverría y César Moheno.

Conductor: Jean Meyer.

Edición: Nicolás Echevarría y Cecilia Garza Bolio.

Entrevistas: César Moheno y Fausto Zerón-Medina.

Gunther Gerzso (México, 1999)

Dentro de la serie *Creadores Eméritos*.

Duración: 58 minutos. Formato: video

Producción: Coordinación de Medios Audiovisuales de Conaculta/ Canal 22.

Productor: Sara Elías Calles.

Dirección y fotografía: Nicolás Echevarría.

Entrevistador: José Antonio Aldrete-Haas.

Guión y edición: Nicolás Echevarría y José Antonio Aldrete-Haas.

Sonido: Sibylle Hayem.

Diseño de entrada: Emilio Cantón.

Los etruscos. El misterio revelado (2000)

Duración: 30 minutos. Formato: video

Producción: Coordinación de Medios Audiovisuales de Conaculta/ Canal 22.

Productor: Sara Elías Calles. Productor ejecutivo: Héctor Tajonar.

Dirección y fotografía: Nicolás Echevarría.

Investigación: Elisa Ramírez.

Guión: Nicolás Echevarría y Elisa Ramírez.

Edición: Nicolás Echevarría.

Voz: Guillermo Sheridan.

Música original: Mario Lavista.

FILMOGRAFÍA DE NICOLÁS ECHEVARRÍA COMO DIRECTOR:

- 1974: *Judea*
1974: *Eureka*
1975-1977: *Hikuri-Tame- peregrinación del peyote*
1976: *Los conventos franciscanos en el antiguo señorío teochichimeca*
1977: *Hay hombres que respiran luz*
1978: *Flor y canto*
1979: *María Sabina, mujer espíritu*
1979: *Teshuinada. Semana Santa tarahumara*
1980: *Poetas campesinos*
1981: *Niño Fidencio. El taumaturgo de Espinazo*
1985: *San Cristobal. La monumentalidad de la plástica mexicana (siglos XVII-XVIII-XIX)*
1988: *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*
1989: *De película*
1989: *De la calle*
1989: *Los enemigos. La invención de América*
1990: *Cabeza de Vaca*
1991: *El eclipse*
1992: *Las puertas del tiempo: Museo Nacional de Antropología*
1993: *Madero vivo*
1993: *Ballet Nacional de México*
1995: *La pasión de Iztapalapa*
1996: *La sucesión presidencial*
1996: *Viaje redondo: semblanza de Luis González y González*
1998: *Prensa y poder*
1998: *La Cristiada I, II y III*
1999: *Gunther Gerzso*
2000: *Los etruscos. El misterio revelado*