



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS
SUPERIORES

ACATLÁN– División de Humanidades

**Metodología para la realización de
filmes documentales desde la
experiencia en el *Canalseisdejulio***

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN PERIODISMO Y
COMUNICACIÓN COLECTIVA

PRESENTA

**MARIO ALFREDO VIVEROS
BARRAGÁN**

Asesora: Mtra. María Luisa Morales

FES Acatlán, enero 2013.





Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Agradecimientos

En primer término a la Universidad Nacional Autónoma de México, a la Facultad de Estudios Superiores Acatlán, al Centro Universitario de Estudios Cinematográficos; y al Canalseisdejulio, mis tres escuelas.

Este trabajo no hubiera sido posible sin la revisión y el apoyo de mi tutora María Luisa Morales, y de mis sínodos: Ariadna Uribe, Laura Edith Bonilla, Humberto Ramos y Luis Felipe Estrada, a todos ellos mi más sincero reconocimiento y gratitud.

Por otro lado a mi maestro: Carlos Mendoza.

Muy en especial a Isabel Sanginés por su lectura, comentarios y revisión de esta tesina., también mi gratitud y agradecimiento.

A Irma Valladares por la corrección ortográfica.

Nada hubiera sido posible sin el apoyo fundamental de José, Salvador, Dolores y Socorro, mi familia y mis amigos, que son aquellos por quienes continuo cada día a pesar de mis tropiezos.

México, Enero de 2013

Índice

Introducción	9
Capítulo 1. La Invención del Cinematógrafo y su llegada a México	13
1.1 ¿La Prehistoria del Cine? El anhelo de capturar el movimiento	13
1.2 El Cinematógrafo, entre la realidad y el espectáculo	19
1.3 Nace el cine en México, Veyre y sus <i>vistas</i>	22
1.4 Del cinematógrafo al cine y el cine al servicio del Estado Nacional	28
Capítulo 2. La maquinaria de los sueños vs la invención de la verdad	39
2.1 Las imágenes y su manipulación ó la objetividad y subjetividad de la construcción de la imagen	39
2.2 Surge el concepto de Cine documental: ¿representación o realidad?	42
2.3 La imagen documental, representación cinematográfica de lo real	50
2.4 El problema ético y la responsabilidad social	54
Capítulo 3. El <i>Canalseisdejulio</i> ¿un trabajo necesario?	61
3.1 Las posibilidades del lenguaje dentro de la lucha ideológica	62
3.2 El cine mexicano	63
3.3 El transcurrir de la vida dentro de los noticieros fílmicos	66
3.4 <i>El grito</i> , parte aguas de un nuevo tipo de documental en México	74
3.5 El <i>Canalseisdejulio</i>	82

Capítulo 4. Metodología de realización para documental social	101
4.1 La elección del tema	103
4.2 Investigación e hipótesis	105
4.3 La estrategia narrativa y los elementos para construir un documental	112
4.4 Escaleta y/o guion	125
4.5 La producción	131
4.6 Montaje y restructuración del discurso	134
4.7 Finalizar el documental	140
Conclusiones.	143
Anexos.	157
Anexo 1. La sinopsis	157
Anexo 2. La hipótesis	159
Anexo 3. El guion descriptivo	161
Anexo 4. El guion técnico	165
Anexo 5. La escaleta	167
Bibliografía.	169

AY POETA

Primero
que nada:
Me complace
enormísimamente
ser
un buen
poeta
de segunda
del
tercer
mundo.

EFRAÍN HUERTA

Introducción

Más de 10 años de trabajo en el ámbito de la realización de documental social, la mayor parte del mismo dentro de la productora *Canalseisdejulio*; la ya no tan corta experiencia docente y la manifiesta inquietud de aquellos que cotidianamente se acercan con la pregunta sobre el ¿cómo se hace un documental de corte social y político?; así como la convicción de la importancia que ha cobrado el mismo en nuestro mundo contemporáneo, no sólo para la cabal comprensión y análisis de sus problemáticas, sino para contribuir un poquito a su transformación, y labor fundamental del comunicador social, son las motivaciones centrales de este trabajo de recepción profesional.

Los objetivos, pues, del trabajo que con estas palabras inicia, serán muy concretos: la construcción de una propuesta metodológica para la realización de filmes documentales de carácter social desde la experiencia de una pequeña productora nacida a finales de los años ochenta del siglo XX, a saber: el *Canalseisdejulio*.

La propuesta aquí desarrollada estará cimentada fundamentalmente en la experiencia profesional del que esto escribe y tendrá, por un lado, un sustento histórico, y por el otro, una base teórica y metodológica propia del lenguaje cinematográfico y del periodismo.

En el capítulo primero, titulado *La invención del cinematógrafo y su llegada a México*, se introduce al lector en el mundo y el lenguaje del cine. La intención es que mediante un brevísimo recorrido histórico y técnico del devenir de la imagen en movimiento las personas interesadas en filmar películas incorporen una visión crítica y completa de lo que ha sido este acontecer. Así, en brevísimas líneas, se hará el recorrido pertinente que va desde los experimentos de Da Vinci con la cámara oscura hasta la llegada del cinematógrafo a México a principios del siglo XX.

El capítulo segundo ha sido titulado *La maquinaria de los sueños versus la invención de la verdad*; este encabezado no busca sino hacer referencia explícitamente a las múltiples posibilidades que en sí misma contiene la imagen. Se trabajará con el concepto de manipulación, con el concepto de verdad, con el de realidad. Problemáticas y debates que es indispensable tomar en cuenta en el oficio de documentar y que suponen grandes compromisos y responsabilidades.

Asimismo, es en este capítulo donde se desarrollará con claridad y profundidad el concepto de documental, su historia y los debates que este género cinematográfico ha traído consigo.

El tercer capítulo versará sobre los anales del documental en México y la intrínseca relación que existe entre éste y el devenir político, económico, cultural, artístico y tecnológico del

México posrevolucionario. Se narrará, a vuelo de pájaro, la dialéctica existente entre la historia socio-política del país y el desarrollo del documental, desde los años del cardenismo y hasta finales de los años ochenta, ya instaurado el neoliberalismo. Uno de los objetivos principales de este relato es revelar la importancia del lenguaje cinematográfico en la disputa ideológica, esto es, en las concepciones sociales sobre lo que es la realidad.

La segunda parte del capítulo es la que propiamente le da el nombre, *El Canalseisdejulio ¿un trabajo necesario?*, y es la continuación y conclusión de los anales del documental en México, de finales de los años ochenta y hasta nuestros días, a partir de la apasionante crónica de una experiencia pionera en la comunicación alternativa, siempre ligada a los movimientos sociales y a partir de la cual se propone la metodología construida en el presente trabajo.

El cuarto y último capítulo, *Metodología de realización para documental social*, es ya propiamente la construcción de la propuesta metodológica para la realización de documental social. Como se verá, es un apartado técnico, en el cual se establecen, paso a paso, los elementos indispensables para la filmación de un buen documental. Y ¡ojo! no es un manual de cámara, iluminación o sonido, así que no se sorprenda el lector cuando no encuentre aquí un amplio apartado con recomendaciones sobre como utilizar el equipo técnico, o llevar a cabo el rodaje. Como se verá, para hacer un buen trabajo de documental serán fundamentales aspectos como la formulación de la problemática a trabajar, la

formulación de las hipótesis, el proceso de investigación, la construcción de la narrativa, el montaje.

Hay que mencionar desde ahora, y a riesgo de parecer reiterativos más adelante, que se hará constantemente hincapié, en las características que, por las fuertes responsabilidades ante los demás que implica aventurarse en esta labor, debe poseer el documentalista, estas son sobre todo la ética, la responsabilidad, el compromiso, la disciplina.

Así pues, para finalizar y con la convicción de la utilidad que tendrá este trabajo para los interesados en la realización de filmes documentales de carácter social, es que se entrega este trabajo.

Capítulo 1

La invención del cinematógrafo y su llegada a México

En este primer capítulo, se abordará la historia del cine, tanto en sus aspectos tecnológicos como en los científicos y comerciales; asimismo, un elemento importante será desmitificar esa idea que comúnmente atribuye la invención del cine a una sola persona. En la segunda parte del capítulo, se profundizará sobre la historia del cinematógrafo en México, inseparable de la realidad socio-política del país a finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

A su vez, a través del proceso histórico del cine que se narra en el capítulo, se podrá ir observando la consolidación en el tiempo del lenguaje cinematográfico y con él la aparición de sus géneros, de sus funciones y sus usos.

1.1 ¿La Prehistoria del cine? El anhelo de capturar el movimiento

Popularmente se atribuye el nacimiento del cine a los hermanos Auguste y Louis Lumière, a partir de la invención del cinematógrafo el 28 de diciembre de 1895, en la ciudad de Lyon, Francia; incluso, la mayoría de los estudiosos no considera, en sus historias del cine, que este aparato sea producto del avance tecnológico y del trabajo de varios científicos a quienes les preocupaba fundamentalmente el estudio del movimiento.

Esto no es un asunto banal ya que, como quedará expuesto en el texto, a lo largo de los años muchas mentiras se han tomado por ciertas para proteger los negocios de las patentes y se han escondido las pugnas y las pasiones nacionalistas de quienes escribieron tal historia. Sin embargo, el historiador Virgilio Tosi sostiene que:

los trabajos más recientes de investigadores de diversos países tienden a alinearse, con diversos matices, en la corriente de la invención del cine como fenómeno gradual y multiforme, no atribuible a una sola persona de un determinado país; convencionalmente se toma como punto de referencia histórica la proyección parisina del *Salón Indien del Grand café del boulevard des Capucines*.¹

En las contribuciones históricas de varios inventores a lo largo del siglo XIX, e incluso antes, aparecen ya las complejas series de relaciones que permitieron a los hermanos Lumière de Lyon llegar al perfeccionamiento del cinematógrafo. Es la llamada prehistoria del cine, que va a determinar de manera directa la concepción misma de la cinematografía como un objeto que va más allá del puro entretenimiento. A continuación se presentarán brevemente algunas de estas contribuciones, para darnos cuenta de la complejidad que envuelve esta temática.

Posiblemente Leonardo da Vinci (1452-1519) y sus experimentos en la cámara oscura, retomados directamente de Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.), estaban aún muy alejados del cine, pero de alguna manera contribuyeron a inspirar los estudios del físico italiano Giovanni Batista della Porta (1535-1615) quien, para 1588, antepuso al orificio por donde

¹ TOSI Virgilio, *El cine antes de Lumière*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, México, p. 10.

pasaba la luz en la cámara obscura una lente biconvexa o lupa logrando así mayor nitidez y luminosidad en su proyección de la imagen; años más tarde, en 1645, el jesuita alemán Athanase Kircher (1601-1680) desarrolló una “linterna mágica” que podía proyectar textos a más de 150 metros de distancia.

Ya en el siglo XIX, diversos científicos y hombres dedicados al entretenimiento de las personas, inventaron aparatos que permitían, ya fuera proyectar hermosas imágenes de paisajes que cambiaban de día a noche, o fantasmagorías que horrorizaban y encantaban a la vez a sus audiencias. Aquí destacan David Brewstery y su caleidoscopio en 1816; el inglés John Ayrton Paris que en 1823 pone a la venta el *taumatropo*, juguete óptico que explota la persistencia de la imagen sobre la retina y está compuesto de un disco e hilos vinculados a las extremidades de su diámetro, de cada lado hay un dibujo y, al hacer girar el disco sobre un eje, se ven simultáneamente los dos².

En el año de 1828, Joseph Plateau conceptualiza lo que será la clave fundamental para crear la ilusión cinematográfica: la persistencia retiniana. Este concepto “establece que una impresión luminosa recibida sobre la retina persiste un segundo después de la desaparición de la imagen; concluye que imágenes que se suceden a más de 10 por segundo dan la ilusión de movimiento”³.

²En la siguiente dirección electrónica se puede observar uno en funcionamiento: <http://www.youtube.com/watch?v=Yv6QArYoHik&feature=related>.

³*Enciclográfica*, s.p.i., consultada el 15 de junio de 2012, en: <http://www.sitographics.com/especial/cronocine/cronocine.html>.

Con el paso de los años, el cambio tecnológico irá avanzando rápidamente y aparecen inventos como el *fenakistiscopio* de Plateau, en 1829; el *estroboscopio* de Simón Von Stampfer, en 1829; *fantascopio* del Dr. Lake, en 1832; el *zoótropo* o “tambor mágico” de William Hörner; el *estroboscopio* de Stampfer, de 1845; entre muchos otros.

Y será con el arribo de la fotografía que, como lo consigna Tosi, se comienza a intentar captar el movimiento:

A partir de 1850, algunos fotógrafos y ópticos trataron de realizar tomas en fases sucesivas de un simple movimiento humano (la pirueta de una pareja de bailarines, el gesto de una costurera), haciendo permanecer a los sujetos inmóviles por tiempo prolongado, en cada una de las poses gestuales predispuestas. Con aparatos tal vez ingeniosos pero con resultados muy precarios...⁴

En 1867, continúa Tosi, el boletín de la Sociedad Francesa de Fotografía publicó el siguiente texto:

En física, nada sería más curioso que una combinación perfecta del estereoscopio, el fenaquistiscopio y de la fotografía con la cual se podría producir el fenómeno extraordinario de figuras que se muevan, con toda la ilusión del relieve natural. Un arte al grado de hacer aparecer a los objetos como esculturas móviles, sería el resultado más extraordinario y maravilloso que la ciencia jamás hubiera podido crear.⁵

El astrónomo Pierre-Jules-César Janssen, preocupado por captar el paso de Venus frente al

⁴ TOSI Virgilio, *Op. Cit.*, p. 138.

⁵ *Ibid.*, p. 140.

Sol, utilizó las posibilidades que le permitían el registro en serie de la fotografía. Desarrolló un revolver fotográfico y con él plasmó 48 fotos sobre un disco de 25 cm. de diámetro. En 1874, desde Japón, logra este registro y para un reporte de la Academia de ciencias, escribió:

Es sabido que la observación de los contactos tendrá un papel primario en la observación del recorrido de Venus... Se comprende, por lo tanto, el gran interés que se tendrá en fijar fotográficamente esos contactos... Tuve la idea de realizar, en el momento en el cual el contacto está por suceder, una serie de fotografías con intervalos de tiempo muy breves y regulares, de modo que la imagen fotográfica de este contacto, esté necesariamente incluida en la serie y se dé al tiempo mismo, al instante exacto del fenómeno. He podido resolver el problema con el uso de un disco giratorio.⁶

El fotógrafo norteamericano Edward James Muybridge continúa la idea de Janssen y, casi al mismo tiempo, a partir de 1873, decide hacer un experimento combinando 12 cámaras fotográficas que intentan captar el movimiento de las patas de los caballos. A lo largo de los siguientes años irá experimentando sobre diversas situaciones de movimiento, tanto de caballos como de seres humanos, e irá perfeccionando el registro en serie de sus placas fotográficas.

Posteriormente, cuando la tecnología lo permitió, una buena cantidad de sus experimentos fueron animados. Cualquier persona interesada en la trascendencia de sus trabajos y en la clara incidencia de estos para la invención del cinematógrafo puede consultarlos en el

⁶*Ibid.*, p. 144.

portal de *YouTube*⁷. Es célebre, como se acaba de mencionar, su documentación sobre el movimiento del caballo con 24 cámaras fotográficas, presentada en 1878 con el nombre de *Horse in motion*, y “en poco tiempo, reproducidas aún con ‘transcripciones’ tipográficas, estas imágenes revolucionarias dieron la vuelta al mundo, permitiendo ver lo que el ojo humano no puede captar en las fases de un movimiento rápido del caballo en carrera.”⁸

Para 1879, presentó su invento llamado el *zoopraxiscopio*, un nuevo aparato que conjuntaba, a partir de modelos previamente existentes, las propiedades de las linternas mágicas y de los juguetes ópticos.

Estaba constituido por una linterna mágica de proyección donde –entre la salida luminosa y el objetivo- eran insertados dos discos concéntricos que giraban en sentidos opuestos. Uno de estos discos, metálico y provisto de ventanillas, actuaba como obturador; el otro, de vidrio, llevaba la serie de imágenes que repetía cíclicamente en cada rotación, una fase completa de movimiento. Como se puede notar, aunque fuera a nivel embrional o en los límites que el autor establecía, el zoopraxiscopio prefiguraba verdaderamente, en sus elementos iniciales, un proyector cinematográfico moderno.⁹

El aparato de Muybridge no fue patentado, pero este fotógrafo es considerado: “el hombre que inventó la imagen animada”. Sus múltiples esfuerzos por lograr verter el movimiento humano, junto al trabajo del francés Esteban-Jules Marey, establecieron definitivamente los

⁷ Entre otros documentos fílmicos relacionados con Muybridge, se puede encontrar en el portal de YouTube la secuencia fotográfica del movimiento del caballo de 1878, en: <http://www.youtube.com/watch?v=UrRUDS1xbNs>. Y un trabajo sobre el movimiento de seres humanos titulado *Movementfour*, en: <http://www.youtube.com/watch?NR=1&feature=fvwp&v=MWfleWFWBio>.

⁸ TOSI, *Op. Cit.*, p. 161.

⁹ *Ibid.*, p. 163 y 164.

cimientos que derivaron en lo que hoy conocemos como cinematografía.

Marey, en 1882, inventó un fusil fotográfico de 12 imágenes y, en 1888, presentó la cronofotografía de película móvil, la cual también consiguió estampar el trote de un caballo. Después, cada vez más científicos e inventores se interesaron por plasmar estas proyecciones de luz y sombra, destacando, entre todos, el estadounidense Thomas Alva Edison, quien desarrolló el negativo de 35mm. con perforaciones, usado posteriormente para todas las filmaciones y quien también ideó un aparato llamado *kinescopio*, competidor directo del invento de los hermanos Lumière. Incluso, en esta competencia tecnológica, Alva Edison llegó al extremo de demandar legalmente a los franceses, lo que les imposibilitó ingresar y explotar su invento en territorio norteamericano y de manera directa determinó que el cine llegara primero a nuestro país que a los Estados Unidos de Norteamérica.

1.2 El Cinematógrafo, entre la realidad y el espectáculo

Es justo decir que, a pesar de que Edison filmó películas con movimiento antes que los Lumière, no logró perfeccionar su invención; sin embargo, para bien de los historiadores e interesados en estas piezas de arqueología, aún es posible observar dichas *vistas* prácticamente desconocidas¹⁰.

¹⁰La siguiente dirección de *YouTube* contiene algunos de los filmes de Edison realizados entre 1894 y 1896:
<http://www.youtube.com/watch?v=686Y7bZYavA>.

La antropóloga Liliana Cordero cita a Aurelio de los Reyes, para subrayar la *pequeña* diferencia entre ambos aparatos, que ya podían reproducir el movimiento y el por qué prevaleció el cinematógrafo:

La diferencia entre el cinematógrafo y el *Kinetoscopio* radicaba en que el primero lo podía contemplar un numeroso grupo de personas, porque se proyectaba en una pantalla de regulares dimensiones, colocada a cierta altura al frente del espectador en locales pequeños para unas 30 o 40 personas. El otro invento permitía que una persona viera las figuras a través del orificio de una caja de madera. En el primero las figuras se veían de manera natural y, como las películas de Lumière eran proyecciones de escenas reales, tenían profundidad de campo. En el segundo, las figuras eran pequeñas, liliputienses, algunas con fondo oscuro, sin perspectiva, porque habían sido tomadas en el interior de los estudios Edison.¹¹

El gran éxito de los Lumière es que se dieron cuenta precisa del potencial comercial del aparato y no perdieron el tiempo. De inmediato capacitaron a varios técnicos para que pudieran esparcirse por el planeta, proyectar diversas *vistas* y, a su vez, filmar nuevas en los lugares que visitaban. Ante grupos de personas cada vez más numerosos, las *vistas* eran observadas en muchos lugares del mundo. Así, inicia la aventura cinematográfica que continúa hasta nuestros días y que mandó al olvido casi total, tanto a los inventores anteriores o contemporáneos a ellos, como a sus aparatos.

En conclusión, lo que aquí se sostiene es que el cine no nació como un espectáculo o exclusivamente para entretener al gran público, idea extendida profusamente por la

¹¹CORDERO Liliana, *Documental independiente en México, orígenes y linderos del documental contemporáneo, una mirada antropológica*, Tesis para optar para el grado de Maestría de la FFYL de la UNAM, Ciudad de México, 2007, p. 30.

industria hollywoodense, y sí en cambio como un producto creado a partir de la necesidad de conocimiento de los seres humanos. Tampoco se debe pensar que todo el asunto cinematográfico se debe atribuir exclusivamente a los planteamientos científicos. Digamos aquí que el sueño humano y la inventiva natural del hombre son el motor principal para impulsar la curiosidad y la sed de aprendizaje, incluso de la ciencia.

En palabras de Edgar Morin, el cine fue producto de ambas empresas:

A decir verdad, el enigma se plantea principalmente por la incertidumbre de una corriente zigzagueante entre el juego y la investigación, el espectáculo y el laboratorio, la descomposición y la reproducción del movimiento, por el nudo gordiano de ciencia y sueño, de ilusión y realidad donde se prepara el nuevo invento. ¿Corta el cinematógrafo este nudo gordiano? Surge en 1895, fiel absolutamente a las cosas reales por la reproducción química y la proyección mecánica, verdadera demostración de óptica racional y parece tener que disipar para siempre la magia de Wayang, los fantasmas del padre Kircher, y las chiquilladas de Reynaud. Se le entroniza en la Facultad, se le saluda académicamente. Pero ¿no es esta máquina lo más absurdo que quepa imaginar, ya que solo sirve para proyectar imágenes por el placer de verlas?¹²

Hay que recordar que cuando se filmaron las primeras escenas cinematográficas, a las cuales se les ha llamado *vistas*, ni el lenguaje cinematográfico, ni las reglas del montaje existían, la producción de dichas imágenes se dieron a conocer como un elemento novedoso en donde lo destacable eran tanto la posibilidad del movimiento como la de fotografiar dicha ilusión en cualquier lugar del mundo. Todo era factible y digno de ser filmado. Y

¹² MORIN Edgar, *El cine o el hombre imaginario*, Paidós comunicación, Buenos Aires, 2001, p. 19.

además la concepción muy clara de los Lumière de formar un gran acervo de imágenes exóticas y extrañas de todo el planeta, al tiempo de comercializar su producto y popularizarlo lo antes posible, puesto que siempre consideraron que el entusiasmo por el cine duraría muy poco tiempo. Estaban equivocados.

1.3 Nace el cine en México, Veyre y sus *vistas*

El cine en México nace desde el arribo mismo de los enviados de los Lumière al país, Gabriel Veyre y Fernand Bon Bernard, quienes llegaron en Julio de 1896, en gira con el cinematógrafo, “para explotar el aparato, en México, Venezuela, Guayanas y las Antillas”¹³.

El 11 de julio de 1896 Gabriel Veyre, director técnico del cinematógrafo Lumière, y Claude Fernand Bon Bernard, concesionario para explotar el aparato en México, Venezuela, Guyana y las Antillas, embarcaron en el *Havre* para Nueva York con destino final a la Ciudad de México, a la que llegaron en tren el día 24 después de 5 días de viaje desde Nueva York.¹⁴

Se hospedaron en el Hotel de la Gran Sociedad, en la calle del Espíritu Santo, hoy Isabel la Católica, en el centro de la ciudad. Después de varias gestiones para contactar a las personas interesadas en el novedoso artefacto que traían, Veyre y su acompañante hacen

¹³ DE LOS REYES Aurelio, *Gabriel Veyre y Fernand Bon Bernard, representantes de los Hermanos Lumière, en México*, IIE Anales 67, UNAM, México, 1995, p. 119-137.

¹⁴ DE LOS REYES Aurelio, *Gabriel Veyre, representante de Lumière, cartas a su madre*, Filmoteca de la UNAM, México, Agosto de 1996, p 9.

contacto con Fernando Ferrari Pérez, quien a su vez los introdujo con el General en Jefe del Ejército Mexicano, el General Felipe Berriozábal, Secretario de Guerra del Gabinete de Porfirio Díaz. Para las presentaciones, el mismo Ferrari Pérez les arrendó “por dos meses, el entresuelo de la droguería plateros, de la Segunda de Plateros 9, sede de la Bolsa de México. Antes de la primera exhibición resolvieron varios problemas técnicos, entre ellos la baja potencia de la luz. Al cabo de 6 días de ansiedad, Veyre unió dos focos para lograr suficiente intensidad para proyectar las películas con nitidez.”¹⁵

Una vez resuelto ese asunto, Veyre y Bon Bernard se dieron a la tarea de presentar el cinematógrafo a los funcionarios del gobierno y a los allegados de Porfirio Díaz. El longevo presidente entendió inmediatamente las fortunas del aparato y dio su venia para la primera función privada y, más tarde, para convertirse él mismo en protagonista de la que sería la primera *vista* mexicana. “El jueves 6 de Agosto, ofrecieron la primera función de cine en México, en su residencia del Castillo de Chapultepec. Asistieron el Presidente, su esposa y unos 40 invitados”¹⁶.

Después de la exhibición privada, Veyre y su compañero pensaron en hacer la primera presentación pública. Tenían miedo de no convocar suficientes personas a esta función y, sin embargo, la respuesta de los capitalinos fue mayor a la esperada. Era 14 de agosto, día de la primera exhibición “para la prensa y *los grupos científicos*”, asistieron más de 1,400 personas al pequeño salón de la droguería de Plateros 9 en el centro de la Ciudad de

¹⁵DE LOS REYES Aurelio, 1996,*op. cit.*, p. 10.

¹⁶DE LOS REYES Aurelio, 1995,*op. cit.*, p. 10., p. 123.

México, en donde se presentó una selección de entre las primeras *vistas* filmadas en Francia:

sus aplausos y bravos nos han hecho prever un gran suceso. Cada uno gritaba “muy bonito” (en español) que *C'est beau*, que *C'est beau*. Las mujeres sobre todo (Las mouchairez), y como diría José, y los moutchachos (les enfants) aplaudían a ultranza... una tarde de inauguración esplendida.¹⁷

Como una sola función no fue suficiente, hubo que repetir varias durante toda la tarde y según las crónicas periodísticas de ese día hubo varios programas distintos.

No se sabe qué se exhibió en la primera función porque hubieron de llevar a cabo varias sesiones cada media hora para satisfacer la demanda. Cada programa constaba de 8 “cuadros” diferentes que procuraban no repetir en la siguiente sesión, aunque un periodista de Gil Blas comentó: [...] *El regador y el muchacho, jugadores de cartas, llegada del tren, disgusto de niños, quemadoras de hierbas, juegos de niños, comitiva imperial en Budapest, una plaza en Lyon, bañadores en el mar, comida del niño y montaña rusa*[...] Y el de El Monitor republicano: [...] *Llegada de un tren, montañas rusas, una carga de coraceros, jugadores de cartas, la comida del niño, salida de los talleres Lumière en Lyon, el regador y el muchacho, demolición de una pared, y los bañadores*.¹⁸

Un día más después, en la tarde lluviosa del 15 de agosto de 1896, la primera función de paga, con una muy buena concurrencia a pesar de las condiciones climáticas y resultando

¹⁷ DE LOS REYES Aurelio, 1996, *op. cit.*, p. 10., p. 10 y 11.

¹⁸ *ibid*, p. 12.

por ende un muy buen negocio. En una carta a su madre, fechada el 16 de agosto de 1896, Veyre afirma que “en cinco funciones hemos tenido más de 100 personas”¹⁹.

En términos generales el cinematógrafo había causado excelente impresión, como lo demuestra una nota del periódico El Monitor Republicano:

El cinematógrafo es una especie de linterna mágica que proyecta su cono luminoso sobre una pantalla blanca colocada frente a los espectadores. En el campo luminoso de la pantalla se desarrollarán escenas llenas de vida y movimiento, sorprendidas por el aparato fotográfico del inventor [...] En todas estas escenas están perfectamente fotografiados los movimientos: hay vida natural y animación en ellas, y todo produce un efecto por demás maravilloso.²⁰

A partir de esa fecha, Veyre y Bon Bernard establecen en la capital mexicana una rutina: exhiben cinco funciones diariamente, desde las 17 hasta las 22 horas; se cobra a 50 centavos el boleto, lo mismo que uno de sombra en la plaza de toros, o una función de ópera. Sin embargo, la heterogeneidad del público asistente comenzó a molestar a las clases acomodadas quienes exigieron un día para funciones al doble de precio y con programas de 12 y no de 8 *vistas*. De esta protesta derivó que, a partir del 27 de agosto, todos los jueves comenzaran a proyectarse funciones especiales para los más acaudalados, a las cuales se les denominó: *presentación de gala*.

Al mismo tiempo, Veyre comenzó la filmación de varias *vistas* mexicanas, que poco a poco se incorporarían a las exhibiciones diarias, siendo la primera, por supuesto y como ya se

¹⁹ *Ibid*, p. 13.

²⁰ El Monitor Republicano, citado en: *Ibid*, p. 14.

mencionó, la imagen del Presidente Díaz llamada: *El señor presidente de la república paseando a caballo en el bosque de Chapultepec*²¹.

La prensa no registró el momento en que Gabriel Veyre inició la toma de escenas en la ciudad de México. El 16 de agosto platicó a su madre que hacía unos días había impreso una *vista* del Presidente de paseo en su parque y que el 14, el mismo día de la exhibición a los periodistas, lo había hecho en la Escuela Militar y con unos bañistas que se echaban brincos peligrosos en el agua de la alberca Pané. El 18 *el Correo Español* anunció que próximamente se exhibiría “el retrato del señor general don Porfirio Díaz, los alumnos del Colegio Militar al ejecutar diversas evoluciones y otras *vistas* que a su presentación no nos serán desconocidas”.²²

Si bien existen diferentes cifras de películas filmadas por Veyre y Bon Bernard en México, consigna Aurelio de los Reyes que “según la prensa, programas de cine y el catálogo Lumière publicado por Georges Sadoul”, los cinematógrafos filmaron 35 *vistas* en diversos lugares del país. Las primeras se ocuparon de fotografiar a los hombres del poder o a las festividades magnas de la nación, otras se ocuparon de aspectos de la instrucción de las instituciones importantes y las demás de escenas de la “vida cotidiana nacional”.

Actualmente, la filмотeca de la UNAM conserva en su acervo 17 de las *vistas* filmadas que representan las imágenes mexicanas más longevas registradas por el cinematógrafo y que se enlistan en el orden del catálogo Lumière:

1. Pelea de Gallos
2. Duelo a pistola

²¹Esta *vista* se puede ver en la dirección electrónica: <http://www.youtube.com/watch?v=iOWf5Lw5bs0>.

²² DE LOS REYES Aurelio, 1996, *Op. Cit.*, p. 15.

3. Clase de gimnasia en el Colegio de la Paz antiguas Vizcaínas
4. El presidente de la República despidiéndose de sus ministros para tomar el carruaje
5. Llegada de la campana histórica del 16 de septiembre
6. Rurales al galope
7. El presidente de la República paseando a caballo por el Bosque de Chapultepec
8. Alumnos de Chapultepec con la esgrima del fusil
9. Lazamiento de un caballo salvaje
10. Desayuno de indios
11. Lazamiento de un buey salvaje
12. Danza mexicana o jarabe tapatío
13. Elección de yuntas en una bueyada
14. El canal de la Viga
15. Un amansador
16. Baño de caballos
17. Baile de la Romería española en el Tívoli del Eliseo.

Veyre y Bon Bernard comenzaron a proyectar también en Guadalajara, desde el 19 de octubre de 1896, en el Liceo de Varones, actual Museo Regional de Guadalajara. Y creemos justo mencionar que desde septiembre del mismo año, tanto en la Ciudad de México, como en Guadalajara, los enviados de Edison exhibían también sus *vistas* con su *vitascopio*.

El 27 de noviembre se separaron, Veyre regresó a exhibir a México y Bon Bernard permaneció en Guadalajara. El 9 de enero de 1897, Porfirio Díaz se presentó en el cinematógrafo para despedir a Veyre, quien dos días después, partió rumbo a Veracruz con destino a Cuba. Bon Bernard se quedó unos meses más en México pero la nostalgia por su natal Santa Fé fue más fuerte, “vendió su aparato a Ignacio Aguirre, quien continuó explotándolo en el local de la calle Espíritu Santo número 4”²³.

1.4 Del cinematógrafo al cine y el cine al servicio del Estado Nacional

El cine estaba naciendo y el potencial ideológico que pudo alcanzar años después, comenzaba a darle una mayor importancia a este medio; sin embargo, el lenguaje cinematográfico balbuceaba sus primeras reglas y no sería hasta la segunda década del siglo XX que lograría consolidarse con todo su esplendor.

Porfirio Díaz se dio cuenta rápidamente del poder que podría otorgarle el cinematógrafo para proyectar su imagen y, al igual que varios políticos del mundo, se dejó fotografiar y difundió su figura. Así pues, se puede afirmar que el nacimiento del cine mexicano se da, como en casi todo el mundo, vinculado directamente con el poder político y afectado por el contexto social circundante.

²³*Ibid*, p. 22.

Es interesante mencionar que con todo y la herencia testimonialista que los Lumière dejaron en México, ningún realizador se interesó por las huelgas de Río Blanco en 1906 o Cananea en 1907. Durante el porfiriato el cine se caracterizó por estar al servicio del régimen. Los temas más comunes eran las actividades de Porfirio Díaz, maniobras militares, inauguración de vías férreas, toros y *vistas* panorámicas. En estas imágenes lo mostrado era verídico pero transformado en imágenes amables que dejaban de lado todo aquello que pudiera perturbar la imagen de la autoridad.²⁴

En sus principios el cinematógrafo fue explotado en México por varias personas que habían logrado comprar alguno de los aparatos, estos se utilizaron los primeros años para copiar la manera en que los enviados de Lumière filmaron las escenas, entre los más destacados estuvieron Enrique Rosas (sin fecha-1920) y Salvador Toscano Barragán (1872-1947), así como los hermanos Salvador, Guillermo, Eduardo y Carlos Alva, quienes formarían un grupo de camarógrafos importantes para la historia filmográfica de nuestro país, puesto que no únicamente rodaron los últimos años del porfiriato, sino gran parte de la lucha revolucionaria mexicana, la primera en ser filmada en el mundo.

La recopilación que hicieran Toscano, los hermanos Alva, Enrique Rosas y Jesús H. Avitia logró conformar el imaginario visual que tenemos hasta nuestros días sobre aquel México. Varios de estos camarógrafos eran a su vez exhibidores trashumantes y algo tuvieron de periodistas, ya que lograron captar imágenes tanto de la vida cotidiana, como de los momentos históricos que han marcado a nuestro país.

²⁴CORDERO Liliana, *Op. cit.*, p. 35.

Al mismo tiempo, el acercamiento de los planos, los movimientos y el concepto de montaje se van desarrollando rápidamente; son los primeros años del siglo XX y las *vistas* mexicanas se convierten en secuencias que narran los hechos que se van sucediendo, ya sea la celebración del centenario de la Independencia (septiembre de 1910), la inauguración del ferrocarril por parte de Díaz , el levantamiento de Madero (noviembre de 1910), la huida en tren de Porfirio Díaz hasta Veracruz (mayo de 1911), o la entrada triunfal de Francisco I. Madero a la Ciudad de México (junio de 1911).

Es correcto considerar estas imágenes como las primeras realizadas con una intención narrativa e histórica puesto que las anteriores *vistas* de Los Lumière no fueron hechas con la conciencia de que iban a perdurar en el tiempo. Seguramente estos nuevos cineastas, conocían ya los descubrimientos de Georges Méliès (1861-1938), creador del cine espectáculo; los avances tecnológicos de las cámaras Pathé; y los efectos que creaban en el público la combinación de diferentes planos cinematográficos y las diferentes posibilidades de los movimientos, ya fuera trepados en el tren, en los carruajes, en las lanchas o en cualquier vehículo en que se transportaran; lo importante era arreglárselas para poder filmar lo que querían, porque:

los que realizaron el paso del cinematógrafo al cine, no eran honorables profesionales, pensadores, diplomáticos o artistas eminentes, sino gente de todo oficio, autodidactas, fracasados, farsantes, histriones... la revolución que efectúan estos anónimos aislada y simultáneamente; a base de pequeñas astucias, ideas cándidas y engañosos, es fruto de un empuje oscuro casi inconsciente, profundo y necesario²⁵.

²⁵ MORIN Edgar, *Op. Cit.*, p. 50.

Estos hombres casi anónimos no faltaron en México, nuestros cineastas fueron tan propositivos como Mèliès pero, al estar alejados de la Francia de los historiadores y analistas cinematográficos, pasaron desapercibidos.

Con todo, poco a poco se han ido desentrañado las historias que acompañan toda aquella época del cine nacional: la cercanía de Madero con Jesús H. Avitia; las diferentes posturas políticas de Toscano; los pequeños metrajes de película que lograron captar la mirada del general Emiliano Zapata; o el contrato con productoras norteamericanas que, en 1913, comprometió a Pancho Villa a comandar sus batallas a plena luz de día con tal de tener las condiciones óptimas de filmación.

Para los productores norteamericanos de cine, la Revolución Mexicana significó un proceso espectacular que debía ser filmado. La *Mutual Film Corporation*, en parte interesada en las filmaciones estilo *western* –que requería una imagen de caudillo inconforme– y en parte movida por cierta ideología progresista, decidió proponer un contrato cinematográfico a Villa. El 5 de enero de 1914, Francisco Villa, en calidad de actor principal, accede a que esta compañía lo filme en exclusividad junto con los sucesos de guerra, las batallas y el movimiento de tropas, con el propósito de hacer películas que serían proyectadas en las pantallas de cine de Estados Unidos²⁶.

En México poco se valoró en un principio todo este archivo fílmico. Es mucho el desconocimiento y la falta de estudio que existe sobre las actividades e intereses de estos hombres, exiguos historiadores e investigadores fílmicos se han ocupado de su enorme tesoro y cabe mencionar que, si bien muchos años después, se produjeron algunas películas cuya finalidad era utilizar dichas imágenes, no existió demasiado rigor metodológico en sus

²⁶ CORDERO Liliana, *Op. Cit.*, p. 42.

narrativas y sí, por el contrario, lo predominante fue la mirada controladora del Estado mexicano, que estructuró sus ediciones de acuerdo a la historiografía oficial.

Todo lo dicho a pesar de que el tema de la Revolución Mexicana se convertiría, con el paso del tiempo, en uno de los más recurrentes para la narrativa del cine nacional, tanto en las historias de ficción como documentales²⁷. Cabe mencionar solo algunos ejemplos importantes de ficciones que a lo largo del siglo XX han reflexionado en torno al tema: *El compadre Mendoza y Vámonos con Pancho Villa* de Fernando de Fuentes; *la Cucaracha* de Ismael Rodríguez; *Enamorada* de Emilio “Indio” Fernández; *Reed, México insurgente* de Paul Leduc; *La Sombra del Caudillo*, de Julio Bracho, película especialmente importante por haber estado enlatada cerca de 30 años, ante la censura del gobierno mexicano, durante la presidencia de Adolfo López Mateos.

En el documental, cuya característica es contener imágenes grabadas en el momento, destacan las secuencias: *Asalto y toma de Ciudad Juárez (1911)*, sin director conocido y reseñada por el historiador Aurelio de los Reyes; *Entrada triunfal de don Francisco I. Madero a la Ciudad de México (1911)*, de los Hermanos Alva; *Decena Trágica (1913)* de Enrique Rosas; también *Decena Trágica (1913)* de Guillermo Becerril y Antonio F. Ocañas; *Historia completa de la Revolución mexicana de 1910 a 1915 (1915)* de Salvador Toscano y Enrique Echániz Cruz; entre muchas otras²⁸.

²⁷ Según la Filmoteca de la UNAM se han producido, tanto en México, como en el extranjero, más de 619 películas de ficción y documentales sobre la Revolución Mexicana.

²⁸ Filmografía consultada el 17 de junio de 2012, en la página de la UNAM: <http://www.cineyrevmex.unam.mx/Filmografia.pdf>.

Mención aparte, en 2010 y con motivo del centenario de la revolución mexicana, la Filmoteca de la UNAM produjo la película *La historia en la mirada*, dirigida por José Ramón Mikelajáuregui y cuya investigación corrió a cargo del historiador Carlos Martínez-Assad, quien ordenó con sumo cuidado el metraje de aproximadamente 18 horas continuas de material.

En una conferencia ofrecida en la maestría de cine documental de la UNAM, Martínez-Assad señaló:

Es notable el desorden en el que se organizaron dichas imágenes, algunas no tenían nada que ver con otras, además si se pone atención, resalta el hecho de que no existen batallas filmadas en vivo. Esto porque las escenas de guerra que se ven son prácticamente reconstrucciones para la cámara en donde los revolucionarios se prestaban para “actuar” las mismas, incluso vimos escenas de colgados que se estaban riendo mientras se acercaba el objetivo.²⁹

Este análisis de Martínez-Assad es interesante puesto que nos devela la aparente contradicción de *peso de verdad* de las imágenes que conocemos y que sin duda forman nuestra iconografía fundamental de la revolución mexicana.

Es muy probable que estos cinematógrafos hayan propiciado la dramatización de las imágenes pensando siempre en venderlas a un público ávido de observar el espectáculo de la guerra. Así, la pregunta obligada es si varias de estas imágenes son únicamente una puesta en escena. A ciencia cierta, es difícil saberlo y, sin embargo, se puede afirmar que

²⁹MARTÍNEZ-ASSAD Carlos, *Conferencia dictada a los estudiantes de la maestría de Cine Documental*, 19 de junio de 2012, CUEC-UNAM. El trailer de la película se puede ver en:<<http://www.filmoteca.unam.mx/mirada/PAGINAS/TRAILER.html>>.

los cuadros menos espectaculares y más cotidianos sí encierran el peso del documental y sí retratan, de alguna manera, cómo era nuestro país en aquellas épocas.

Asimismo, hay que tomar en cuenta la necesidad de propaganda que tenían los diferentes grupos armados que combatieron en nuestra revolución. Es elocuente la imagen de una niña soldadera repartiendo, en alguna estación de ferrocarril, las entradas para un cinematógrafo, escena que encierra en si misma esta idea de cuan iconográfica fue esta guerra civil.

Es pertinente que para entender a cabalidad el contexto cinematográfico se haga un paréntesis. Ya que mientras en México se vive la guerra civil y los cinematógrafos realizan actividades propias de los periodistas fílmicos, en otras partes del mundo se están desarrollando el lenguaje y la industria audiovisuales.

En Estados Unidos, Edwin S. Porter despliega, desde 1902, la narrativa fílmica en su película *Life of an American Fireman*, con la que descubre el montaje paralelo y su fuerza dramática sobre el espectador, que ya antes había propuesto Mèliés. Así y siempre desde la visión industrial, Porter abrió camino al trabajo del considerado “padre del lenguaje cinematográfico”: David Wark Griffith que, en la segunda década del siglo XX, realizó *El nacimiento de una nación* (1915) e *Intolerancia* (1916) y consolidó el cambio que Morin llama del cinematógrafo al cine. Inició formalmente el reinado de la narrativa dentro de la industria, Hollywood había nacido.

Mientras tanto, en México, desde 1914, disminuyen la cantidad de filmes e incluso comienza a generarse un prejuicio en contra de estos, al grado de quedar prohibida su exhibición pública en los cines.

A partir del gobierno Carrancista, se prioriza la reconstrucción de la imagen del mexicano y la consolidación del Estado nación, en medio de múltiples revueltas, asesinatos políticos y gobiernos controlados por militares, quienes crearán la nueva historia oficial del país. El cine documental, que aún no se denomina de esta manera, será utilizado principalmente por las instituciones del gobierno para formar en este contexto una nueva concepción de la nación.

Durante el mando de Venustiano Carranza, se encargó a un periodista (Vicente Malvárez) filmar las obras y mejoras gubernamentales en cada entidad para difundir “la imagen real de México”, así como la obra de “reconstrucción nacional de la Revolución”. Estos reportajes cinematográficos tenían como objetivo mostrar el progreso, los paisajes, los recursos naturales y los actos oficiales. De la misma manera, Adolfo de la Huerta propuso en 1920 producir películas documentales y de argumento a través de la Secretaría de Gobernación.³⁰

El Estado mexicano inicia su reconstrucción posrevolucionaria plenamente consciente de las posibilidades que ofrece la cinematografía en beneficio de extender y universalizar una imagen oficial del mexicano. Por su parte, el cine documental y sus realizadores trabajan para el régimen, tendencia que durará varias décadas y que fomentará la idea de un documental aburrido y exclusivamente pedagógico.

³⁰ CORDERO Liliana, *Op. cit.*, p. 46 y 47.

Hay una historia que ejemplifica de manera muy elocuente la relación del cine con el gobierno del país, en específico la del documental. En 1915, Venustiano Carranza conoció a las hermanas Adriana y Dolores Ehlers, quienes tenían un negocio de fotografía. En su natal Veracruz, las hermanas Ehlers administraban un negocio:

de fotografía cuando en 1915 Carranza las conoce en una de sus giras por Veracruz y termina otorgándoles una beca para estudiar en los *Estudios Champlain en Boston* (...) pasan también por los *Estudios Universal en Nueva York*. Cuando estas dos damas regresan al país, un año después, son un compendio de procedimientos cinematográficos: técnicas del manejo de cámaras, revelado de negativo y positivo, titulación de películas, dirección, iluminación, continuidad en escena. Aprenden el armado y la instalación de proyectores en la *Compañía Nicholas Power*, haciéndose representantes exclusivas de estos aparatos en México. Al regresar al país en 1919 son nombradas, Adriana, jefa del Departamento de Censura Cinematográfica, y Dolores, jefa del Departamento Cinematográfico. El aparato cinematográfico está pues bajo la responsabilidad de estas dos mujeres.³¹

Este episodio histórico muestra una de las constantes de la historia fílmica nacional: el control estatal vía las becas y los apoyos del gobierno y, al mismo tiempo, el compromiso adquirido por algunos de los creadores para ejercer posiciones de poder frente a sus colegas. En aquel momento, Dolores, como jefa de la producción, y su hermana Adriana, como la censora nacional.

Este experimento carrancista con las hermanas Ehlers duró unos pocos años, ya que su labor como censora, hizo que Adriana se enfrentara con muchos de los productores de la

³¹MILLAN, Margara, *En otro espejo: cine y video mexicano hecho por mujeres*, en Martha Lamas (Coord.) *Miradas feministas sobre las mexicanas*, FCE y Conaculta, México, 2007, p 388-389.

época, que no le perdonaron sus acciones, lo que orilló a ambas hermanas a renunciar a sus cargos, dejar de filmar sus películas y a establecerse en Guadalajara, al frente de una tienda fotográfica.

Asimismo en el país empezará a crecer, por esos años, el cine de ficción: los estudios, las productoras y el llamado “*Star System*” importado de Hollywood, crearán su versión nacional, siempre con la visión rectora del Estado y de la mano de su gobierno, ya sea al mando “del caudillo” (los Generales Obregón, Calles y Cárdenas) o bajo el mando “del Partido” (Partido Nacional Revolucionario –PNR, 1928-1938; Partido de la Revolución Mexicana –PRM, 1938-1946; o del Partido Revolucionario Institucional –PRI, desde 1946), institución que mantuvo el poder en nuestro país hasta la llegada de Vicente Fox al comienzo del nuevo siglo.

Capítulo 2

La maquinaria de los sueños vs. la invención de la verdad

En este capítulo se explicará el papel que ha jugado el cine dentro de la vida de los hombres, de las sociedades humanas y su relación cercana y/o lejana con el poder; para ello, se diferenciarán las dos formas clásicas del cine: la ficción y el documental, ahondando en el concepto y la historia de la segunda y la discusión en torno a los conceptos de realidad, verdad, ética y responsabilidad social.

2.1 Las imágenes y su manipulación o la objetividad y subjetividad de la construcción de la imagen

La cámara cinematográfica fue, como se estudió en el capítulo anterior, concebida para imprimir la vida, para captarla. De alguna manera, se inventa como un instrumento de trabajo científico, tal y como lo es el microscopio. Esta tecnologización de la vida misma, a partir de la reproducción exacta de las imágenes que se aprehenden de la realidad, desde el surgimiento de la fotografía y posteriormente con el cinematógrafo y sus imágenes en movimiento, han logrado que muchos expertos en la materia sostengan la discusión acerca de la objetividad de las imágenes mismas, ya sean estas fotográficas o cinematográficas.

Partamos de la idea de que toda imagen, en ambos soportes (fija o en movimiento), es manipulada por el hombre. Entendiendo por manipulación, la definición más simple que

brinda la Real Academia de la Lengua Española (RAE), que es: “operar con las manos o con cualquier instrumento”³². Como es lógico, en esta acepción no existe un carácter negativo sobre la manipulación misma y, si se entiende que cualquier cámara es un instrumento, podemos entonces deducir que las imágenes son en efecto manipuladas, pero entonces la discusión se centra en las intenciones del autor, terreno de lo subjetivo y “arenas movedizas”.

¿Es esto de por sí negativo? No necesariamente, pero para el debate que se sostiene actualmente entre los teóricos cinematográficos y los cineastas es importante hacer tal puntualización. Producir una imagen contiene en sí ya un trabajo humano, una intervención del autor de la obra y actualmente ningún fotógrafo o cineasta serio presumiría que sus imágenes sean “la realidad”; por el contrario, todos los profesionales del oficio entienden su obra a partir de un ejercicio de subjetividad en donde se encontrará una verdad personal y singular como propuesta verosímil ofrecida hacia los demás.

Hacer películas ha sido siempre un proceso doble; primero, de deconstrucción de los acontecimientos a ser filmados, y es aquí en donde encontramos la primera gran diferencia entre las dos formas cinematográficas. Por un lado, en la ficción se necesita de sets, de decorados, de utilería, de equipo de iluminación; quizá de un foro y de actores profesionales, o no; se tiene ya todo preparado: movimientos, rutinas, diálogos, con excepción de unos pocos directores que permiten cierta libertad de improvisación, pero

³²Diccionario de la real academia de la Lengua española, 23ª edición, consultado el 13 de agosto de 2012, se puede consultar en: <http://lema.rae.es/drae/?val=manipulación>.

nunca tan alejada del guión. Por otro lado, en el documental, no necesariamente se tiene el control de los acontecimientos, ni la facilidad para manejar la luz, ni el sonido, ni a las personas, como sí se hace con los actores; para filmar, hay que seleccionar los elementos que nos ayudarán a contar los hechos acontecidos, en el entendido de que lo más probable es que no se pueda registrar todo y que el cambio de angulación de la cámara ayudará a mejorar el ritmo narrativo, así como a cortar fragmentos de tiempo que resulten no tan relevantes para el armado final.

La segunda parte del ejercicio fílmico implica una nueva reconstrucción de los hechos, lo que se conoce en términos cinematográficos como montaje; es decir, la estructuración de la narrativa, el cómo contar la historia, que incluirá una visión subjetiva de la realidad, perceptible en la dramatización y en la propuesta personal de cada autor.

¿Hay mentira o falsedad en esta forma de trabajo audiovisual? Al igual que la historia, la cual siendo subjetiva por provenir de la creación humana es considerada verdadera, se puede conceder al cinematográfico un peso de verdad, al contrario de lo que algunos de los más importantes teóricos posmodernos como Françoise Niney, Joan Fontcuberta, Antonio Weinrichter, entre otros, afirman: que toda obra audiovisual es en sí misma una mentira.

Ahora bien, retornando al inicio, hay que mencionar que el lenguaje cinematográfico y sus posibilidades han sido utilizados de distintas maneras por las personas que las emplearon desde 1895. Se trazaron dos caminos fundamentales para la cinematografía: el cine espectáculo, concebido para entretener; y el cine tomado de la realidad, engendrado para

enseñar, argumentar, hacer propaganda o para narrar la vida de los seres humanos. Conforme ha avanzado el tiempo, estas dos brechas se han separado o se han unido, dependiendo de las circunstancias históricas e individuales de cada autor. La tendencia actual es desvanecer las fronteras entre estas dos vertientes.

Sin embargo, para este trabajo es importante puntualizar estas diferencias y, así, dejar claro y en total certeza el concepto de documental. Por lo mismo es pertinente aclarar que hay imágenes documentales tomadas directamente de la realidad y que, por tanto, tienen un peso histórico y un referente directo con la vida, y un discurso cinematográfico documental, basado fundamentalmente en el montaje, el cual otorga un nuevo sentido a las imágenes yuxtapuestas unas con otras.

2.2 Surge el concepto de Cine documental: ¿representación o realidad?

En general, los historiadores fílmicos describen las *vistas* de los Lumière como material tomado directamente de la realidad, grabaciones que no sufrieron mayor alteración que la producida por la presencia de la cámara y, por lo tanto, son concebidas como imágenes documentales; sin embargo, algunas de estas claramente fueron resultado de una “puesta en escena”, por ejemplo: *el regador regado* o *la salida de los obreros de la fábrica*, aquí podemos ver a los obreros vistiendo sus ropas de fiesta; es decir que, desde su nacimiento, ambas formas cinematográficas, la ficción y el documental, convivieron con cercanía.

En la prehistoria del cine documental, surge el noticiario. Una nueva forma de concebir secuencias fílmicas y que se convirtió en el complemento perfecto de los programas de ficción exhibidos en las salas de cine.

En 1910 nació el noticiario, con ediciones semanales y bisemanales. Los noticiarios de Pathé y Gaumont fueron seguidos por muchos otros en todo el mundo. Estaban orientados a transformar el habitual documental en una composición ritual: una visita real, una maniobra militar, un suceso deportivo, un suceso gracioso, un desastre. Un festival nativo.³³

Era el tiempo del cine de ficción de varios rollos, Chaplin mandaba en la taquilla; y el documental, que no era noticiario, estaba contenido en los filmes de viajes a lugares exóticos y alejados de Europa y Estados Unidos.

Para autores como Carlos Mendoza, el germen del noticiario y por ende la cercana relación entre cine y periodismo se encontraba ya en algunas de las *vistas* de 1895, pero eso es lógico puesto que, desde su punto de vista, el documentalista no hará más que seguir su pulsión de comunicarse con el otro, el “natural impulso de narrar” concepto de Hayden White. Al respecto dice Mendoza:

el cine documental tiene su origen en “la naturaleza misma de la cultura” de la que Hayden White habla, aludiendo así al natural impulso de narrar como el motor que ha motivado al hombre a relatar lo que sucede alrededor de su vida en busca de su versión más real, un impulso que no se limita al lenguaje escrito, y que ha seguido una ruta serpenteante que surca el territorio de la historiografía, el de la creación literaria, el de la plástica descriptiva, el del periodismo, el de la fotografía, y el del cine documental, en busca de la verdad.³⁴

³³ BARNOUW Erik, *El documental historia y estilo*, Gedisa editorial, Barcelona, 2005, p. 30.

³⁴ MENDOZA, Carlos, *La invención de la verdad nueve ensayos sobre cine documental*, CUEC-UNAM, México, 2008a, pp. 19 y 20.

Sin el afán de definir al cine documental, cuya complejidad se va delimitando con el tiempo, es necesario puntualizar los elementos fundamentales que lo distinguirán de la ficción. La imagen documental está permeada por la mirada del autor, pero se toma directamente de la realidad; intenta no alterar los hechos, aunque la pura presencia del equipo de filmación y sus aparatos es ya de por sí una alteración; por otro lado, tiene un vínculo histórico con el objeto, con el fenómeno, es decir, con el ente filmado.

Por su parte, el investigador Bill Nichols considera que la imagen documental no es real, sino representación, es decir, un reflejo “que es a su vez una desviación” y que es también instrumento de poder. Él nos dice:

El cine documental tiene cierto parentesco con esos otros sistemas de no ficción que en conjunto constituyen lo que podemos llamar los discursos de sobriedad. Ciencia, economía, política, asuntos exteriores, educación, religión, bienestar social, todos estos sistemas dan por sentado que tienen poder instrumental; pueden y deben alterar el propio mundo, pueden ejercer acciones y acarrear consecuencias... los discursos de sobriedad tienen un efecto moderador porque consideran su relación con lo real directa, inmediata, transparente.³⁵

Queda pues abierta la pregunta que nació desde el inicio del cine: ¿La imagen documental se distingue o no de la imagen de ficción? Registro de la realidad, reconstrucción del mundo, creación de memoria, ideología pura, lo único que es exacto es que es un material llamado documental y éste es sensible y subjetivo.

³⁵ NICHOLS, Bill, *La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós comunicación cine, Barcelona, 1997, p 32.

La historia continúa y el cine avanza a pasos agigantados. En 1922, se filma lo que se considera el primer largometraje documental por parte de Robert Flaherty: *Nanook el esquimal*. En aquella época las vanguardias estaban de moda y varios de los cineastas, ahora míticos, creaban sus filmes: futuristas, expresionistas, o surrealistas. El lenguaje era claro y el reinado del llamado *cine silente* estaba en su *cenit*. Sergei Eisenstein, siguiendo a Pudovkin y a Kuleshov, había desarrollado una compleja teoría del montaje cinematográfico, la expresividad y la discusión sobre el potencial del nuevo arte estaban en boga alrededor de todo el mundo.

En este contexto existieron cineastas que se dedicaron a filmar dramas, el cine era ya un buen negocio y las productoras lo aprovechaban. Por otro lado, sobrevinieron directores que propusieron nuevos caminos para el lenguaje audiovisual; los artistas soviéticos llevaron la imagen cinematográfica hasta sus últimas consecuencias. Desde hacía varios años, los noticieros bolcheviques eran muy importantes y poco entendidos por las élites burocráticas. Destaca el *Kino-Glaz* o *cine-ojo* que propone el *Kinopravda* (1924) o *cine-diario*, autoría directa de DzigaVertov (1896-1954), quizá el más grande de los documentalistas sociales, quien refiriéndose al *cine-ojo* anunciaba en 1923:

Es el primer intento hecho en el mundo para crear una obra cinematográfica sin la participación de actores, de decorados, de realizadores; sin utilizar estudios, decorados, trajes [...] Todos los personajes siguen haciendo lo que hacen habitualmente en la vida [...] El filme presente constituye el asalto que las cámaras plantan a la realidad y prepara el tema del trabajo creador sobre el fondo de las contradicciones de clase y de la vida cotidiana. Al desvelar el origen de las cosas y del pan, la cámara ofrece a cada trabajador la posibilidad de convencerse

concretamente de que es él, obrero quien fabrica todas las cosas y que, en consecuencia, es a él a quien pertenecen.³⁶

Mientras el vanguardista soviético padecía las dificultades de los bajos presupuestos y la incomprensión de las élites gobernantes rusas; John Grierson (1898-1972), cineasta inglés que se dedicó a hacer propaganda para la corona británica, publica, entre 1932 y 1934, en la revista *Cinema Quarterly*, los primeros postulados del documental. Se trata de tres artículos en los cuales señala que el cine documental es “una categoría superior” sobre los noticieros reporteriles, los filmes educativos o científicos. Y considera a Robert Flaherty el representante más cercano a sus propias ideas de lo que es el documental, la cual expone en los siguientes tres puntos que se transcriben *in extenso*, por considerarlo de importancia:

1. Creemos que la posibilidad que tiene el cine de moverse, de observar y seleccionar en la vida misma puede ser explotada como una forma artística nueva y vital. Los films de estudio ignoran mayormente esta posibilidad de abrir la pantalla hacia el mundo real. Fotografían hechos actuados, contra fondos artificiales. El documental habrá de fotografiar la escena viva y el relato vivo.
2. Creemos que el actor original (o nativo) y la escena original (o nativa) son las mejores guías para una interpretación cinematográfica del mundo moderno. Dan al cine un capital mayor de material. Le dan poder sobre un millón de imágenes. Le dan el poder de la interpretación sobre hechos más complejos y asombrosos que los que pueda conjurar la mente del estudio, ni recrear la mecánica de ese estudio.
3. Creemos que los materiales y los relatos elegidos así al natural pueden ser mejores (más reales, en un sentido filosófico) que el artículo actuado. El gesto espontáneo tiene un valor especial en la pantalla... Agréguese a esto que el documental puede obtener un intimismo

³⁶DzigaVertov citado en: BOUHABEN Miguel, LÓPEZ Jesús, SAMPER Pablo (presentaciones), *DzigaVertov memorias de un cineasta bolchevique*, Capitan Swing libros, Barcelona, 2011, p. 193.

de conocimiento y de efecto que le sería imposible a la mecánica del estudio y a las interpretaciones superficiales del actor.³⁷

Aunque, con algunas coincidencias respecto de lo que es el documental, Grierson encumbra a Flaherty y polemiza con Vertov. El primero es idealista y romántico, el segundo, es un materialista histórico y comunista soviético. Esta polémica no es gratuita y sienta las bases de lo que hasta hoy en día es una pugna interna entre los documentalistas: los que conciben al documental como una pieza artística y narrativa; y los que pretenden hacerlo un instrumento social, de pedagogía del pueblo y útil para despertar conciencias.

En la disertación de su libro sobre *El Cine y el Hombre Imaginario*, Edgar Morin nos dice que “recíprocamente, el cine-ojo de Vertov y todas las grandes corrientes documentales, desde Robert Joseph Flaherty a John Grierson y Joris Ivens, nos muestran que las estructuras del cine no están necesariamente ligadas a la ficción. Mejor dicho, tal vez en los documentales el cine utilice al máximo sus dones y manifieste sus más profundas virtudes mágicas”.³⁸

Lo más importante de esta toma de postura en los cineastas es la conciencia de que no todo el cine es industria, ni tampoco espectáculo. Esta nueva forma cinematográfica, que toma el nombre documental de los franceses, recoge su material directamente de la realidad, trabaja con la vida de las personas: sus dramas, sus problemas o sus alegrías y, de alguna forma, va

³⁷ ROMAGUERA Joaquim, ALSINA Homero, *Fuentes y documentos del Cine*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p. 134.

³⁸ MORIN Edgar, *Op. cit.*, p. 73.

a reconstruir el mundo a través de una verdad subjetiva. La mayor aportación de estos hombres: su mirada.

La mirada es la base del discurso fílmico documental y choca de frente con las posturas que abordan al mismo filme como producto de la objetividad. El documentalista pone los pies en la tierra, se moja los zapatos, los mete en el lodo y se empapa de sudor, igual que las personas que tiene frente a la cámara, si hace frío o calor, el clima lo padecen todos, protagonistas y equipo de producción.

La diferencia se encuentra en la concepción que sobre el trabajo se tiene, ya sea como algo necesario y socialmente útil o como una expresión artística y simple narración humana, que se basa en la vida íntima y cotidiana de las personas o en los paradigmas sociales de los grupos humanos y sus argumentos. De cualquier forma, uno no descalifica al otro.

Una vez consolidado el género documental, varios cineastas se decantaron por él y crearon obras ya clásicas: *Nanook el esquimal* de Flaherty (1922); *Berlín: sinfonía de una ciudad* (1928) de Walter Ruttmann; *El hombre de la cámara* (1929) de Dziga Vertov; *A propósito de Niza* (1930) de Jean Vigo; *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933) de Luis Buñuel; o *Tierra de España* (1937), donde Joris Ivens narró el dramatismo y la esperanza de la guerra civil española; entre muchas otras obras.

En la década de los treinta, el cambio tecnológico llega una vez más; el cine sonoro hace su aparición y el documental se beneficia directamente de él. Ya es posible usar una *voz en off*

en lugar de los *intertítulos* sobre la pantalla; así como proponer una banda sonora y darle un mayor juego expresivo con la música que vendrá contenida en la propia película.

Una vez sentadas las bases, el cine documental fue utilizado ampliamente para informar, contrainformar, enseñar, propagandizar y engrandecer modos de ver al mundo por parte de los grupos de poder que quisieron controlarlo. Por todo el planeta, fue evidente el poder ideológico que contiene la imagen y de inmediato se les antojó aprovecharlo. El mejor ejemplo histórico de lo dicho lo encontramos en la cineasta alemana Leni Reifenstal, que puso su enorme talento al servicio del Partido Nacional Socialista y su máximo líder Adolfo Hitler, en dos películas fílmicamente intachables: *El Triunfo de la Voluntad* (1934) y *Olimpia* (1938). Con estas películas quedó claro que la fuerza de las escenas y del montaje documental también podía ser utilizada de esa manera.

Por aquellos años, México gozaba de una buena época para la filmografía dramática, el documental era trabajo de las instituciones educativas y lo controlaba el Estado. Pocos cineastas se desviaban hacia esa forma cinematográfica poco remunerada y que no importaba especialmente al “gran público”, la industria fílmica mexicana quería ser como *Hollywood* y la creación estaba en manos de los productores privados, que eran bastante conservadores y realizaban películas contrarias al régimen revolucionario. Rememorando idílicamente los tiempos del conservadurismo porfiriano más acendrado en México, una de las obras cumbres es *Allá en el rancho grande* del mismo Fernando de Fuentes (1936).

Sin embargo, con la creación del Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP) que produjo varios pequeños documentales sobre las actividades del gobierno cardenista y bajo la mirada de grandes artistas como el fotógrafo Manuel Álvarez Bravo, el gobierno de Lázaro Cárdenas mantendrá vivo al género documental; así, esta forma cinematográfica, siempre considerada como el hermano menor del cine, sobrevivió en nuestro país por el trabajo de la DAPP, y posteriormente por los noticieros cinematográficos.

2.3 La imagen documental, representación cinematográfica de lo real

A lo largo de los años, una de las discusiones principales que se han dado en torno a la imagen cinematográfica es la de su cercanía con la realidad; sin embargo, ningún cineasta o teórico cinematográfico serio ha planteado este asunto como una verdad, como se puntualizó al principio de este capítulo.

Es importante analizar las características de la imagen y el sonido cinematográficos que generan en el espectador esta idea profundamente entrañada en la mente que otorga al cine la posibilidad de ser “vivido” como “la realidad”. Como es evidente, no solamente es el hecho de la reproducción visual del movimiento sino de la duración temporal de las acciones, tal y como suceden en el mundo real.

A la imagen cinematográfica se le otorga la idea de contener en sí misma una sensación de

realidad, esto se incrementa debido a que, como afirma André Bazín, “por primera vez, la imagen de las cosas es también la de su duración”³⁹ y ese encanto convence a los creadores de profundizar y desarrollar filmes para influir en los espectadores, ilusionarlos, sorprenderlos e, incluso, encantarlos.

La narración cinematográfica transcurre de manera instantánea y exige del espectador la concentración necesaria sobre lo que ocurre en la pantalla. A este fenómeno contribuyó la sala cinematográfica: oscura, cómoda, *ad hoc* para que el fenómeno del cine ocurriera y es que estas creaciones producto del cinematógrafo son consideradas actualmente dentro de la clasificación de las artes espacio-temporales, cuyas características fundamentales son que transcurren en el tiempo pero, al mismo tiempo, en el espacio, como la interpretación de una obra musical o una obra de teatro. Claro que, ahora, con el advenimiento de las nuevas tecnologías, las funciones de pausa y de rebobinar permiten al espectador volver a los fragmentos narrativos que le interesan, es casi como tener un libro y poder hacer la relectura de sus páginas.

La noción de realidad del cine -que en el fondo no es al principio más que una representación basada en la luz fotografiada y, años más tarde (en 1929, para ser precisos), en el sonido que logró ser capturado y posteriormente sincronizado con la imagen- ha generado esta enorme ilusión en la vida de las personas que acostumbran asistir al espectáculo cinematográfico y que, según algunos teóricos, supera al mismo fenómeno que había ya producido la fotografía:

³⁹BAZIN André, *¿Qué es el cine?*, Ediciones RIALP, Madrid, octava edición, 2008, p 29.

El cinematógrafo aumenta doblemente la impresión de realidad de la fotografía; por un lado restituyendo a los seres y cosas su movimiento natural; por otro proyectándolos, liberados de la película como de la caja del kinetoscopio, sobre una superficie en la que parecen autónomos.⁴⁰

Otro elemento importante a considerar es que, a partir de la evolución del lenguaje cinematográfico, en el espectador se fue creando un imaginario fílmico, una especie de compendio de los conocimientos, conceptos y contenidos aportados desde la génesis del fenómeno cinematográfico y hasta nuestros días. La composición, la narrativa, el montaje, y muchos otros elementos han contribuido para conformar este universo mental en las personas que, de manera automática, logran descifrar el código que contiene el lenguaje audiovisual y, a su vez, los productores pueden montar nuevas ideas, hacer otras propuestas que no tendrán dificultad en ser entendidas o leídas por la audiencia. Desde que se comenzó a desarrollar la cinematografía, los seres humanos encontraron una nueva herramienta de comunicación y un medio idóneo para transmitir sus ideas, sentimientos, valores, ideologías y cosmovisiones, por más variadas que todas estas sean:

A partir del siglo XX el hombre puede acceder a una sensación de poder nueva: la de poder capturar “un fragmento de tiempo”, “un pedazo de realidad vivida”, en una bobina, casete o disco duro, y de poder transportarla, procesarla, jugar con ella, siendo el discurso independiente de aquello que se capturó. En otras palabras, lo que el realizador quiere decir y lo que realmente pasó frente a la cámara al capturar una imagen no siempre concuerdan.⁴¹

El cine de ficción ha llegado a ser considerado un creador de sueños de los seres humanos,

⁴⁰MORIN Edgar, *Op. Cit.*, p. 21.

⁴¹NINEY François, *La prueba de lo real en la pantalla, ensayo sobre el principio de realidad documental*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2009, p. 18.

sus posibilidades le permiten apelar a los deseos subjetivos de las personas, alimentar sus ilusiones e influir en sus anhelos y perspectivas, de allí que la industria cinematográfica se encuentre catalogada por el gobierno de los Estados Unidos como parte de las industrias estratégicas de ese país.

El nacimiento y desarrollo de *Hollywood* permitió a los norteamericanos exportar su cosmovisión del mundo, inculcar en los ciudadanos de todo el planeta las necesidades del “*american way of life*” y ayudar a los espectadores a olvidar los problemas cotidianos, invitándoles a vivir-compartir, durante hora y media de metraje, una vida distinta a la que en la realidad tienen. Y con películas como Rambo, Indiana Jones u otras similares, ejercer una práctica muy cercana a la propaganda. Este elemento no es posible dejar de considerarlo en el presente análisis.

Ahora bien, al marcar la diferencia entre ambas formas cinematográficas, el documental y la ficción, no se está afirmando de ninguna manera que una de ellas prevalezca sobre la otra, en términos de calidad, importancia o valor; simplemente se trata de entender sus especificidades y la discusión teórica que en este momento continúa desarrollándose, entre los que consideran que la posmodernidad ha derribado las fronteras entre ambos géneros y los que difieren de esta idea.

Tampoco pretende ser una diferenciación categórica que no comprenda los momentos históricos en los que ambas formas han estrechado sus caminos, ya sea cuando la ficción se acerca a lo social, como en el caso del “neorrealismo italiano de la posguerra”, en el de la

“nueva ola francesa” o en el caso del documental actual, bautizado en algunos lugares como “documental de creación”, que aproxima su camino al del cine ficticio y no reconoce diferencia entre las imágenes de ambas formas.

2.4 El problema ético y la responsabilidad social

La realidad es inasible para los humanos, por eso ninguno de los autores cinematográficos ha pretendido que en sus filmes este contenido eso que llamamos “lo real”. Antes, en este capítulo, se dijo que las imágenes eran representaciones de objetos y personas pero no la cosa misma. Además, añade Françoise Niney que:

No se puede reproducir lo real, es siempre pasado y jamás está terminado. ¿Y cómo creer, salvo que se sea un insensato, que es posible aprehender el todo de un flujo ininterrumpido? La única manera que tenemos para fijar lo real, para traducirlo y comunicarlo es significándolo: es decir, cortarlo e “informarlo” por medio de signos (sonidos, palabras, imágenes), los cuales, unidos en significaciones, producen y comparten una realidad sensata⁴².

Toda visión del mundo es producto de una significación y ésta está dada por la interpretación que hacen los seres humanos sobre un determinado suceso: lo que es bueno para ciertas sociedades puede ser malo para otras; por ejemplo, comer cerdo en el mundo occidental es aceptado, mientras que para la cultura judía no lo es, en tanto “la condición

⁴²NINEY Françoise, Op. Cit., p 447.

impura” de ese animal. En ese sentido es que la verdad y en general los valores humanos son relativos a los lugares, los tiempos y los grupos sociales.

Y, entonces, la discusión se centra en el concepto de verdad, que según teóricos como Niney:

no se descubre o se revela, no se inventa. No surge de un hacer, de un actuar, de una fabricación-maquinación, sino de la contemplación, de la confirmación, de la observación, en el sentido en el que se dice *observar las reglas, observar a la naturaleza*; es decir, conformarse con la gran división entre el Bien y el Mal, entre lo Verdadero y lo Falso, lo cual no es establecido por los hombres, sino que está escrito en el gran libro de Dios, y de la Naturaleza, que le corresponde a la conciencia humana descifrar... *inventar una verdad parece peor que una herejía, una contradicción en los términos*. Se inventan mentiras, se descubre la verdad.⁴³

Sin embargo, en la perspectiva defendida en este trabajo, la verdad no es absoluta y sí tiene mucho de subjetiva, es, desde otro punto de vista, una invención humana y por lo tanto imperfecta. A diferencia de la postura de Niney, que considera criminal este tipo de afirmaciones, en el documental se trabaja para construir “esa visión del mundo” y, en algunos casos, con la pretensión de que el contenido tenga ese *valor de verdad*.

El debate es arduo y en el libro *La prueba de lo real en la pantalla* se argumenta lo siguiente:

La invención sería forzosamente maléfica: además del criminal, véase la figura del revolucionario en mayor o en menor medida parricida, o del sabio loco Frankenstein y sus avatares. Inventar es jugar con fuego (prometeico), rivalizar con el Creador (cuya creación está

⁴³*Ibid*, p 448.

terminada). Pretender crear lo verdadero, la vida, con todas sus piezas, es tan criminal como destruirla; es un acto *diabólico* en el sentido etimológico de “separar, dividir” por oposición a “simbólico” = reunir, pegar de nuevo los pedazos.⁴⁴

Pero ¿qué significa la separación entre separar-dividir y reunir-pegar? Si, como se explicó anteriormente, el proceso de “crear” un filme está permeado por el concepto central del montaje, que es posterior al de la filmación, y que en ambos momentos de la producción se llevan a cabo ambas actividades: en el momento de “capturar” las imágenes de la realidad, ésta se “separa y divide”, en otras palabras, se fragmenta; para, después, en la máquina de edición, reconstruirla. Se re-significa en un proceso creativo. Ambos procesos van juntos. Son los “actos *diabólicos*” de la creación humana.

Los documentales son productos de la inventiva humana y son, a su vez, por un lado, reflejo del pensamiento singular del autor y, por el otro, producto comunitario del grupo social que rodea al documentalista y permea sus ideas. También es cierto que no todos los cineastas de no ficción otorgan importancia al valor de lo verdadero y algunos otros se preocupan más por lo bello, por lo sensible o, en el extremo, por lucir sus capacidades para el engaño.

En el sentido opuesto a la concepción del intelectual francés ya citado ampliamente, el documentalista Carlos Mendoza aporta para la reflexión un nuevo elemento, a saber, el concepto de responsabilidad:

⁴⁴*Ibidem.*

Conviene tener presente que trabajamos con la materia más delicada del mundo: la gente, nos advierte Ryszard Kapuscinsky. *Con nuestras palabras, con lo que escribimos sobre ellos, podemos destruirles la vida*. Nuestras palabras –nuestras imágenes en el caso del documental– pueden destruirle la vida a alguien. *No hablamos de minucias*, dice Kapuscinsky [...] La primera obligación del cineasta de no ficción es conocer seriamente el asunto que aborda. Investigación y responsabilidad van de la mano. Indagar conduce a adquirir plena responsabilidad sobre lo que se presentará a un espectador fácil de engañar.⁴⁵

Obviamente, no se trata de comprender el poder encarnado en el político, sino de distinguir entre el ser humano y lo que representa socialmente, no es lo mismo juzgar a un hombre de la calle que a un poderoso magnate o a un político autoritario.

En todo este asunto, de la creación artística, la mirada del autor, la imagen ficticia o documental, la discusión se centra en postulados que consideran mucho más importante la estética de la creación y otros que ponen el acento en el discurso. Ambas posiciones argumentan de manera interesante sus puntos de vista, pero hay un concepto que pasa por medio de toda esta enorme discusión: la ética.

La ética está profundamente vinculada con la creación cinematográfica en tanto los productos fílmicos son mensajes comunicativos y significantes que pretenden influir en la toma de posición de los espectadores. Así, los productores de los filmes tienen una gran responsabilidad para con su sociedad, así presenten películas pensadas para iniciar un debate en torno a temas polémicos en un grupo social o no.

⁴⁵MENDOZA, Carlos, Op. Cit., 2008a, p 46.

El ojo cree en lo que ve, por eso la televisión es *la autoridad de la imagen*, dice Giovanni Sartori. La imagen puede mentir más que las palabras, que *lo que ve parece real*, lo que implica que parece verdadero. Dice Giovanni Sartori, en *Hommo videns*, que el poder de la imagen es enorme y no necesariamente positivo, por eso quienes la utilizan como materia prima –los cineastas de no ficción, por ejemplo- deben hacerlo de modo escrupuloso, lo que obliga en primer lugar, a indagar lo necesario en torno a ella [...] La entrevista que se obtenga, por ejemplo, con el testigo que hace revelaciones en torno a un suceso relevante, puede hacer que una película se convierta en un trabajo de excepcional valor documental; no obstante, si ese testimonio fuese falso y el realizador de la película no descubre el engaño o se vuelve cómplice de él, su película se convertirá tarde o temprano en un fiasco.⁴⁶

Elaborar un documental, especialmente de temática social, implica que el o los autores se responsabilicen de su dicho, que hagan todo lo pertinente para investigar los contextos de sus imágenes y que estén dispuestos a afrontar el juicio de sus propios espectadores. Lo que no invalida otro tipo de planteamientos más cercanos a los de Niny, en donde se puede argumentar que el proceso de observación, casi indiferente, e inmaterial, es el que da por resultado una verdad dada en la que la visión del director y del montajista es casi la de los testigos del acontecimiento ya dado por la Naturaleza, dejando de lado o, por lo menos, despreciando la responsabilidad social que implica ser un creador filmico.

Pero ¿cómo abstraerse de sí mismo?, ¿cómo deshumanizarse cuando se crea un filme?, ¿cómo se usa a las personas que aparecen en el documental sin involucrar los vínculos entre los hombres? ¿será que los creadores están a las órdenes de un “ser superior” que les “conduce” en el momento exacto para encontrar-develar esa Verdad Suprema?

⁴⁶MENDOZA, Carlos, *Op.cit.*, 2008a, p 46.

Para una visión realista es muy complicado poder dar respuesta a los postulados posmodernos, y en el fondo románticos, que sostienen la existencia de dicha “divinidad” en el acto creativo. Las sutilezas y la complejidad de la vida misma conducen al documentalista por diversos caminos para construir su filme y para inventar y sostener su propia verdad. Y, es cierto, no todas las personas son iguales, ni las culturas, ni los seres humanos. Lo normal es lo heterogéneo y la verdad es subjetiva, pero lo poco que nos permite tener certezas y aferrarnos a un sistema que nos permita ordenar el caos es este intento de construcción de una verdad social, al menos compartida entre la comunidad que nos circunda.

La discusión sobre lo verídico o lo falso en el documental es pertinente porque esa enorme separación conceptual va a determinar los tipos de filmes que se producen actualmente y definirá, asimismo, las distintas metodologías con las que se aborda ese proceso creativo, tema sobre el cual se seguirá profundizando en el siguiente capítulo de este trabajo, a partir de la historia del documental mexicano; la creación y surgimiento del video y, como consecuencia de éste avance tecnológico, el nacimiento del *Canalseisdejulio*, la productora desde donde se propondrá la metodología de documental social que da vida al presente trabajo recepcional.

Capítulo 3

El *Canalseisdejulio* ¿un trabajo necesario?

*Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo,
pero de lo que se trata es de transformarlo.*
Carlos Marx⁴⁷

En el presente capítulo se abordará brevemente la historia del documental en México, así como la influencia de la política, el arte, la cultura y el aparato ideológico del Estado en los productos audiovisuales que se realizaron a lo largo del siglo pasado; para llegar, de la mano de los cambios tecnológicos que generaron cada vez más la posibilidad de un cine distinto, de bajo presupuesto y temáticas diversas (más allá de los intereses estatales o empresariales, quienes financiaban los costoso filmes en formato 35mm.), al surgimiento de una pequeña productora, el *Canalseisdejulio*.

La historia de esta productora, centro de nuestro trabajo, comienza a finales de los años 80's, en una coyuntura político-social-tecnológica que permitió que la aventura se pudiera llevar a cabo y, junto con ella, nace una metodología de trabajo para la realización de documental social en nuestro país desde esos tiempos y hasta nuestros días.

⁴⁷ MARX, Carlos, Tesis sobre Feuerbach, en MARX, Carlos y Federico Engels, Obras Escogidas en dos tomos, Editorial Progreso, Moscu, T.II, 1955, p 403.

3.1 Las posibilidades del lenguaje dentro de la lucha ideológica

Como vimos en los capítulos anteriores, entre los años veinte y treinta, el lenguaje cinematográfico se había ya consolidado, las teorías del montaje, es decir, la estructuración de las películas y su significación estaban en su apogeo: Vertov, Eisenstein, Vigo, Ivens, Flaherty, entre muchos otros, producían ya sus obras maestras. Mientras tanto los gobiernos de todos los extremos ideológicos habían comprendido el potencial del cinematógrafo y la fuerza ideológica de las imágenes.

Era el momento de las vanguardias y se experimentaba con los procesos creativos y artísticos, en conjunto con las ideas políticas que inundaban las cabezas y los corazones de los autores. Los soviéticos creaban un arte bolchevique y revolucionario; en casi toda Europa, las vanguardias estaban en su cenit: futuristas, surrealistas, expresionistas, etc. Hollywood era ya una industria consolidada y fuerte, que logró hacerle frente a las crisis financieras de principios de los 30's.

El andamiaje ideológico estaba echado a andar y no era poca cosa la que se disputaba. Por un lado, los soviéticos y sus aliados intentaban consolidar al comunismo; por el otro, el social nacionalismo se fortalecía en algunos países, específicamente en Alemania, Italia, Japón y, posteriormente, en España. Al mismo tiempo, las fuerzas capitalistas “democráticas”, encabezadas por Estados Unidos, Francia e Inglaterra, también intentaban influir en la batalla política y de las ideas a través del cine, destacando, por ejemplo, Walter

Elias Disney y sus animaciones, las cuales desde los años veinte cautivaron al público norteamericano y después al mundial. Disney popularizó no solo sus personajes animados sino también los valores e ideales del llamado *American way of life*.

El gran desarrollo tecno-científico vivido en esta etapa histórica, que va de la Primera a la Segunda Guerra Mundial, influyó también en los cambios tecnológicos de la cinematografía y, en 1927, la película *The jazz singer* (Alan Crosland) inaugura oficialmente la era del sonido en el cine y su nuevo desarrollo y posibilidades.

3.2 El cine mexicano

La llegada de los filmes sonoros va a impactar directamente en el trabajo cinematográfico que se realizaba en Hollywood y en México. En la época del cine mudo de ficción, en los estudios California, se tenía la costumbre de filmar durante las mañanas, la versión de la película que sería dirigida al público norteamericano y, más tarde, una versión distinta, realizada expresamente para los mercados extranjeros, entre ellos, el latino. Lo que se usaba era contratar actores y actrices con características similares a las de los públicos a los que se dirigía el producto y, por lo tanto, los guiones se filmaban varias veces, con actores estadounidenses para público estadounidense y latinos para América Latina y España.

Con el desarrollo del cine sonoro, esta práctica ya no fue posible y los productores de Hollywood decidieron fortalecer los mercados locales con sus inversiones y sus películas.

En la conquista del público mexicano, la llegada del cine sonoro traería nuevos obstáculos para

las productoras norteamericanas. Factores como el analfabetismo, los métodos ineficientes de doblaje o los distintos acentos de español a lo largo de Latinoamérica exigieron nuevas medidas en la elaboración de películas, provocando un descenso en la producción”⁴⁸.

Para paliar dicho descenso y tomando en cuenta que eran tres países los que dominaban la producción cinematográfica en idioma español: España, Argentina y México, Hollywood decidió fortalecer los lazos con los productores privados en México. Estos elaboraban filmes apegados a fórmulas industriales y con una visión conservadora, que contrastaba ampliamente con las políticas sociales del, en ese entonces, nuevo gobierno cardenista (1934-1940).

Películas consideradas dentro de las más importantes de la historia cinematográfica nacional, como *Allá en el rancho grande* (Fernando de Fuentes, 1936), representan la ideología dominante entre los productores de ficción mexicanos. Su representación del país excluía a la aún pujante revolución mexicana y sus planteamientos agraristas y, por el contrario, evocaba los tiempos pasados, a los “bondadosos” y ricos hacendados, a los humildes pero “felices” peones, y, como representación del mal, a los campesinos organizados que pretenden recuperar las tierras mediante la reforma agraria o la lucha revolucionaria. Estas proyecciones contrastaban fuertemente con los planteamientos del gobierno cardenista que, para 1936, profundizaba la política de reparto agrario, y fortalecía la alianza del Estado posrevolucionario mexicano con los sectores populares.

⁴⁸ CORDERO, Liliana, *Op. Cit.*, p 56.

Derivado de estas contradicciones y ante esta industria del cine, dominada por productores privados conservadores y provenientes de la oligarquía del *ancien régime*, el Estado decidió crear un aparato de producción, no solo audiovisual sino informativo, llamado DAPP (Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda) que dio seguimiento a las ideas sobre el documental que se llevaban a cabo en otras latitudes del orbe.

En la DAPP cardenista se produjeron cortometrajes documentales que contaban las historias de los nuevos modelos de educación implementados desde la presidencia, se narraban los desfiles y actos oficiales del gobierno y se difundían mensajes que enaltecían los valores nacionales, la figura presidencial se mostraba siempre al pendiente de la causas sociales, su preocupación por el reparto agrario se hacía evidente y se mostraba al Gral. Cárdenas recorriendo el país entero en avión, en carro, en bicicleta o incluso a pie, para adentrarse en los rincones más humildes e incommunicados.

Con todo, el documental no logró constituirse en un producto de consumo masivo; es decir, por aquella época, no logró competir con la gran cantidad de espectadores que tenían las formulas de la ficción en México, entre las que encontramos la comedia ranchera, el cine de rumberas y toda esa amalgama de cintas que fueron conformando poco a poco el interés del público mexicano y de su industria fílmica.

3.3 El transcurrir de la vida dentro de los noticieros fílmicos

Después de que el cine de ficción consolida una industria fílmica importante, el documental queda prácticamente reducido a los noticieros cinematográficos, pequeñas cápsulas conformadas generalmente por crónicas o reportajes de cortometraje que informaban, dependiendo el tipo de noticiero, de los acontecimientos de la actualidad nacional o del mundo.

El noticiero fílmico inicia desde la época del gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940), quizá influido por los *Kinoks* soviéticos, que por años difundieron las noticias de la URSS a lo largo de todo el territorio que la conformaba y que ayudaron a los espectadores, muchos de ellos analfabetos, a comprender la propuesta del gobierno bolchevique y, ante las críticas, el documentalista ruso argumentaba:

El *Kinopravda* (serie de noticieros realizados por Vertov) se entregó a unos intentos heroicos, quería formar un muro con su cuerpo para proteger al proletariado de la nociva influencia de los dramas del cine artístico [...] Al enfrentarse violentamente con el *Kinopravda*, nuestros malintencionados críticos explican maliciosamente que se fabrica con material filmado de antemano y en consecuencia *accidental* [...] Lo que para nosotros significa que los noticiarios están hechos con trozos de vida organizados en un tema y no al contrario. Eso significa igualmente que el *Kinopravda* no obliga a la vida a que se desarrolle de acuerdo con el guión del escritor, sino que observa y registre la vida tal y como es y sólo posteriormente deduce las conclusiones de sus observaciones. Así pues esa es nuestra cualidad y no nuestro defecto.⁴⁹

Esta batalla entre el cine industrial y el documental se dio también en México. En 1941, los cineastas consagrados a la ficción, formaron el Sindicato de Trabajadores de la Producción

⁴⁹ VERTOV, Dziga, *Op. Cit.*, p 203-204.

Cinematográfica (STPC), al cual casi nadie podía ingresar ni, por supuesto, filmar sin su consentimiento. Eso explica por qué, a pesar de que creadores de la talla de Manuel Álvarez Bravo hicieron intentos por ir más allá de la fotografía fija y acceder al lenguaje fílmico, no prosperaron en la industria mexicana del cine, pues el STPC se los prohibió. La alternativa que tuvieron excelentes fotógrafos, como el mencionado Manuel Álvarez Bravo, posteriormente, Nacho López y otros más, para incursionar en el lenguaje audiovisual, fue el documental, a través de los reportajes gubernamentales.

Asimismo, es importante recordar dos hechos históricos que se suceden durante esa época. La Guerra Civil Española (1936-1939), en cuyo transcurso miles de republicanos serán exiliados en México y llegarán a influir en el mundo mexicano de las ciencias y las artes. La cinematografía no será la excepción, con cineastas como Carlos Velo, Luis Alcoriza e, indirectamente Luis Buñuel. El segundo hecho histórico referido es el fortalecimiento en Europa del nacional-socialismo y el posterior estallido de la Segunda Guerra mundial (1939-1945), sucesos que también afectarán directamente al cine mexicano y su producción.

Los capitales de Hollywood se trasladan a territorio nacional y el cine mexicano vive lo que los historiadores cinematográficos denominan “época de oro”. En este periodo, los mensajes propagandísticos y nacionalistas se exageran; contienen una visión capitalista, dedicada especialmente a las clases medias y altas; y, con muy honrosas excepciones, narran en cada uno de sus argumentos la versión oficial de la historia. Hay que acordarse de que, después del cardenismo y por lo tanto ya para las décadas de los cuarenta y cincuenta,

en los hechos, la revolución mexicana ha sido clausurada, pero se mantendrá como bandera ideológica del partido gobernante. Así pues, el cine mexicano consolida su ideología e, incluso los documentales, se inscriben en dicho reacomodo.

Aquellos reportajes útiles en el proyecto de identidad nacional que tenían como objetivo mostrar al mundo el gran México posrevolucionario, se transformaron adaptándose al desarrollo industrial y a las nuevas condiciones culturales y políticas de México. En todo el mundo, durante la segunda guerra mundial, los noticieros cinematográficos alcanzaron un gran desarrollo. En el país, el crecimiento de la industria cinematográfica y el consecuente aumento de exhibición permitieron la transformación de los antiguos reportajes nacionalistas en noticieros. El público los recibió con agrado, se convirtieron en una parte esperada de la función, sobre todo para la nueva sociedad cosmopolita mexicana. Dirigidos a la emergente clase media retrataban el modo de vida de estos nuevos conjuntos culturales⁵⁰.

Una vez llegado al poder el general católico Manuel Ávila Camacho (1940-1946), las contradicciones entre la producción cinematográfica de ficción y las políticas de Estado, que mencionamos existieron durante el gobierno cardenista, llegan a su fin. Ambos están en la misma línea y coincide su manera de ver el mundo.

Los noticieros cinematográficos, que antes no tenían mucha difusión, encontraron su lugar y comienzan a ser proyectados justo antes de cada presentación del filme principal. Surgen pues en esos años varios noticieros fílmicos, que compiten entre sí por el gusto del público. Estos noticiarios generalmente presentaban una serie breve de reportajes de actualidad: futbol, toros, actos políticos; tenían una duración de 10 a 15 minutos y se

⁵⁰ CORDERO, Liliana, *Op. Cit.*, p 58.

convirtieron en una costumbre previa a la función estelar, que culminó hacia los años ochenta del siglo XX.

El contenido abarcaba diversos aspectos de la vida nacional e internacional relativos a la cultura, las ciencias, las artes y actividades sociales. Exhibían breves notas informativas sobre deportes, moda, política, economía y actividades de personajes de la vida pública, visitantes distinguidos o recorridos presidenciales. El principal aporte de estos trabajos fue el registro y la exposición de los modernos grupos sociales de aquél período; sus pasatiempos, sus actividades diarias, sus preferencias, etc. Sin embargo, es necesario hacer notar que asuntos como el desempleo, la pobreza o la inseguridad eran temas intocables; lo que nos permite suponer que la tónica de los noticieros era más bien ligera o superficial.⁵¹

El noticiero clásico era el llamado *Noticiero Cine Mundial: revista filmica* (1955-1973), que presentaba todo tipo de reportajes en las voces de Paco Malgesto para las notas serias, Pepe Alameda para las notas taurinas y, en las cómicas, Jorge “el Che” Sareli, que narraba las historias de los cómicos Pomponio y Kíkaró, todos bajo la realización de Fabián Arnaud Junior.

Es relevante el rescate, y edición en dvd, que de los reportajes taurinos de este noticiero hizo la filмотeca de la UNAM en el año 2005: *Los toros vistos por el noticiero cine mundial (1955-1973)*.

Entre los noticieros fílmicos mexicanos destacaban también el *Noticiero Continental* y el

⁵¹ CORDERO, Liliana, *Op. Cit.*, p 59 y 60.

Noticiero Mexicano EMA. En una entrevista con José Rovirosa, Carlos Velo, documentalista del exilio español, explicaría la forma de producción de casi todos los noticieros cinematográficos mexicanos:

Casi todos los documentales que hice eran de un tono triunfalista, porque las agencias institucionales querían ver siempre lo positivo. Muchas veces, si había una escena con un indígena descalzo, esta era nulificada, porque cómo era posible que en nuestro país mucha gente anduviera sin zapatos⁵².

El *noticiero EMA* nace con financiamiento proveniente del gobierno estadounidense y el gobierno mexicano; además de informar al público sobre diversos tópicos, tenía como finalidad elaborar documentales o cápsulas que mostraran los momentos estelares de la guerra y favorecieran políticamente al vecino país del norte. El aporte de Velo a este espacio fue guiar el tratamiento de los temas, hasta lograr que el contenido pasara de las notas informativas de asuntos políticos, sociales y deportivos, a notas culturales. A través de su participación, introduce documentales de geografía, arte colonial, etnografía, arqueología, artistas y personalidades científicas.

Un trabajo fílmico especial fue la *Tele-revista y Cine-verdad*, con la mancuerna del productor Manuel Barbachano Ponce y el realizador español Carlos Velo, quienes se distinguirán por producir contenidos con mayor calidad cultural e intelectual a partir del año de 1952.

⁵² ROVIROSA, José, *Miradas a la realidad*, volumen 1, CUEC-UNAM, México, p 39.

Cine-verdad se distinguió por tener a muy buenos escritores y periodistas entre sus filas, como lo consigna la investigadora Liliana Cordero, a quien se citará en extenso:

Como un homenaje al Kino-Pravda de Dziga Vertov, Velo y Barbachano idean Cine-Verdad. Dedicado al arte, la historia y la cultura, tenía como intención: “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 de su ciencia y su técnica”. Mediante reportajes periodísticos hechos en cine, lo que querían era entretener y educar al espectador. Lograron sobresalir a las notas superficiales y ganaron el interés y gusto del público exponiendo diversos temas científicos, históricos o políticos. Para los realizadores de esa época esta revista cinematográfica representaba una posibilidad de producir con calidad y seriedad. Nacho López reconoce: [...] “Yo participé, no filmando documentales, sino como fotógrafo y también como director de reportajes para Cine-verdad. Lo cual era muy interesante, porque Cine-verdad era una revista fílmica muy seria. Eran reportajes de dos, tres minutos, obtenidos de la realidad. [...] Tenían un aspecto de mayor veracidad y realismo con textos que escribían Álvaro Matute, Gastón García Cantú, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Fernando Gamboa. Era un equipo interesante de gente que hacíamos cortitos para Cine verdad, con un carácter muy serio”. Otro noticiero de esta productora fue Tele-Revista, que tenía como tarea informar del acontecer político, pero sin la seriedad típica del cine documental periodístico. Era un cortometraje semanal que se caracterizaba por incluir cápsulas cómicas con chistes populares, entre las notas y reportajes.⁵³

Desgraciadamente, pocos son los noticieros que aún se conservan de aquella época, y muchos menos los de *Cine-verdad*. Unos cuantos están bajo resguardo de la Filmoteca de la UNAM, otros en el archivo de canal 11 y los más, perdidos, en lo que se supone, era el

⁵³ CORDERO, Liliana, *Op Cit.*, p 62-63.

archivo de IMEVISIÓN, la televisión pública mexicana que fue privatizada el 2 de agosto de 1993, por el entonces titular del Ejecutivo, Carlos Salinas de Gortari, y puesta en manos del dueño del monopolio televisivo TV Azteca: Ricardo Salinas Pliego, quien hasta la fecha no ha permitido el acceso de los investigadores fílmicos a dichos materiales.

Una nota especial sobre los noticieros fílmicos será la que merezca Demetrio Bilbatúa, claro ejemplo del técnico cinematográfico totalmente entregado a los designios oficiales, sus producciones fueron siempre el punto de vista oficial del gobierno mexicano, un antecesor de lo que ahora se conoce como CEPROPIE⁵⁴, la televisora de la Presidencia. Cientos de actos oficiales, inauguraciones de carreteras, actos públicos, campañas políticas del PRI, filmes turísticos institucionales y millares más de imágenes fueron las que Bilbatúa, acompañando a varios de los presidentes y secretarios de Estado mexicanos, registró durante décadas ligado al *Noticiero Continental* que, como se dijo antes, producía reportajes de actualidad, por ejemplo: la boda entre Jorge Negrete y María Félix, la construcción de la primera línea de metro en la Ciudad de México o la presencia de la gimnasta Nadia Comaneci en México.

Años más tarde, Bilbatúa, que inició su trabajo en el sexenio de Adolfo López Mateos (1958-1964), atesoraría una enorme cantidad de imágenes de muy buena factura fílmica y que, con el paso del tiempo, ha adquirido una enorme importancia histórica como

⁵⁴ CEPROPRIE es el Centro de Producción de Programas Informativos Especiales, la televisión exclusiva de la Presidencia de la República.

testimonio del poder; entre estas cabe destacar, por ejemplo, el viaje faraónico de José López Portillo (1976-1982) a tierras españolas, para restablecer relaciones diplomáticas con este país, una vez terminado el régimen franquista.

Demetrio Bilbatúa ha sido el cineasta por excelencia del régimen priista, cuyo trabajo estuvo siempre al servicio del gobierno y dueño de un archivo fílmico muy importante, que, ahora, por la falta de interés del Estado mexicano, se encuentra fuera del alcance de los investigadores que no tengan un buen financiamiento para pagar dichas imágenes.

Sin embargo, tenemos que rescatar que no todo el cine documental estuvo puesto al servicio ni de los noticieros triviales, ni de los caprichos del Estado. Cineastas como Julio Pliego, el mismo Carlos Velo y la hija de Salvador Toscano, Carmen Toscano, produjeron largometrajes documentales que, a pesar de su poca difusión, trascendieron en el tiempo. Entre estos trabajos, se puede encontrar *Torero* (Carlos Velo, 1956) con producción de Manuel Barbachano, un filme que recoge la experiencia que mezcla el miedo y la grandeza que se generan en una tarde de toros, encarnada desde la perspectiva del diestro mexicano Luis Procuna; y *Memorias de un Mexicano* (Carmen Toscano, 1950), un largometraje que recoge, desde un punto de vista nostálgico y oficialista, las imágenes de la revolución mexicana obtenidas por su padre Salvador Toscano.

Finalmente, hay que decir que, con la llegada de la televisión y sus noticieros diarios, la debacle de los noticieros fílmicos se hizo cada vez más clara, la nueva tecnología daba la

sensación de inmediatez y cercanía y bastaba tener un aparato en casa para poder ser espectador de lo que acontecía.

3.4 El grito, parteaguas de un nuevo tipo de documental en México

Al mismo tiempo, en otras latitudes de América Latina, los documentalistas y noticieros cumplen funciones distintas e influirán directamente en la nueva camada de cineastas que destacarán después de 1968. El surgimiento del nuevo cine latinoamericano en Argentina, Bolivia, Chile, Brasil y los demás países del continente estará terciado directamente por el cine europeo de la posguerra y, específicamente, por el neorrealismo italiano, que producirá películas a ras de piso y con un fuerte contenido social y humano como: *Roma, ciudad abierta* (Roberto Rosellini, 1946), *La tierra tiembla* (Luchino Visconti, 1947), *Ladrón de bicicletas* (Vittorio de Sica, 1948), *La Strada* (Federico Fellini, 1954), entre otras clásicas piezas fílmicas.

Caso especial es el de Santiago Álvarez, pionero del ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica), quien desde Cuba asumía su trabajo como el de periodista fílmico:

El avance de la ciencia y la técnica, determinan siempre un nuevo lenguaje, por lo que la ciencia y la técnica posibilitan que las imágenes lleguen con más rapidez a los espectadores y este avance ha condicionado una evolución en la apreciación de la información y de la noticia.

Los noticieros cinematográficos de otros países han sido y siguen siendo en su inmensa mayoría crónicas sociales, aunque unas veces banales y otras no, no dejan de ser crónicas sociales. Los espacios que ocupaban en las pantallas del mundo eran cada vez más reducidos y ello se explica no sólo por la irrupción de la televisión, sino también por el sistema arbitrario y prejuiciado de los mercados y distribuidores, permeados de falsos conceptos comerciales que contradicen la realidad y la experiencia cubana, demostrativa de que el público no sólo ve el noticiero cinematográfico, sino que lo espera con independencia de la película que se exhiba. El periodismo cinematográfico, al acercarse a la realidad como noticia, enriquece el lenguaje del cine documental, ya que el cine documental actual no existe sin una cuota elevada de periodismo. El empleo de las estructuras de montaje permite que la noticia originalmente filmada, se reelabore, se analice y se ubique en el contexto que la produce otorgándole mayor alcance y una permanencia casi ilimitada.⁵⁵

Desde inicios de los años cincuenta, en México, el movimiento de cineclubes creció de manera importante. Manuel González Casanova participó en la fundación del primer cineclub Progreso, en 1952; más tarde, en 1955, en la primera Federación Mexicana de Cineclubes y, en 1959, se integra a la Dirección General de Difusión Cultural, de la Universidad Nacional Autónoma de México UNAM, en donde funda la sección de actividades cinematográficas⁵⁶.

La fundación de diversos cineclubes, impulsados por cinéfilos que ya conocen las

⁵⁵ÁLVAREZ, Santiago, El periodismo cinematográfico, publicado en el log de la Escuela Itinerante de Documental: <http://eid-cipi-uacm.blogspot.mx/2010/11/el-periodismo-cinematografico.html>, publicado el 15 de Noviembre de 2010, consultado el 31 de Octubre de 2012.

⁵⁶ Se puede consultar más información sobre Manuel González Casanova en la página de Internet de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas: http://www.academiamexicanadecine.org.mx/semblanza_individual.asp?idPersona=545. Consultado el 22 de octubre de 2012.

propuestas fílmicas tanto del neorrealismo italiano como las de la *Nouvelle Vogue* (Nueva Ola) francesa de los cincuentas y sus posturas de romper con los viejos esquemas cinematográficos, más la reiterada producción nacional muy apegada a la industria hollywoodense y a los géneros nacionales en decadencia, generará la creación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos CUEC de la UNAM, en 1963, la escuela cinematográfica pionera en Latinoamérica y que impulsa una nueva forma de elaborar lo cinematográfico. Ambos esfuerzos se encaminan a restablecer otras formas de consumir, crear y concebir lo cinematográfico, según se consigna en el escrito de Guillermo Bonfil sobre los cineclubes de ese tiempo:

Un público que pueda exigir calidad antes que cantidad; enseñanza antes que espectáculo; humanidad antes que morbosidad; realidad, cruda y valiente, pero positiva, antes que sueños blandos y tontos. El cine deberá servirnos para mejorarnos en todos aspectos: deberá señalar las lacras que padecemos, con sus responsables y con sus posibles soluciones; deberá marcarnos el camino a seguir en momentos de peligro y deberá hacernos presentes nuestros auténticos valores y todo lo que de nuestra tradición merece conservarse; servirá para un mejor y más verdadero conocimiento entre los hombres y entre los pueblos y nunca como vehículo de difamación, de provocación o de insulto. El cine, en suma, debe ser constructivo.⁵⁷

Por su parte, otros cineastas van a desarrollarse de una manera independiente, Oscar Menéndez de la ENAP, el fotógrafo Nacho López, Nicolás Echevarría, Paul Leduc, Rubén Gámez o Sergio García, entre muchos otros, cuyos trabajos fílmicos impactarán al cine mexicano desde mediados de los sesenta y particularmente en los setenta.

⁵⁷ CORDERO, Liliana, *Op. Cit.*, P 67, cita del libro: BONFIL, Guillermo, *La misión de los cineclubes*, en Bonfil, Guillermo, *Obras Escogidas*, 1956, México, p 728

Para 1968, el CUEC iniciaba su consolidación. Un grupo de estudiantes del Centro decidió participar del movimiento estudiantil que se desató ese año y formaron parte del Consejo Nacional de Huelga (CNH) de la UNAM, coordinados con el Politécnico Nacional y otras escuelas. En ese movimiento, los estudiantes de cine fueron los encargados de documentar cinematográficamente el movimiento, a la par de Óscar Menéndez, colaborador de la ENAP y cineasta independiente, y del trabajo que hacía desde la UNAM para documentar las olimpiadas el cineasta Paul Leduc. Del trabajo de estas tres unidades de filmación, surgirán diferentes testimonios fílmicos sobre el movimiento estudiantil del 68 y su final represivo: *Historia de un documento*, de Menéndez, que será reeditado en Francia años después; *Comunicados CNH*, aportación de Paul Leduc y Rafael Castanedo; y para el movimiento estudiantil, el documental del CUEC⁵⁸, *El Grito*, (López Aretche, Leobardo, CUEC-UNAM, 1969, 1hr 41min).

El Grito es un documental hecho enteramente por los estudiantes del CUEC, es el primer trabajo fílmico en México hecho desde las entrañas mismas del movimiento estudiantil, con un punto de vista que clara y abiertamente simpatizaba con los estudiantes y criticaba la acción represiva del gobierno mexicano, encabezado por Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970). Es también, junto al trabajo de Menéndez, una de las primeras obras audiovisuales que se inscriben en la categoría de cine militante, tan en boga ya para esos años en otros

⁵⁸ Este documental fue recientemente rescatado por el historiador Álvaro Vázquez Mantecón, para el DVD de colección que lanzó la Filmoteca de la UNAM, por el cuarenta aniversario de la matanza del 2 de octubre de 1968, en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco.

lugares de Latinoamérica, con películas como *La hora de los hornos* (Gettino Octavio y Solanas Fernando, 1968, Argentina, 264min), los trabajos del argentino Raymundo Glayzer, el *cinema novo* brasileño y su iniciador Glauber Rocha, o el mismo Santiago Álvarez en Cuba.

Así como se habla de que el movimiento de 1968 mexicano fue un parteaguas para toda la historia político-social del país, *El Grito* marca un parteaguas en la forma de abordar los contenidos en el cine nacional, es el despertar del documental mexicano y la recuperación de su esencia crítica y contestataria. A pesar del desorden del montaje y de la poca experiencia y oficio en su estructura, el documental logra proyectar el punto de vista del movimiento estudiantil, su vitalidad y su energía. En contraposición, Servando González, un viejo director de la industria cinematográfica del país, puso su experiencia en manos del gobierno mexicano y filmó los acontecimientos de la plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco, el 2 de octubre de 1968; este material se encuentra perdido y sólo se conocen aproximadamente tres minutos y medio del mismo.

El Grito provocó y afectó la propuesta de muchos otros cineastas jóvenes, quienes comenzaron a diversificar los temas que aborda el documental, con lo que el cine se radicaliza y se vuelve militante. Como consecuencia, surgen varios movimientos colectivos para la realización de estos trabajos fílmicos, como la *cooperativa de cine marginal* (1971-1972), en la cual colaboraron Paco Ignacio Taibo II, Guadalupe Ferrer, Servando Gajá, Gabriel Retes, Enrique Escalona, José Carlos Méndez y Eduardo Carrasco

Zanini, cuya propuesta cinematográfica pasaba por la utilización de los nuevos adelantos tecnológicos, que les permitían mayor movilidad y mejor discreción: la cámara y la cinta de 8 mm. para romper el cerco informativo:

La cooperativa de cine marginal se forma para hacer el cine que proponía y tratar de dar un contenido real a lo dicho. Su carácter de marginal. Conscientes de que hacer cine de forma individual no es posible, unen fuerzas, recursos, sobre la base de acuerdos mínimos, dada la heterogeneidad de sus componentes: una ideología, una actitud de izquierda. Conscientes también de que al cine hay que exhibirlo y confrontarlo con el público para que tenga sentido, para que cumpla la función propuesta y de que, por otra parte, si no se exhibe y se recupera su inversión no se puede seguir produciendo, se aboca a la tarea de crearse su propio sistema de distribución y exhibición. Se hace cine político de autor, todos los guiones o películas terminadas se discuten colectivamente para ver si estas se exhiben o no, todos hacen de todo: se filma, se dirige, se edita, se proyecta y se dirige el debate, se busca el público⁵⁹.

La propuesta de cine marginal pretende hacerse eco en el debate con los estudiantes y con los grupos obreros, estos son la base de la creación fílmica; el cine y su forma pasan a segundo término, el contenido militante, marxista y obrero son lo más importante. Dicha propuesta propiciará su muy pronta disolución cuando los integrantes más inclinados hacía el cine, como Escalona, Carrasco y Retes, deciden retirarse y el grupo se disuelve definitivamente. Entre las pocas películas que quedan vigentes está *Otro país*, que se encuentra incluida en el DVD *Superocheros, antología del super 8 en México (1970-1986)* de la Filmoteca de la UNAM.

⁵⁹ MENDEZ, Juan Carlos, *Hacia un cine político, la cooperativa de cine marginal*, Universidad de cine de OHIO, página web: http://www.pitzer.edu/academics/faculty/lerner/wide_angle/21_3/213mendez_s.htm, publicada en 1999, consultado el 26 de octubre de 2012.

Paralelamente, el *grupo Octubre* se integra en el CUEC, abiertamente marxista y militante, en una escuela en donde el documental era impartido por el Profesor José Roviroso, un documentalista independiente y socialmente informado, es conformado por estudiantes como Armando Lazo, José Luis Mariño, Trinidad Langarica, José Woldenberg y otros cineastas en ciernes del centro universitario. A lo largo de su existencia, producirán varios filmes con preocupaciones cercanas a los de la Cooperativa de Cine Marginal, con la diferencia de que, en el *grupo Octubre*, sí se le daba importancia a la forma cinematográfica y no nada más a los contenidos. Para el *grupo Octubre*, el cine es un instrumento ideológico y entre los filmes que realizaron destacan: *Los albañiles*, *Mujer*, *Así es la vida*, *Explotados y explotadores*, o *Chihuahua, un pueblo en lucha*.

Por esos mismos años, se destacan nuevos documentalistas con visiones sociales, algunos de ellos provenientes de las instituciones gubernamentales, pero alejados de la ideología del sexenio; y, otros, desde las escuelas de cine. Entre ellos, destacan Nicolás Echevarría, Paul Leduc, Eduardo Maldonado, Alejandra Islas, Maricarmen de Lara y Carlos Mendoza.

Estos cineastas, casi todos en activo actualmente, iniciarán algunos desde los setenta y los más en los ochenta la nueva producción cinematográfica, caracterizada por visiones interesadas en las personas, en la lucha de los obreros, de las mujeres, de los pueblos indios, sin la visión paternalista de las antiguas cintas del Instituto Nacional Indigenista.

Los filmes a destacar son varios: *Atencingo, cacicazgo y corrupción* (Eduardo Maldonado, Grupo Cine Testimonio, 1973), *Judea* (Nicolás Echevarría, 1973), *Etnocidio, notas sobre el valle del Mezquital* (Paul Leduc, 1976), *Jornaleros* (Eduardo Maldonado, grupo Cine Testimonio, 1977), *María Sabina* (Nicolás Echevarría, 1978), *Chapopote* (Carlos Mendoza y Carlos Cruz, CUEC, 1979), *Poetas campesinos* (Nicolás Echevarría, 1980), *El Chahuistle* (Carlos Mendoza y Carlos Cruz, CUEC, 1980), *Lagunas de dos tiempos* (Eduardo Maldonado, Grupo Cine Testimonio, 1981-1982), *Charrotitlán* (Carlos Mendoza y Carlos Cruz, CUEC, 1982), *Iztacalco, campamento 2 de octubre* (Alejandra Islas, CUEC, 1982), *No les pedimos un viaje a la luna* (Maricarmen de Lara, 1986).

Sin embargo, a pesar de esta nueva importancia, el documental continuará siendo el hermano menor del cine espectáculo. En las escuelas de cine (el CUEC y el Centro de Capacitación Cinematográfica CCC fundado en 1975) se privilegiará la formación para la industria, y los exhibidores no reconocerán las posibilidades del cine documental ni el interés del público por observar dichas obras.

Aunque en las décadas de los años 70 y 80 el documental mexicano tiene un nuevo perfil -es generalmente de bajo costo, especialmente si se compara con las películas de ficción; está muy marcado por la visión de los realizadores; explota su capacidad crítica ante la realidad nacional; y, por lo tanto, comienza un largo trabajo de reconstrucción histórica que no terminará nunca; los protagonistas serán los obreros, los maestros, las costureras, los desempleados, los indígenas, los *hippies* o los campesinos; el poder será retratado

desde lejos y contrastará con la antigua mirada que proponía Bilbatúa en sus noticieros- faltan todavía muchos años para que surja la moda del cine documental que se vive en la actualidad y que explotará con el cambio tecnológico, cuando la era digital irrumpió en el mercado e hizo posible que cada individuo pudiera filmar sus propias imágenes.

Pero no hay que adelantarse tanto, que antes hubo otro cambio tecnológico que impactó fuertemente al documental mexicano, el advenimiento del video y, con ello, el surgimiento de una nueva productora de documentales: El *Canalseisdejulio*.

3.5 El *Canalseisdejulio*

El cine documental estuvo más cerca de las vanguardias, la narrativa fílmica acercaba el arte y la participación política. Otros planteamientos, como los de Dziga Vertov, mencionan la concepción del *cine necesario*, que desde su punto de vista cinematográfico debe dar mayor peso a los contenidos y a la labor social que juega el filme que a su propia concepción artística, obviamente sin dejarla de lado:

Hemos sido los primeros en hacer filmes con nuestras manos desnudas, unos filmes quizá torpes, palurdos, poco brillantes, unos filmes quizá un poco defectuosos, pero en todo caso unos filmes necesarios, indispensables, unos filmes dirigidos hacia la vida y exigidos por la vida.⁶⁰

⁶⁰ VERTOV, Dziga, *Op. Cit.*, p196.

Desde esta misma perspectiva y como se ha venido narrando, se tuvieron en México diversas experiencias de un cine ligado a las causas populares, sobre todo, después de los sucesos políticos de 1968, en su mayor parte capturado en formatos de 16 mm. y Súper 8. Durante la década de los años setenta van a ser importantes, por un lado, la experiencia de la Cooperativa de Cine Marginal que, a decir de Carlos Mendoza⁶¹, utilizó el cine como un elemento importante de su activismo sindical; y, por el otro, los documentales universitarios, cada vez más preocupados por temas sociales.

Los años ochenta, a pesar de la muy difundida idea sobre su aparente pasmosidad, son años de transformaciones importantes en México y en el mundo, en lo político, en lo social, en lo económico y en lo tecnológico. En la geopolítica internacional son los años de la caída del socialismo realmente existente y, con ello, “el fin” de las ideologías, lo que impactará fuertemente en el arte y en el cine. En México, es la década de entrada y consolidación del neoliberalismo como nuevo sistema económico y social, pero también es la década en que el sistema de Estado impuesto desde la época de la Revolución de 1910 muestra sus mayores signos de agotamiento y emerge un movimiento popular que lo cuestiona y, por primera vez en el siglo, lo amenaza.

⁶¹ MENDOZA, Carlos, Disputa por la pantalla, notas para una autobiografía del Canal 6 de Julio, en MENDOZA, Carlos (Coord.), Canal 6 de Julio, la guerrilla fílmica, comunicación alternativa, documental y autogestión, Ed. Heródoto, México, 2008b, p. 18.

Es en este contexto de ascenso de la movilización cívica que nace el *Canalseisdejulio*, cuya “historia forma parte a su vez de la historia de una corriente –la izquierda mexicana”⁶², y que, desde el momento de su nacimiento, ha caminado en paralelo al movimiento social mexicano y ha vivido etapas de ascenso y descenso en estos ya casi veinticinco años, como será narrado a continuación. Se verá, asimismo, que la historia del *Canalseisdejulio* está acompañada de un trabajo importante y pionero en la comunicación alternativa, la producción, la investigación y la realización de un tipo de documental social y político que no existía en nuestro país, con un estilo y ética de trabajo particulares.

Los antecedentes directos del *Canalseisdejulio* se encuentran vinculados a una pequeña productora, Redes Cine Video, y la producción en ella de “los documentales de Mendoza”⁶³ sobre la condición de los trabajadores y con el video *La fuerza de la razón* (1987) sobre el Consejo Estudiantil Universitario y su esfuerzo por darle concreción a la tan declamada comunidad universitaria”⁶⁴; o con el documental de Francis García, en 1986, y, también de Redes Cine Video, sobre la planta nuclear de Laguna Verde.

⁶² *Ibid*, p. 16.

⁶³ Carlos Mendoza, nacido en la Ciudad de México, en 1951, se ha convertido en uno de los realizadores más sólidos de México en el terreno del documental político. Actualmente, imparte la cátedra de cine documental en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la Universidad Nacional Autónoma de México, lugar donde realizó sus estudios de cine. Ha sido ganador del premio Ariel (otorgado por la Academia Mexicana de Ciencias y las Artes Cinematográficas) al mejor documental por *El chahuistle* (1982), así como de diversos reconocimientos. La mayoría de sus trabajos han sido producidos sin apoyos oficiales, lo que le ha garantizado una mayor independencia. En VELAZCO, Salvador, Documental y Crímenes de Estado en México: 1968, 1971, en Mendoza, Carlos (Coord.), Canal 6 de Julio, la guerrilla fílmica, comunicación alternativa, documental y autogestión, Ed. Heródoto, México, 2008, p. 109.

⁶⁴ MONSIVÁIS, Carlos, Cristina Pacheco y el Canal 6 de Julio, en MENDOZA, Carlos (Coord.), Canal 6 de Julio, la guerrilla fílmica, comunicación alternativa, documental y autogestión, Ed. Heródoto, México, 2008, p. 104.

Sin embargo, el acontecimiento que como tal da pie al nacimiento del *Canal seis de julio* va a ser la campaña política de Cuauhtémoc Cárdenas a la Presidencia de la República en 1988.

Al respecto cuenta Carlos Mendoza:

Entonces vino la salida de Cuauhtémoc Cárdenas y de toda la gente de la corriente democrática del PRI y a mí me interesó mucho el tema. Enseguida presentí que iba a ser algo importante, algo interesante [...] Entonces yo empecé a interesarme en contactarlos, en proponerles [...] hacer un video dentro de nuestras posibilidades, en fin, dennos facilidades [...] no estaba prosperando la cosa, cuando en febrero de 88, después de los actos de Cárdenas en La Laguna, que son decisivos para levantar la campaña, me llega un recado de Adolfo Gilly. Adolfo Gilly había visto el video del CEU, había estado cerca de todo ese movimiento [...] Y la noticia que me traía Gilly era que Cárdenas me estaba buscando [...] que quería hablar conmigo [...] que ellos no tenían a nadie que estuviera cubriendo la campaña en video [...] Al otro día me hacen una cita, llego a una oficina concurridísima, mucha gente esperando y me pasan a mí primero que a nadie [...] esa misma tarde un equipo de nosotros ya fue a grabar la campaña a Oaxaca.⁶⁵

Ese pequeño equipo estaba compuesto por César Taboada en la cámara, Fernando Montaña como asistente, Sergio Franco y Jorge Barajas también como camarógrafos eventuales, Gabriela Espinosa como sonidista, Francis García como productora y Carlos Mendoza como realizador⁶⁶. Siguió la campaña desde febrero y para mayo, al finalizar ésta, presentaron el documental *El tiempo de la esperanza*, al tiempo que siguieron filmando y

⁶⁵ Entrevista a Carlos Mendoza realizada por TAMAYO GÓMEZ, Erika Luisa, *El Canal 6 de Julio: un caso de comunicación alternativa en México*, tesis para obtener el título de licenciada en comunicación, México, Universidad Iberoamericana, 1994, p. 41-42.

⁶⁶ BUSTOS GARCÍA, Miguel, *El Canal 6 de Julio visto por la academia*, en MENDOZA, Carlos (Coord.), *Canal 6 de Julio, la guerrilla fílmica, comunicación alternativa, documental y autogestión*, Ed. Heródoto, México, 2008, p.144.

documentando lo que sucedía durante las elecciones, “la caída del sistema” el fraude electoral y el movimiento pos-electoral resultado de la imposición de Carlos Salinas de Gortari en la presidencia. El resultado, un segundo documental llamado *Crónica de un fraude*, el cual, dicho sea de paso y según Tamayo Gómez había sido visto, para 1994, por más de tres millones de personas⁶⁷. Esto es sintomático, hay que recordar qué en aquellas épocas el control que el Estado mexicano ejercía sobre los medios de comunicación, principalmente la televisión, era prácticamente total, por lo que los documentales recién mencionados y el nacimiento del *Canalseisdejulio* significaron, a decir de Ignacio Betancourt, el “momento inaugural para la comunicación social independiente”⁶⁸ y toda una nueva y perseverante producción de “imágenes sin censura”. Con ellas, el ciudadano y el movimiento social en ebullición de los años 1988 y 1989 tenían acceso a imágenes e información bloqueadas por el Estado. Para el mismo Betancourt:

En ese contexto de frustración cívica a finales de los años ochenta, bajo un exacerbado control de los medios de comunicación, nace el Canal 6 de Julio, más que como la iniciativa de un pequeño grupo de cineastas, como la expresión de un, digamos, inconsciente colectivo ciudadano que requería expresarse de otras maneras y que encontró cauce en muchas vertientes, una de ellas la de esos muchachos reunidos en torno a Carlos Mendoza.⁶⁹

La reacción del Estado no se hizo esperar y comenzó la persecución. Pero es necesario

⁶⁷ TAMAYO GÓMEZ, *op.cit.*, p. 44.

⁶⁸ BETANCOURT, Ignacio, *Canal 6 de Julio, una perseverancia que se puede mirar*, en MENDOZA, Carlos (Coord.), *Canal 6 de Julio, la guerrilla fílmica, comunicación alternativa, documental y autogestión*, Ed. Heródoto, México, 2008, p. 84.

⁶⁹ *Ibidem.*

hacer una pausa en este relato para hablar antes de un tercer elemento, fundamental, en la historia y sin el cual no se entiende como logró romperse el cerco informativo y la censura estatal.

Cómo se mencionó, la década de los ochenta no sólo trajo consigo una efervescencia socio-política importante, sino también cambios tecnológicos. En materia de cine y video, se introdujo un nuevo formato de video que en México comenzó a popularizarse y, para 1988, la videocasetera ya se convertía en “un electrodoméstico infaltable en muchos hogares del país”⁷⁰. Al principio, los profesionales del cine no veían con agrado la nueva tecnología, ya que consideraban que la calidad de la imagen en el soporte electromagnético, así como su duración, era muy inferior a la de los otros formatos cinematográficos y, sin embargo, pronto se hicieron evidentes las ventajas del videocasete: el bajo costo, la rapidez en su edición y sus amplias posibilidades de duplicación, que en el contexto que se viene narrando, de censura, monopolio de la información y efervescencia social, eran muy superiores a las desventajas; el videocasete, y con él la información ahí contenida, llegó a todos los rincones del país. De mano en mano y de casa a casa se iba rompiendo el monopolio televisivo y la censura estatal.

A lo largo de 1989, los trabajos del recién nacido *Canalseisdejulio* y la difusión que de ellos hacían los espectadores activos y críticos ponían al alcance de miles de ciudadanos imágenes siempre ausentes de los canales de televisión nacionales, presentando así esa

⁷⁰ MENDOZA, Carlos, *op.cit.*, 2008b, p. 19.

“otra” información que, en medio de la intensa movilización popular, era bloqueada por el Estado, y “ese primer año de existencia del nuevo grupo, ratificó la viabilidad del video documental como un eficaz medio de comunicación popular, al grado de que, a través de la venta directa de las copias [...] fue posible financiar [...] los gastos básicos del naciente proyecto”⁷¹.

Por otro lado, hay que mencionar que la resistencia al uso del videocasete no está solo del lado de los documentalistas, sino, en un primer momento, también del espectador; cuenta

Mendoza:

No hay exageración alguna al afirmar que cuando *El tiempo de la esperanza* fue puesto a la venta –incluso entre los seguidores más fieles de Cuauhtémoc Cárdenas–, la respuesta era “¿y yo para qué quiero un videocasete de la campaña electoral de Cárdenas?”. Porque la costumbre de informarse a través de ese medio era inexistente e inimaginable. Es, por otra parte, notable que la venta de esos videocasetes, que en los meses de mayo y junio de ese año eran vistos con extrañeza, cuatro meses más tarde, en septiembre de 1988, fueran plenamente aceptados y convertidos en una de las más eficaces formas de comunicación del movimiento. La conexión de ese medio con un movimiento ciudadano de masas logró hacer del videocasete un instrumento de difusión privilegiado.⁷²

Es así que para el nacimiento del *Canalseisdejulio* convergen tres factores fundamentales: la movilización popular, el cambio tecnológico (surgimiento del videocasete) y el

⁷¹ MENDOZA, *Ibid.*, p. 24.

⁷² MENDOZA, *Ibid.*, p. 20-21.

monopolio televisivo en México (representado en aquella época por la empresa privada Televisa y la paraestatal Imevisión). Y 1988 es, en México, una revolución en la producción y difusión del documental socio-político.

Ahora bien, regresando a la crónica sobre el nacimiento y desarrollo del *Canalseisdejulio* y, como se acaba de mencionar párrafos antes, derivado de los documentales *El tiempo de la esperanza* y *Crónica de un fraude*, comenzó, entre octubre y noviembre de 1988, la persecución policiaca sobre los integrantes del equipo de documentalistas y la productora Redes Cine Video. La Casa de Francis García comenzó a ser vigilada y los miembros del colectivo fueron víctimas de espionaje telefónico⁷³. Como consecuencia de este hostigamiento, el 1 de diciembre de 1988, García anuncia al resto del colectivo que mantiene su apoyo pero se retira de las actividades políticas, lo que significa que Redes Cine Video no firmará más los documentales que produzcan.

Es momento de pensar qué hacer, redefinirse como colectivo y, en un primer momento, piensan en abarcar más espacios comunicativos que el video, afirma Mendoza:

Se nos ocurrió formar un grupito, inspirados en la experiencia de los casetes de audio que se llaman *radio Qué Onda*. Estaba también el Colectivo Duro, con su órgano informativo *Duro*. Se trataba de esfuerzos de comunicación que pretendían contrarrestar en alguna medida la manipulación de la información que se daba en los medios masivos. Desafortunadamente, de esas tres experiencias, sólo sobrevive Canal 6 de Julio. Las demás desaparecieron

⁷³ BUSTOS GARCÍA, Miguel, *op.cit.*, p. 147.

fundamentalmente por falta de recursos.⁷⁴

En los momentos de esta redefinición colectiva nacen, durante diciembre de 1988, el Colectivo Duro y sus órganos de difusión *Duro* y *Radio Qué Onda*, así como la productora *Canalseisdejulio*. Esta última toma su nombre de lo que en ese momento consideraban fue una fecha decisiva en la vida política nacional y en la movilización popular: el 6 de julio, día de una elección histórica, “despertar de la sociedad civil mexicana”, la derrota del PRI y la “caída del sistema”; su logotipo lo diseña Chac, inspirándose en un “episodio en que algunos jóvenes activistas escalaron el monumento a Cuauhtémoc, ubicado en el cruce de Paseo de la Reforma y la avenida Insurgentes de la ciudad de México, para imponerle a éste una banda presidencial tricolor”⁷⁵.

Se denominaron *Canal* porque tenían en mente el formato televisivo y que sus documentales constituyeran programas. Entre los objetivos del colectivo estaba clara la necesidad de contrarrestar el poder de los medios oficiales mediante una acción comunicativa contra-hegemónica y su misión era “contrarrestar los silencios y las manipulaciones de la televisión oficialista mexicana”⁷⁶. Fernando Montaña fue quien dio el nombre al grupo y, dice Carlos Mendoza, que era una “denominación cargada de ironía, puesto que jugaba con la aspiración de competir con los canales de la televisión mexicana,

⁷⁴ Carlos Mendoza, citado en BUSTOS GARCÍA, *op.cit.*, p. 147.

⁷⁵ MENDOZA, Carlos, *op.cit.*, 2008b, p. 23-24.

⁷⁶ VELAZCO, Salvador, Documental y Crímenes de Estado en México: 1968, 1971, en MENDOZA, Carlos (Coord.), *Canal 6 de Julio, la guerrilla fílmica, comunicación alternativa, documental y autogestión*, Ed. Heródoto, México, 2008, p. 110.

entonces –como casi siempre– puestos de modo incondicional al servicio del régimen”⁷⁷.

En ese momento fundacional, los integrantes del Canal no contaban con recursos y fue, a decir de ellos mismos, la solidaridad de quienes les apoyaron lo que permitió que el proyecto arrancara. La primera oficina del Canal se estableció en las instalaciones del Centro Nacional de Comunicación Social (CENCOS), cuyo director, don José Álvarez Icaza, ofreció para albergar al colectivo. Ahí permanecieron hasta 1994, fecha en que tuvieron que salir, una vez más, por la acción represiva del Estado.

Así, ya constituidos, con un espacio de trabajo y los mínimos (a veces nulos) recursos con que contaban, 1989 fue el año de arranque para las producciones documentales de *Canalseisdejulio*. En febrero de ese año, exhiben el primer filme con su sello *¡Que renuncie!*, basado en las protestas populares del día de la toma de posesión de Salinas de Gortari como presidente de México. La efervescencia social por la imposición y el fraude era grande y la productividad del Canal también lo fue, pero ese año empezó también la historia de acoso y censura, por parte del gobierno salinista, y las amenazas para aquellos que les apoyaran; según Tamayo Gómez, en aquellos años, “las empresas reproductoras de video empezaron a recibir *oficios* en los que se les amenazaba con cerrar sus negocios si se les sorprendía copiando material que no tuviera registro”⁷⁸, como sucedía con el documental *Crónica de un fraude*, al cual la Dirección General de Radio Televisión y

⁷⁷ MENDOZA, Carlos, *op.cit.*, 2008b, p. 23.

⁷⁸ TAMAYO GÓMEZ, *op.cit.*, p. 97.

Cinematografía (RTC) de la secretaría de Gobernación, le había negado el registro, ya que, a juicio de los funcionarios de la dependencia, “le faltaban el respeto a Salinas de Gortari”.

Después, vino el reflujó del movimiento social y la consolidación del gobierno salinista. El fraude con el que había llegado al poder había quedado atrás y la campaña mediática que lo presentaba como un presidente reformista que introducía al país en la modernidad parecía tener buenos resultados, de tal suerte que, de 1990 a 1993, también fueron años difíciles para el *Canalseisdejulio* y, a decir de Carlos Mendoza, lo fueron en general para el documental mexicano, “el cual en este periodo vivió severamente relegado, al extremo de casi haber desaparecido de la agenda cultural nacional”⁷⁹.

En este nuevo contexto, el *Canalseisdejulio* se convirtió en un espacio de resistencia. Con todas las dificultades, la pequeña productora siguió trabajando: realidades que difundir, imágenes que la televisión no mostraba, existían por miles; en esos años, por ejemplo, se produjeron los documentales *Contracorriente* (1990), sobre la violación de derechos humanos en el salinismo; *El éxodo y otras quemazones* (1992), un balance político de 1991; y *TLC: detrás de la mentira*. Pero el trabajo era difícil, por lo que toca a la comercialización y distribución de los materiales, principal fuente de financiamiento del equipo⁸⁰. Al

⁷⁹ MENDOZA, Carlos, *op.cit.*, 2008b, p. 27.

⁸⁰ Hay que mencionar que, a lo largo de su historia, el *Canalseisdejulio* ha financiado su operación fundamentalmente mediante cuatro vías: la primera y más importante, la venta de copias de sus documentales al público; la segunda, la venta de imágenes de su archivo a otras productoras; la tercera, la coproducción con otras organizaciones; y, la cuarta y menos utilizada, por implicar quitarle tiempo de trabajo a las producciones propias, la realización de trabajos comerciales por encargo. También es importante mencionar que, con el paso de los años, la productora ha tendido a la profesionalización de los integrantes de su equipo de trabajo (mediante salarios y

respecto, nos cuenta Mendoza:

La nueva y adversa situación que poco a poco se presentaba a los integrantes del grupo, supuso un retroceso que se prolongó por cuatro años, en los cuales se acumularon grandes pérdidas materiales imputables a los fallidos intentos por alentar la distribución, poniendo en manos de simpatizantes miles de copias que generalmente eran vistas por un número relativamente bajo de espectadores y cuyo costo –lamentablemente– no era recuperado. Muy pronto se presentaron discrepancias al interior del grupo, que se tradujeron en el abandono de un importante número de sus integrantes. A esta difícil situación se deben agregar las dificultades derivadas del bloqueo que desde el gobierno se instrumentó para evitar el multicopiado industrial de sus producciones, circunstancia que obligó al grupo a hacer durante casi un año el duplicado de sus trabajos con procedimientos caseros.⁸¹

Con todo, durante este periodo, hubo una experiencia que vale la pena resaltar. La participación del *Canalseisdejulio* en el movimiento navista de San Luis Potosí durante 1991, de donde surgió el documental *San Luis: lección de dignidad*, ampliamente difundido en aquel estado. Otro aspecto positivo de estos duros años fue lo relativo a la experiencia y las enseñanzas acumuladas, que rendirían sus frutos a partir del primero de enero de 1994.

El levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) y el nuevo impulso que junto con él tuvo la movilización social trajeron para el *Canalseisdejulio* una nueva y prolífica etapa. Para el día 2 de enero, los camarógrafos del equipo se encontraban ya en

prestaciones); sin embargo, es de destacar que la mayor cantidad de trabajo es no remunerado, trabajo voluntario y apoyos. MENDOZA, Carlos, *op.cit.*, 2008b, p. 42-43.

⁸¹ MENDOZA, Carlos, *op.cit.*, 2008b, p. 26.

San Cristóbal de las Casas registrando lo que sucedía en aquel lugar, “habían aprendido a moverse rápidamente y con discreción. Tenían –además– experiencia en la filmación de sucesos violentos. La productora había sido capaz de crear mecanismos seguros de comunicación y envío de materiales [...] También había desarrollado habilidades para localizar imágenes registradas por otras cámaras antes de que las suyas se hicieran presentes en el lugar de los hechos”⁸².

El resultado fue que, para finales del mes de enero, el día 29, antes que cualquier otro medio audiovisual, el *Canalseisdejulio* presentaba en el Centro Cultural San Ángel de la Ciudad de México el documental *La Guerra de Chiapas*. Cuenta Carlos Mendoza que se habían programado tres proyecciones, pero eran tan largas las filas que tuvieron que hacerse cuatro con el auditorio completamente lleno, al tiempo que se vendían centenares de copias. La ciudadanía comenzó a buscar el documental y la demanda del mismo rebasó la capacidad de distribución del Canal, se introdujo a librerías con contratos de comercialización que éstas antes habían negado y así:

una de las muchas repercusiones que tuvo la rebelión armada chiapaneca fue abrir una rendija al campo de la difusión a muchos videofilmes documentales y contribuir a crearle un pequeño espacio contiguo al del mercado editorial. Un avance en apariencia menor y sin duda insuficiente, pero muy significativo para la comercialización de los trabajos del Canal, para permitirle también poner un pie en la legalidad, de la que se le había intentado expulsar otorgándole trato de medio “subversivo”.⁸³

⁸² MENDOZA, Carlos, *op.cit.*, 2008b, p. 29.

⁸³ MENDOZA, Carlos, *op.cit.*, 2008b, p. 33.

Pero no todo fue miel sobre hojuelas. Las primeras semanas del mes de enero de ese mismo año, mientras los integrantes de la productora cubrían el levantamiento zapatista y comenzaban a trabajar el documental ya mencionado, su lugar de trabajo, ubicado en el Cencos, fue “ferozmente agredido: en sólo diez días sufrió cuatro atentados, allanamientos nocturnos perpetrados por ‘desconocidos’ [...] El asedio, los robos, las amenazas fueron tan reiteradas que el grupo tuvo que cambiar de domicilio”⁸⁴. La madrugada del 20 de enero, en una camioneta de la Unión de Vecinos y Damnificados 19 de Septiembre (UVD), fueron transportados los archivos y el equipo del Canal, para instalarlos provisionalmente en un nuevo domicilio, en donde se llevó a cabo “de noche y en la clandestinidad la edición de *la guerra en Chiapas*”⁸⁵.

Al narrar estos episodios, lo que se deja en claro es que si bien, a partir del año 1994 y hasta el 2000, la actividad del *Canalseisdejulio* se desarrolló con mejores condiciones de producción, distribución y comercialización; y logró establecer una relación permanente con sus audiencias, espectadores críticos que buscaban el material producido por el Canal y que, a su vez, lo distribuían y lo enriquecían; también el hostigamiento por parte del Estado se recrudeció, ese medio al que el salinismo consideró “subversivo” fue objeto ya no solo de la censura, sino también del allanamiento, la amenaza a sus integrantes e incluso la infiltración por parte de la inteligencia de la Secretaría de Gobernación.

⁸⁴ BETANCOURT, Ignacio, *op.cit.*, p. 85.

⁸⁵ MENDOZA, Carlos, *op.cit.*, 2008b, p. 36.

El cambio de siglo traía consigo cambios, tanto en el sentido tecnológico como en el de contexto nacional. Ambos aspectos impactarían en el devenir del *Canalseisdejulio*.

Se habla, en primer término, de la transformación tecnológica. Es la llegada de la tecnología digital, la desaparición de los formatos análogos y de las videocasetas, los videocasetes VHS serán sustituidos por los modernos *Digital Versatile Disc* (DVD). Este cambio de formato significa para el Canal, por un lado, serios problemas en términos de costos, ya que es imposible seguir trabajando con la vieja tecnología, pero adoptar la nueva es obviamente caro. Y, sin embargo, por otro lado, la tecnología digital supuso un aumento importante en la calidad de las producciones. Sobre esto, dice Mendoza:

Así, a partir del cambio mencionado, la productora experimentó notables avances que se reflejaron en los costos de su propio equipamiento [...] y en los relacionados con la producción. Estos cambios se reflejan con nitidez en trabajos como *Tlatelolco: las claves de la masacre* (2002) o *Halcones: terrorismo de Estado* (2006), en los que la nueva tecnología es puesta al servicio de diversas “explicaciones visuales” concebidas con fines didácticos; sin embargo, el conjunto de la producción realizada por la productora con base en la tecnología digital muestra sensibles diferencias en relación con sus producciones anteriores. Particularmente prometedora en materia de difusión resulta la experiencia del documental *Rompiendo el cerco* (Mario Viveros, 2006), que Canal 6 de Julio coprodujo con el grupo Promedios, sobre la violenta represión sufrida por los habitantes de San Salvador Atenco.⁸⁶

⁸⁶ MENDOZA, Carlos, *op.cit.*, p. 46.

En el contexto político nacional, la crisis del Estado hegemónico es cada vez más evidente. En el terreno mediático, ya desde 1996, se hace evidente el cambio de relación existente entre la clase empresarial, dueña de Televisa, y el Estado, cuando el 25 de febrero de ese año, la mencionada televisora presenta sin editar el asesinato, por parte de la policía, de 17 campesinos en el Vado de Aguas Blancas, Guerrero. Posteriormente, ya entrado el siglo XXI, a Televisa -a través de su subsidiaria Clío- comenzó a interesarle la realización del documental político; eso sí, desde una visión de Estado o desde la visión de clase de los empresarios y los políticos aliados al consorcio televisivo. Esta situación traerá nuevos retos al *Canalseisdejulio*, que había basado su trabajo en mostrar lo que la televisora no mostraba, por lo que su trabajo tendrá que ser replanteado en términos de una mayor investigación, rigor y profundidad. Frente a los documentales políticos de ensueño de Televisa, que presentaban una realidad a modo del país, el Canal mostraba críticamente la verdadera “pesadilla” neoliberal con trabajos como *Chiapas: la otra guerra*, *El EPR de cerca*, *Habla el ERPI*, *Acteal*, o *El gran circo del Fobaproa*, por mencionar sólo algunos.

Con el año 2000 llega también “la caída” del PRI y el ascenso de un nuevo partido político a la presidencia de la república: el PAN. Entre muchos sectores de la sociedad se festeja que, después de 70 años en el poder, por fin “la dictadura perfecta” ha sido derrocada y, sin embargo, a lo que realmente nos enfrentamos es a una transición pactada, a partir de la cual se recrudecerán las políticas neoliberales en México. Bajo los gobiernos panistas de derecha, las condiciones de hostigamiento y censura hacia el *Canalseisdejulio* no se

modificaron, aunque cambió la denominación con la que se les nombraba. Mientras, durante el priato, la Secretaría de Gobernación los consideraba “subversivos”, ahora, “la derecha de inspiración franquista agrupada en el PAN los considera como una pandilla de ‘rojos de mierda’”⁸⁷.

Esta historia de acoso permanente no es casual, a lo largo de su historia, el *Canalseisdejulio* se ha convertido, según palabras de Cuauhtémoc Esquivel, en un “doble emblema” que

por una parte, recuerda un suceso político repetido durante múltiples ocasiones en nuestro país: el fraude electoral (sea pasado o reciente) y, por otra, señala el fraude en lo político, el fraude en lo social, el fraude en lo económico, el fraude en lo mediático, el fraude en lo moral, destacado por una digna visión que posee uno de los archivos, o quizá el archivo de imágenes más importante de la historia política del país⁸⁸.

Como se ha venido analizando, desde su fundación, el *Canalseisdejulio* es la primera experiencia en el país que representa un esfuerzo consistente, con todo y sus limitaciones, por presentar una alternativa a la omnipresencia de la televisión comercial, en términos de información y análisis político; y, en este sentido, para concluir con este capítulo y continuar en el próximo con la propuesta de metodología, a partir de la experiencia de

⁸⁷ MENDOZA, Carlos, *op.cit.*, p. 41.

⁸⁸ ESQUIVEL, Cuauhtémoc, Canal 6 de Julio, un referente ético del mundo de la información en México, en MENDOZA, Carlos (Coord.), Canal 6 de Julio, la guerrilla fílmica, comunicación alternativa, documental y autogestión, Ed. Heródoto, México, 2008, p. 82.

trabajo en el *Canalseisdejulio*, es importante resaltar dos elementos fundamentales en el quehacer de la productora: la investigación y la memoria.

En materia de investigación audiovisual, el trabajo de la productora ha sido de relevancia y cabe mencionar aquí dos ejemplos. El primero, cuando en el año 2004, al realizar el análisis de los videos presentados por el conductor del noticiero *El Mañanero*, de Televisa, en el cual se inculpaba de corrupción a un diputado del PRD, los videastas del Canal descubrieron que estos filmes estaban manipulados y lo dieron a conocer en el semanario *Proceso*, echando así por la borda el montaje que el PAN había orquestado contra sus contrincantes políticos. El segundo, en términos de recuperación de documentos audiovisuales e investigación de los mismos, es relativo a los crímenes de Estado del 2 de octubre de 1968 y junio de 1971, al respecto dice Carlos Montemayor:

Me faltaba analizar los materiales fílmicos. No sabía cómo hacerlo e ignoraba que ellos pudieran arrojar una información tan valiosa, como finalmente ocurrió. El análisis de estos materiales fue para mí una relevante experiencia de trabajo en el Canal 6 de Julio, al lado de Carlos Mendoza y Víctor Mariña... estas sesiones de trabajo que sirvieron, en mi caso, para integrar el libro *Rehacer la historia*, publicado en 1999 e incorporado en 2007 al libro de ensayos *La guerrilla recurrente*. En el caso del Canal 6 de Julio, las sesiones fueron útiles para conformar el documental *Operación Galeana* y parte de *Tlatelolco: las claves de la masacre*.⁸⁹

⁸⁹ MONTEMAYOR, Carlos, Encuentro con Canal 6 de Julio, en MENDOZA, Carlos (Coord.), Canal 6 de Julio, la guerrilla fílmica, comunicación alternativa, documental y autogestión, Ed. Heródoto, México, 2008, p. 73-74.

En cuanto a la memoria, es fundamental mencionar que, después de 24 años de trabajo, el archivo fílmico del *Canalseisdejulio* guarda ya parte importante de la historia socio-política y de las luchas populares del México de finales del siglo XX y principios del siglo XXI. Como bien afirma Mendoza, “las miles de horas en video grabadas y compiladas por el Canal forman parte de la memoria colectiva de los mexicanos, de ese esfuerzo cotidiano que le ayuda a mucha gente a no olvidar, porque el olvido es pariente de la resignación y de la sumisión”⁹⁰. Así, una de las tareas más importantes del colectivo *Canalseisdejulio*, junto con la producción de documentales, es el monumental trabajo permanente de cuidado, clasificación y archivo del material audiovisual que, día con día, se va acumulando en sus estantes y del cual son responsables y administradores.

Por último y para cerrar, hay que destacar que, a lo largo de su historia, la gran “arma” del *Canalseisdejulio* para desafiar el poder de los monopolios televisivos, con sus “imágenes sin censura”, ha sido, como afirma Mendoza, su credibilidad y este elemento ha logrado consolidarlo como “uno de los pocos referentes éticos en el mundo de la información en México”⁹¹.

⁹⁰ MENDOZA, Carlos, *op.cit.*, 2008b, p. 48.

⁹¹ ESQUIVEL, Cuauhtémoc, *op.cit.*, p. 79.

Capítulo 4

Metodología de realización para documental social

*La imaginación es una gran fuerza
generalmente subestimada por la sociedad.*

Mikhail Bakunin⁹²

El presente capítulo planteará una propuesta de metodología y los elementos básicos que se pueden utilizar para elaborar un documental de tipo social, pero hay que aclarar que no existe una fórmula exacta o una receta precisa, así pues, lo que se aporta en este escrito es la forma propia y que ha funcionado para el tipo de trabajo que se desarrolla dentro del *Canalseisdejulio*.

No sobra decir, que, en la creación documental, cada autor tiene que ir consolidando su propia manera de resolver las diferentes etapas del proceso creativo. Cada tema implica sus propias dificultades, contiene en sí mismo sus soluciones, tonos, tratamientos, necesidades y requiere que cada documentalista se involucre y resuelva la realización a partir de su propia iniciativa.

Ahora bien, en el trabajo del documentalista es indispensable aprender a trabajar en equipo y en coordinación con los demás, así como aceptar las críticas inteligentes de los colaboradores ya que

⁹²BAKUNIN, Mikhail, Cartas a un francés sobre la crisis actual/1870 en Ni Dios Ni Amo, Citas de los anarquistas, Editorial extemporáneos, México, 1969, p 16.

ningún elemento del trabajo debe quedar sin ser revisado. El cine, a pesar de ser un acto creativo y de autor, es un quehacer grupal y no individual que requiere, antes de salir a registrar con la cámara la primera imagen, un fuerte trabajo de escritorio, y quizá allí esté la clave entre una buena y una mala película.

Por otro lado, más allá de la arraigada idea de que hacer películas es una labor de personas creativas, inteligentes y hasta geniales, hay que decir que la base fundamental no reside en el talento del autor, que por supuesto es importante y bienvenido; sino en el trabajo arduo, ético, consciente y disciplinado. El documentalista es un individuo cuya labor consiste en ser el constructor del medio que transmitirá la vida de hombres y mujeres a otros que quieran conocerla y, quizá, debatir sobre el mensaje de los anteriores. El trabajo documental está cerca de la creación de la memoria, de la imagen propia y crítica de la comunidad y de la desmitificación de las mentiras sociales que nos hacemos de nosotros mismos. Todo ello debe ser producido y creado a partir de la humildad y de entenderse como uno más de la comunidad, con la singularidad de ser un testigo trabajando con imágenes y sonidos a partir de los cuales creará discursos audiovisuales para los otros.

4.3 La elección del tema

A pesar de lo obvio que pudiera parecer, este punto es fundamental a la hora de decidir que documental se va a rodar. Y el primer asunto a considerar es que el que tome la iniciativa de meterse en este asunto de filmar tenga siempre presente que el objetivo final es el de realizar una película documental, no una investigación social, histórica o antropológica.

Elegir el tema conlleva comprometerse con el mismo por varios meses de arduo trabajo, por lo que no es recomendable escoger cuestiones que sean imprevisibles, aburridas para el autor o que carezcan de suficiente material audiovisual para su realización, es decir, que no sean viables a nivel de producción.

A pesar de las consideraciones anteriores, existen ocasiones en que el autor es contratado por un tercero, para trabajar un tema que no es de su elección personal. Cuando este es el caso, se tiene que encontrar qué de la temática es interesante para el documentalista, pues de ello dependerá el tratamiento que se dará al contenido.

Es trabajo de quien va a realizar el documental delimitar muy claramente la temática de éste. Es común plantear, sin delimitación clara y concisa, el tema sobre el que tratará el

trabajo y, al hacerlo así, es fácil “caer en un hoyo sin fondo”. Además, hay que tener claro que para delimitar la problemática correctamente, se tiene que haber indagado sobre ella, esclarecido las hipótesis principales y definido claramente los objetivos. El documentalista tiene que tener claro que, después de determinado tiempo de trabajar con el tema elegido, se convertirá en un especialista del mismo, aprenderá a distinguir las diversas aristas y sutilezas que en él existen y tendrá que hacer uso de su capacidad crítica para no caer en la tentación de la complacencia.

Para ejemplificar con mayor claridad lo que aquí se escribe, describiré brevemente como ha sido el proceso de elección del tema en el documental *Casi siempre en domingo* (2012), realizando recientemente en la productora *Canalseisdejulio*:

Una vez pasadas las elecciones presidenciales de 2012 y ante las evidencias del fraude electoral, se decidió en el colectivo producir un documental al respecto, el tema elegido fue reflexionar acerca de la democracia mexicana, al tiempo que denunciar el fraude.

Una vez que se elige el tema, es importante hacer el ejercicio clásico del periodismo: responder a las preguntas qué, cómo, cuándo, dónde y por qué. Estas respuestas nos ayudarán a tener claro y delimitado el tema, así como la forma de abordarlo. En el anexo 1 (la sinopsis) de esta tesina, se puede ver un ejemplo.

En el caso del ejemplo citado las preguntas fueron las siguientes: ¿qué del fraude electoral era lo interesante?, ¿cómo y con qué elementos se contaría?, ¿cuál era el tema central del que se hablaría?, ¿qué elementos formales se tenían a la mano para desarrollar el documental? Una vez que se dio respuesta a estas preguntas la delimitación estuvo dada: elecciones presidenciales del año 2012 en México, cuyos protagonistas centrales habían sido Enrique Peña Nieto, el Partido Revolucionario Institucional, Andrés Manuel López Obrador, La Coalición por México, el movimiento estudiantil #YoSoy132 y, como reflexión transversal, la democracia mexicana.

4.2 Investigación e hipótesis

Una vez definida la temática, se puede iniciar la búsqueda de datos, testimonios, imágenes, música y sonidos de manera encauzada. La investigación será el mecanismo de búsqueda y recopilación de la información imprescindible para determinar si la hipótesis inicial es correcta o si es necesario modificarla.

Al iniciar el trabajo de recopilación de datos es necesario tener ya una premisa, es decir,

una idea preconcebida del resultado final del trabajo; esto ayuda al autor a definir claramente su punto de vista ante el problema y a prever la estructura y el guión del documental. Según Carlos Mendoza, “la investigación provee al autor de información acerca del asunto a abordar; es decir, de la materia prima indispensable para iniciar su trabajo. La información obtenida proviene de fuentes, acervos y de la investigación de campo.”⁹³

La investigación se aborda de la misma forma en que lo hace un científico social. De tal manera que se utilizan todos los métodos que sean necesarios para obtener la información que la temática requiere. En términos de investigación documental, no puede ser descartado ningún acervo, tales como bibliotecas, hemerotecas, fototecas, videotecas, librerías sonoras, archivos privados, etcétera. Y, para el indispensable trabajo de campo que la realización documental supone, es fundamental la sensibilidad y un proceso de observación e indagación finas a realizar en los lugares en los que tiene, o tuvo lugar, el suceso que se investiga, así como entrevistas y conversaciones con los testigos-protagonistas de los eventos y los especialistas del tema.

Es importante desarrollar un aparato crítico que permita desmenuzar los hallazgos y, de entre ellos, separar lo que sea realmente necesario para el tema que se trabaja, sin desechar

⁹³MENDOZA, Carlos, *El guión para cine documental*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos UNAM, México, 2010, p. 103.

completamente el resto de la información ya que, con el avance del proyecto, puede llegar a cobrar nueva relevancia.

Un aspecto que se debe subrayar es que, por tratarse de un producto audiovisual, en la investigación es necesario poner especial énfasis en la obtención de suficiente material visual y sonoro, es decir, la obtención de pruebas, datos o informaciones que permitan que haya suficientes elementos para construir posteriormente el documental. Y por lo mismo adquieren especial importancia las visitas a las filmotecas públicas y privadas, a los archivos fílmicos, sonoros y fotográficos; y, en la época actual, es también fundamental hacer una revisión del material ya publicado, tanto en redes sociales, como *Twitter* o *Facebook*; en portales especializados de internet, como *YouTube* o *Vimeo*; así como en las secciones multimedia de los periódicos y revistas digitales.

Ahora bien, es mediante esta revisión exhaustiva de todas o la mayor cantidad posible de las fuentes que es posible definir claramente los contenidos a ser abordados en el producto final, así como los recursos que serán utilizados para hacerlo, como lo especifica Carlos Mendoza:

La investigación es una especialidad cuyo método, secretos y pormenores no pueden ser agotados en un texto de este tipo; no obstante, conviene entender –en términos generales– que se trata de un proceso dialéctico durante el cual es necesario combinar una visión panorámica del tema que nos interesa, con la profundización en los aspectos particulares más relevantes de

éste, de acuerdo al punto de vista que guíe al documentalista.⁹⁴

Entre más se profundice en el tema trabajado, mayores posibilidades de tratamientos, vertientes y sutilezas saldrán a flote. Y es en ese momento que la claridad de lo que se esta abordando marcará el camino adecuado que se recorrerá para la realización del trabajo.

Si un tema central genera subtemas, el investigador deberá definir con claridad cuales son estos y la importancia que se otorgará a cada uno de ellos, así como el grado de involucramiento con cada uno de ellos, teniendo siempre el cuidado de no desviarse del objetivo u objetivos centrales. Al respecto, continúa diciendo Carlos Mendoza, “es necesario destacar que dos momentos fundamentales del proceso investigativo son el examen de la información obtenida y el cruzamiento de datos”.⁹⁵

Así pues, el siguiente paso, será analizar la información que se ha obtenido. Esta revisión permite, por un lado, empezar a priorizar los temas; conocer los elementos con que se cuenta; desechar ideas o, por el contrario, debido al hallazgo de nuevos datos, aumentar otras que originalmente no estaban contempladas; y, por el otro, el análisis arrojará una visión panorámica de la temática, lo cual posibilita avistar los datos o información

⁹⁴MENDOZA, Carlos, *op.cit.*, 2010, p. 104.

⁹⁵*Ibidem.*

faltantes, de manera que el investigador pueda concentrar sus esfuerzos en ellos.

El entrecruzamiento de datos es fundamental para definir y cuestionar ciertas informaciones y ayudará, asimismo, a reafirmar las nociones que se tengan de ciertas versiones de lo trabajado o, por el contrario, a cambiarlas.

Ahora bien y siguiendo, una vez más, con Mendoza, es momento de aclarar que “si bien ningún género del documental prescinde del proceso de investigación, eso no significa que en todos los casos” esta tenga que ser extremadamente exhaustiva:

Existen géneros y planteamientos del documental que requieren de tareas investigativas mucho menos complejas y laboriosas que las aquí mencionadas. No obstante, es importante entender que la investigación, así sea en su más elemental expresión, es un proceso indisoluble al de la elaboración de un guión para esta clase de filmes.⁹⁶

Una vez consolidado el trabajo de investigación, el autor está en condiciones de generar una hipótesis que va a servir para resolver el tratamiento del tema en la película y sustentar la postura del documentalista. Una hipótesis es un enunciado provisional que servirá como punto de partida en el enunciamiento de la idea y de cómo se entiende. Es decir, es un párrafo que responde a la

⁹⁶MENDOZA, Carlos, *op.cit.*, 2010, p. 106

teoría del autor sobre el tema, lo que cree, en el entendido de que está sustentado en los datos e información que ya aportó la investigación⁹⁷.

En esta línea de pensamiento, la hipótesis, dice Mendoza, es la que condiciona a una preselección del género documental, con el que se va abordar la resolución estructural del documental, en el entendido de que cada género implica un abordaje y una aproximación diferente a los temas:

Los cuatro géneros propuestos: documental de crónica, de reportaje, de ensayo y de entrevista, suponen distintas formas de abordar el conocimiento que contiene el tema, y emplean procedimientos e instrumentos distintos, que se basan en la diferenciación de las tareas informativa, opinativa o interpretativa. Cada género propone un criterio de exposición y argumentación distinto [...] La elección del género está íntimamente relacionada con las características del material que aporta la investigación, es decir; con las imágenes y sonidos que ha puesto la investigación ante el guionista, con la hipótesis que le sugiere, y con la naturaleza del tema.⁹⁸

Cuando se logra generar una hipótesis y el proceso de investigación, que cabe aclarar no terminará sino hasta finalizar la misma película, es posible proceder a construir el proceso de argumentación con el cual se elaborará el guión cinematográfico.

⁹⁷Un ejemplo de hipótesis puede ser consultado en el Anexo dos de esta tesina. La hipótesis.

⁹⁸MENDOZA, Carlos, *op.cit.*, 2010, p. 107.

Por ejemplo, para el caso del documental ya citado, *Casi siempre en domingo*, la investigación sobre los sucesos que ocurrieron alrededor de las elecciones del año 2012 en México, las discusiones sobre el fraude electoral y todo el material audiovisual que se generó se fue recopilando paulatinamente. A lo largo del mes de julio, muchos ciudadanos decidieron “subir” el debate a las redes sociales, varias video-denuncias de podían encontrar en *Youtube*, diversas protestas y marchas del movimiento estudiantil #YoSoy132 se estaban llevando a cabo y algunos ciudadanos se atrevieron a *denunciar* la falta de pago por la venta de su voto.

Así, el equipo de trabajo de *Canalseisdejulio* decidió, por un lado, recopilar y clasificar temáticamente las denuncias, cubrir los movimientos y marchas, acudir a las oficinas de los partidos políticos y a los lugares de concentración ciudadana, para platicar directamente con los protagonistas; y, por el otro, se recopilaron las diversas publicaciones noticiosas de televisión y escritas que contuvieran datos sobre el tema trabajado. De ésta manera, se contó muy rápidamente con archivos de imágenes y testimonios que permitieron generar una hipótesis: en el caso de la elección de presidente de 2012 se influyó a través del trabajo mediático de las encuestas, se apoyó a un candidato mientras se linchaba al otro, se compraron votos y voluntades y las instituciones involucradas no fueron imparciales; nada nuevo, la democracia mexicana es una pantalla. Se optó por hacer un reportaje.

4.3 La estrategia narrativa y los elementos para construir un documental

Una vez conformado el trabajo de investigación y la hipótesis es necesario desarrollar una estrategia para resolver las tramas audiovisuales del tema a tratar.

Dicha estrategia no es otra cosa sino una serie de toma de decisiones que los documentalistas conciben antes de iniciar propiamente la realización de la película. Es obligación del responsable del trabajo, generalmente el realizador y su equipo, llevar a cabo esta toma de decisiones, las cuales son clave y afectarán la forma de grabar las imágenes, montar las secuencias o los bloques temáticos y estructurar la película en general.

Autores como Carlos Mendoza hacen referencia a la estrategia narrativa, la cual entienden como el desarrollo, por parte del documentalista, de una serie de elementos que facilitarán la concreción del filme:

El concepto de estrategia narrativa está asociado a otros, como perspectiva, visión, aspecto, situación narrativa y punto de vista. Algunos autores explican a la *estrategia narrativa* como el vínculo que se establece entre quien elabora el relato narrador y los hechos que se relatan.⁹⁹

⁹⁹MENDOZA, Carlos, *Op.Cit.*, 2010, p 163.

Como ya se mencionó someramente, es la temática la que va marcando, a partir de la investigación, el género documental con el que se va a trabajar; este género implicará el uso de diversos recursos audiovisuales que pueden ayudar a mejorar la eficacia de la narración. Los recursos disponibles son: la *voz en off*; la entrevista; la puesta en escena; el uso de animaciones, de gráficos, de textos en pantalla; la manera en que se realiza la grabación de las imágenes (toma a toma, master con protecciones o plano-secuencia); el manejo de los archivos de imagen o sonido; la resolución audiovisual de los documentos en papel y fotografías; el uso de la música o el diseño sonoro.

La decisión sobre la estrategia es la clave para que el proceso conocido cinematográficamente como “preproducción” funcione correctamente. Es en este momento cuando se deciden los elementos cruciales, tanto de forma como de contenido de un documental, y va a impactar directamente en el cómo se va a filmar y, posteriormente, en la edición del trabajo.

Para explicar con mayor profundidad lo hasta aquí desarrollado, se revisarán someramente los diversos elementos que ayudan a filmar y sus diferencias:

- a) La *voz en off*. El uso de la narración, o *voz en off*, es una decisión que implica tener la capacidad de elaborar textos bien escritos, que sean claros para la descripción audiovisual. Uno de los problemas que presenta es que, debido al abuso en su utilización

en muchos de los trabajos documentales, se piensa que solo existe una narración informativa, que aporta datos duros y fríos, la llamada: “voz de dios” que alude al uso de una narración fría, que no tiene nada que ver con el discurso visual y que deja en el espectador la impresión de la presencia de un tercero que es autoridad y guía, llevándolo de la mano a lo largo del filme.

Sin embargo, *la voz en off* puede utilizarse con diversas formas y tonos, es importante que quien la redacte esté absolutamente inmerso en la construcción del documental, que conozca las imágenes, los sonidos, las frases de las entrevistas, de tal manera que escriba un texto fresco, que interactúe y sea parte orgánica de la construcción narrativa. Y, de ser posible, es preferible que este texto sea claro y sencillo, que no utilice términos o conceptos demasiado complejos, y, si lo hace, que los explique explícitamente ante los ojos del espectador. Si se hace así, *la voz en off* se convierte en una herramienta interactiva, puede recrear la voz de algún personaje, utilizar la ironía o ser solo un puntal que va hilando la propia narración audiovisual.

Es recomendable que el texto para la *voz en off* se escriba desde el momento mismo de la redacción del guión; que sea imaginativo y que se vaya adecuando, es decir, re-escribiendo durante el montaje cinematográfico, de tal manera que sea lo más eficaz posible.

Dicha narración se puede grabar de manera informal en la voz de algún miembro del equipo de trabajo para ser utilizada en los primeros cortes de la edición y, conforme se va afinando dicho corte y se encuentran los ritmos adecuados de entonación, intenciones y métrica de la narración, se va regrabando. Una vez cercanos al corte final, se realiza la grabación con quien se haya designado para ser la voz definitiva.

En la *voz en off* debe evitarse el acartonamiento para que se integre al discurso mismo del documental (tanto de la construcción visual como del diseño sonoro). Es importante desarrollar un estilo general que le de uniformidad a la narrativa de la película.

b) La entrevista. Existen dos tipos fundamentales de testimonios que son valiosos para los documentales: el de los protagonistas de primera mano, que narrarán los acontecimientos desde su propia perspectiva; y el de los especialistas y estudiosos de la problemática que ocupa al realizador, que ayudará a hacer un análisis y una reflexión crítica sobre los sucesos trabajados. Siguiendo a Michael Rabiger, podemos afirmar que:

La entrevista es algo fundamental para el documental, aunque su película no contenga ni un solo “busto parlante”. Porque por entrevistar no entiendo únicamente la obtención de información en cámara, sino las técnicas y el coraje para establecer intercambios de tú a tú a niveles muy profundos. Eso empieza con las entrevistas que se llevan a cabo en el proceso de investigación; como se trata de un intercambio largo y basado en la confianza mutua, sienta los cimientos de cualquier cosa que se proponga conseguir luego, incluso aunque se trate de una

película observacional carente de entrevistas y narración.¹⁰⁰

Hay una serie de técnicas desarrolladas por los antropólogos, sociólogos o historiadores que es pertinente conocer y, en todo caso, adaptar a las necesidades de cada director, ya sean los métodos de entrevistas a profundidad, de historias de vida u otras.

La entrevista debe convertirse en un diálogo concreto entre el documentalista y el sujeto entrevistado. Siempre que exista la oportunidad, es pertinente que se establezca una relación previa con el sujeto a entrevistar, que permita romper la natural desconfianza y el recelo que supone hablar con un desconocido, más aún considerando la presencia siempre imponente del equipo técnico, toda esa parafernalia de luces y cámaras con que los cineastas andan a cuestas.

La entrevista para documental, la cual sobra decir quedará registrada en una filmación, requiere para su realización de la consideración de varios elementos técnicos y metodológicos que la diferenciarán de las entrevistas que realiza el científico social. En la entrevista que realiza el documentalista es importante que las respuestas contengan en sí mismas la pregunta o el tema preguntado. Por ejemplo, si se pregunta a un testigo: *¿Viste la*

¹⁰⁰RABIGER, Michael, *Tratado de dirección de documentales*, Ediciones Omega, España, Cuarta edición, 2007, pag 354.

muerte de tu hermano? La respuesta natural será: *¡Sí, la vi!* Al documentalista no le sirve esta respuesta, ya que el espectador no comprendería un *¡Sí, lo vi!* descontextualizado. Lo que se requiere es una respuesta como la siguiente: *¡Sí, vi la muerte de mi hermano...!* Tener este elemento presente es fundamental a la hora de formular las preguntas ya que, sin manipular la respuesta, hay que tener la habilidad de pedir al entrevistado que incluya la pregunta en la respuesta.

La construcción mental de las ideas y de la realidad que tiene el entrevistado también es importante para el realizador, ya que esto afectará directamente la estructura de la película. Dicho de forma coloquial, si el sujeto “no va al grano”, da muchos rodeos para llegar a una idea o se confunde al explicarla se tendrán que hacer varios cortes en la edición y eso produce la sensación de excesiva manipulación de la respuesta. Hay que pensar por lo tanto a quién se va a entrevistar, no sólo en función de su experiencia, su vivencia, sus conocimientos, sino también por su manera de expresarse y su elocuencia.

Uno de los grandes dilemas ante la entrevista es el relativo a la cantidad de encuentros con cada sujeto (generalmente con los protagonistas, ya que los especialistas suelen argumentar poco tiempo). Mayor cantidad de encuentros grabados con un protagonista ayuda a “romper el hielo” y, por supuesto, ir obteniendo mayor diversidad de datos, a veces incluso contradictorios; con el paso del tiempo el entrevistado tendrá más confianza ante la cámara,

dejará de importarle y el documentalista podrá escoger los fragmentos que mejor le convengan para el relato; sin embargo, existen también contras de esta práctica, la primera, es la pérdida de la espontaneidad, valor fundamental de la búsqueda documental, ya que una historia que se ha repetido mil veces comienza a convertirse en artificial, pues la emoción de narrarla va decreciendo cada vez.

Asimismo, en el caso de reportajes documentales, en los cuales únicamente se dispone de una ocasión para realizar la entrevista, es fundamental no cansar al entrevistado, tener listo el cuestionario concreto, claro y breve; alejar la cámara lo más posible, para no intimidar al personaje y, es trabajo del fotógrafo, utilizar el lente adecuado para dar el tamaño de cuadro correcto que necesita el director, utilizando el equipo menos intrusivo posible. Como dice Rabiger:

Encararse a otro ser humano durante la realización de un documental significa indagar, escuchar y revelar de manera indirecta tal y como es uno. Respondiendo a las preguntas con más preguntas. Puede significar ayudar a la gente a expresar los hechos o ideas más trascendentales de sus vidas, a conseguir catalizar nuevas experiencias importantes e inéditas y a iniciar el planteamiento de una serie de cambios en sus vidas.¹⁰¹

c) Textos. El uso de los textos en pantalla, ya sea *intertítulos*, que son las frases que pueden

¹⁰¹RABIGER, Michel, *Op. Cit.*, p 354.

ir entre dos bloques de imágenes, o al inicio y final de la película; o los *supers*, que son textos contextuales de identificación de lugares, fechas y personas, deben ser breves y lo más explícitos posibles. Entendiendo que los espectadores, habituados al lenguaje audiovisual, no están dispuestos a leer tanto como si estuvieran frente a un libro.

Al igual que la narración, los textos deben estar bien escritos, con buena sintaxis y ortografía y cuidando que la fuente sea legible para todo el mundo, por lo que se requiere utilizar algo sencillo, que no complique la velocidad de la lectura, ya que la audiovisual es una obra espacio-temporal, que implica que los textos tengan una duración predeterminada en pantalla.

Se considera que el editor debe leer claramente tres veces el texto para determinar la duración del mismo en pantalla; en el caso de los *supers*, estos durarán lo que la misma imagen o, si esta es muy larga, se debe dar el tiempo necesario para la lectura y después sacarlos por corte o disolvencia.

Ambos tipos de textos deberán estar incluidos en el guión que se va a escribir y, posteriormente, será trabajo del diseñador gráfico darles una presentación atractiva y sencilla para la pantalla.

d) Los gráficos y las animaciones. Ambos elementos formales permitirán simplificar las explicaciones de los datos duros hacia el espectador, ambos también expondrán una estética a los espectadores y, en algunos casos, permitirán hacer atractiva la presentación de información, documentos, periódicos o fotos, de mucha importancia, pero visualmente débiles y hasta monótonos.

Los gráficos, que pueden ser mapas, ilustraciones, tablas, etcétera, son elaborados para explicar de manera pedagógica los datos duros que se quieren recalcar. No todos los documentales llevan gráficos pero, generalmente, en los filmes de carácter social se utilizan bastante. Existen diversos tipos de información que no es posible explicar de manera sencilla, precisa y sin vaguedad sin utilizar los gráficos. Al respecto dice Carlos Mendoza:

Una gráfica es una representación de información numérica a través de líneas, figuras geométricas, y símbolos que muestran la relación que dichos datos guardan entre sí, también pueden ser puntos, plasmados en coordenadas que sirven para analizar un proceso, o un conjunto de elementos o signos que hacen posible la interpretación de un fenómeno determinado [...] La cualidad simplificadora de este recurso ofrece a los documentalistas la posibilidad de llevar a cabo, en poco tiempo y a partir de imágenes escasamente apoyadas con palabras o números, explicaciones que de otro modo serían tediosas y seguramente menos claras, si bien cabe destacar que el campo de conocimiento al que suelen estar dirigidas es el de

los números, o sea, el de los datos cuantificables.¹⁰²

Lo mismo sucede en el caso de la animación, sólo que esta puede servir ya sea para jugar el mismo papel de la gráfica o para permitir, formalmente, darle un mejor tratamiento tanto a los documentos como a las fotos que irán sobre pantalla. Siguiendo todavía a Mendoza, nos dice:

La animación es una simulación de movimiento producida a partir de imágenes estáticas creadas y registradas una por una que, al ser proyectadas de modo continuo, crean la ilusión de que dichas imágenes adquieren movimiento, gracias al efecto de la ya mencionada persistencia retiniana. Así, el movimiento que no existe en la realidad es construido en nuestro cerebro.¹⁰³

El uso tanto de las gráficas como de las animaciones se remonta prácticamente al inicio del cine documental. Ya Robert Flaherty nos muestra mapas de Alaska en *Nanook el esquimal* (Flaherty Robert, Estados Unidos, 1922) y Joris Ivens en *Los 400 millones* (Ivens, Joris, Holanda, 1939) utiliza la animación para ejemplificar algunos lugares y sucesos históricos de China (sus ciudades, ríos y el avance de los japoneses en la guerra que sostuvieron ambos países).

¹⁰²MENDOZA, Carlos, *Op.Cit.*, 2008a, p 116.

¹⁰³MENDOZA, Carlos, *Op.Cit.*, 2008a, p 121-122.

El uso de estos elementos gráficos está supeditado a la rigurosidad de la investigación, ya que, por más estéticamente bien resueltas que estén, gráficas o animaciones no pueden sostenerse en datos dudosos o falsos, carecerán de valor documental. Cabe resaltar que, con el avance tecnológico, cada vez es más sencillo acceder a un programa que genere tales animaciones o gráficos de manera formalmente más atractiva, pero su eficacia dependerá siempre de la autenticidad de su contenido.

e) Uso del Archivo. Para muchos puede sonar obvio, pero el archivo filmográfico, fotográfico o sonoro tiene muy diversos usos y se puede utilizar de diversas formas. Se entiende por archivo toda aquellas imágenes o sonidos pertenecientes al pasado, que ayudan a entender los acontecimientos de los que se hará cargo el documental, ya sea como bloques contextuales o como momentos específicos de la estructura narrativa del filme.

El más común de ellos le otorga la misión de ilustrar explícitamente lo que el texto del narrador o la voz del entrevistado *en off* están comentando. En su uso más simple, el archivo está destinado a cumplir esa misión que a veces desperdicia toda su fuerza expresiva. Por otro lado, el archivo puede ser usado como prueba, en imagen o sonido, de los dichos de los testigos. Como ejemplo, cuando en los documentales históricos se observan por corte, después de escuchar el testimonio, las imágenes del pasado que

corroboran lo dicho.

Para poder utilizar el archivo hay que tener mucho cuidado con el asunto de los derechos de autor pues eso puede acarrear problemas serios. Hay que asegurarse de contar con los permisos explícitos de los autores originales o, en su caso, patrimoniales, para poder utilizarlos.

Por otro lado, hay que advertir que en ciertos documentales los realizadores no ponen suficiente atención en el contexto real e histórico de las imágenes de archivo. Es bastante común que se revuelvan escenas de los años 40's con otras de los 20's o los 30's y, sin una adecuada investigación histórica, es muy sencillo darles una mala lectura y transgredir su real procedencia. Para poder utilizar de la mejor manera el archivo fílmico, hay que estudiar lo mejor posible el contexto en el que fueron realizadas y, de ser necesario, consultar el contexto de su realización con historiadores fílmicos.

Ahora bien, el uso de las fotografías se complica más por el ya mencionado carácter espacio-temporal de la cinematografía. Las nuevas tecnologías permiten no solo filmar las fotos en alta calidad, sino retocarlas, reencuadrarlas y hacer movimientos de cámara de la misma manera electrónica, de forma que se puede realizar una relectura de dichas imágenes, si es que así lo requiere el realizador.

Los archivos de audios se utilizan con menos frecuencia y, para el documental, suelen ser acompañados de una fotografía o una gráfica que le den sentido audiovisual. Asimismo, de preferencia, se subtitulan para hacerlos aún más claros para el espectador. Entre este tipo de archivos son famosas las llamadas telefónicas que descubren complots o asuntos de corrupción entre políticos, empresarios o personas de “importancia” social.

Existe el prurito entre algunos documentalistas sobre la utilización o no, de éstos elementos cinematográficos, incluyendo las puestas en escenas o recreaciones, que de alguna manera utilizan elementos de la ficción dentro de la creación documental; sin embargo, es el tema y su resolución lo que marca al documentalista los derroteros que seguirá para la resolución del filme de la forma más conveniente; en todo caso, no es prudente dejarse llevar por falsos prejuicios que descalifican el uso de todos estos recursos fílmicos. Lo que se debe tomar en cuenta es que, en este proceso de la producción, es cuando el estilo autoral comienza definitivamente a aflorar y a marcar la obra fílmica.

4.4 Escaleta y/o guión

Una vez estudiadas y tomadas las decisiones de realización, es necesario vertebrar el discurso, darle estructura a partir de un ejercicio de imaginación que terminará escrito en un papel, ya sea como un listado de los temas importantes (escaleta –ver ejemplo de escaleta en el Anexo 5) o como una descripción a detalle de lo que se tratará la película (el guión descriptivo –ver ejemplo de uno desarrollado en el Anexo 3–). Hay, en la creación cinematográfica documental, una necesidad de comunicación con el espectador, por lo tanto, lo principal de la obra implica su eficacia en el discurso y la expresividad de su montaje (estructuración en escenas o bloques, capítulos o temáticas).

Actualmente, existe la discusión entre los realizadores acerca de la pertinencia de escribir un guión para documental y su necesidad. En esta metodología, dicha discusión está salvada, el documental necesita un guión que ayude a ordenar la información aportada por la investigación y que jerarquice lo que se quiere decir.

La función principal del guión va a ser dar sentido a las imágenes documentales, ya sea construyendo un relato, una narración o una argumentación que resulten verosímiles para los espectadores. Ya que el “guion es, en esencia, un trabajo de planeación y de organización del registro y el posterior ordenamiento de imágenes y sonidos; se trata de una

herramienta útil para la planificación de la toma de decisiones durante el rodaje y el montaje de un documental.»¹⁰⁴

De este trabajo escrito, existen tres posibilidades:

a) La escaleta. Herramienta fundamental que ayuda a dar claridad a la estructura. Es un listado de temas generales que permite diseñar una continuidad narrativa en el papel y, ya desde ese primer momento, el realizador puede darse cuenta si algo no tiene sentido y modificarlo:

La escaleta es un índice numerado, que indica el orden con el que se desarrollará el documental. En la escaleta los bloques o secuencias no están explícitamente descritos, sino tan solo identificados por un par de palabras y/o por una breve frase, es decir por una clave. Este recurso demanda el conocimiento previo del contenido del bloque o secuencia, por parte de quien elabora o utiliza la escaleta, y tiene un propósito concreto: mostrar el conjunto de la estructura del guión en una sola vista.¹⁰⁵

La escaleta no es una herramienta que describa con detalle las acciones que van a acontecer en la película, tampoco se ocupa de las indicaciones técnicas con las que se filmarán las escenas; para eso existen dos herramientas distintas: El guión descriptivo, conocido en

¹⁰⁴MENDOZA, Carlos, *Op. Cit.*, 2008,p 182.

¹⁰⁵MENDOZA, Carlos, *Op.Cit.*, 2010, p 202.

ficción como literario; y el guión técnico (ver ejemplo en el anexo 4).

b) El guión descriptivo y el guión técnico. Para definir estos dos elementos se utilizarán, por su claridad, las definiciones del profesor de documental y realizador Carlos Mendoza, quien nos dice:

El guión descriptivo es un relato detallado que da cuenta del desarrollo del documental que se realizará; de su lectura será posible deducir como será ese film que el escrito prefigura. [...] Dicha descripción debe basarse, estrictamente, en lo que el espectador verá y escuchará; es decir, que se trata de un escrito que prescinde del empleo de frases en sentido figurado y de licencias narrativas que se aparten de una descripción de personas, acciones, lugares y cosas. Esta clase de escrito ha de basarse, asimismo, en las palabras habladas o escritas que pasarán por la pantalla, ya sea verbalmente, como texto superimpreso a la imagen, o como intertítulos.¹⁰⁶

La finalidad de escribir un guión descriptivo es la de permitir exponerlo públicamente a personas que no necesariamente conocen del lenguaje técnico, que aunque no explícitamente señalado, si está correctamente escrito, sugerirá con claridad los planos, movimientos y efectos que puedan ir integrados en el filme, sin tener que escribir las denominaciones técnicas.

¹⁰⁶MENDOZA, Carlos, Op.Cit., 2010, p 192.

¿A quién le podría interesar la lectura del guión descriptivo? Fundamentalmente, a los posibles productores, quienes aportarán el dinero para la realización. Generalmente es este el guión que se solicita en las carpetas de producción para buscar los financiamientos: a los inversores privados en caso de que los haya, a los jurados de las instituciones como el IMCINE, a los críticos de cine, a los tutores o asesores en caso de existir, etcétera. En general, cualquiera puede leer el guión y darse una idea clara de lo que se pretende construir en el filme.

A su vez, el guión descriptivo será el punto de partida necesario para generar el guión técnico, cuyo uso está reservado al equipo de trabajo:

Instrumento muy usual en el cine de ficción. Se trata de un escrito que se ocupa detalladamente del asunto cuyo rodaje y producción se prepara, y tiene la finalidad de describir aquello que se verá y escuchará en la pantalla. El *guion técnico* a diferencia del descriptivo o literario, acompaña las explicaciones con acotaciones formuladas en las claves del lenguaje cinematográfico, como el plano que emplea, el movimiento de cámara elegido, el número de secuencia, el número de escena; también señala si se trata de una toma que se rodará en exteriores o en interiores, y si se filmará de día o de noche. En casi todo el mundo, sabemos, dichas acotaciones son en inglés.¹⁰⁷

¹⁰⁷MENDOZA, Carlos, *Op.Cit.*, 2010, p 198.

El guion técnico facilita la localización de las necesidades de producción, deja muy claro para los que conocen del lenguaje cinematográfico el cómo será realizada la imagen y aborda con claridad los elementos que darán forma al filme.

No en todos los documentales ni en todos los temas se escriben los tres tipos de estructuras aquí presentadas (escaleta, guión descriptivo y guión técnico); esto dependerá del control que se tenga de la temática, de la profundidad de la investigación y de las necesidades propias, tanto del director o realizador, y de su equipo de trabajo.

Es pertinente aclarar que es fundamental utilizar la imaginación y la creatividad a la hora de escribir, pero con una base fundamentada en la investigación y un espíritu libre de prejuicios sobre el uso de los recursos cinematográficos.

Otro elemento a tomar en cuenta es el punto de vista de la producción, es decir de la factibilidad de lo que se plantea en el guión, y asegurar que no se están creando falsas expectativas, cosas imposibles de conseguir, lo que haría imposible realizar la película.

En su *Manual básico de producción cinematográfica*, Carlos Taibo aconseja:

Desde la idea original hasta el guion terminado. Siempre se ha discutido con respecto a si los proyectos cinematográficos tendrían que escribirse desde un principio, conforme a las posibilidades de su realización, o a dejar volar la imaginación al momento de escribir sin sufrir las consecuencias al producir. Un acertijo difícil desde un punto de vista filosófico, pero más simple desde un punto de vista de economía fílmica. Se deben plantear en todo momento retos; sin embargo, también se debe optimizar los recursos y filmar de una manera cuidadosa y planeada. Cuando las historias que queremos contar son demasiado complicadas, es necesario detenerse a reflexionar un momento y reposicionar el guion en un entorno factible de ser realizado [...] Nuestra recomendación sería dejar volar la imaginación pero calcular la energía necesaria para mantener el vuelo.¹⁰⁸

En caso de requerir armar una carpeta de producción, será necesario considerar otros elementos a ser escritos, como por ejemplo, la sinopsis, anécdotas, visión del director, planteamiento fotográfico y sonoro; sin embargo, no serán descritos a profundidad en esta metodología, por no ser propiamente parte de la realización de la película. Sí se mencionará que, a quien interese desarrollar su propio proyecto, le será conveniente investigar los elementos que se requieren para las carpetas de presentación, con gente especializada en producción cinematográfica, a la hora de buscar financiamientos.

¹⁰⁸TAIBO, Carlos con la colaboración de Orozco, Martha, y Paredes, Sandra, *Manual básico de producción cinematográfica*, Instituto Mexicano de Cinematografía, Centro de Capacitación Cinematográfica, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, México, 2011, p 36

4.5 La producción

Una vez que se cuenta con un guión y un equipo de trabajo, se puede salir al rodaje, lo que no es otra cosa que el hecho de ir a campo a filmar las escenas que se necesitan para la película.

Como se puede deducir por lo hasta aquí escrito, la etapa de rodaje debe estar muy bien planeada ya que los costos tanto del equipo técnico como de los servicios profesionales de los colaboradores son elevados. En el caso del documental, por lo general, se acostumbra llevar un equipo de trabajo pequeño, que sea lo menos intrusivo posible, tampoco se usa demasiada parafernalia técnica, o sea, se intenta trabajar con una cámara portátil, discreta, sin luces y con un pequeño equipo de audio. Generalmente, los colaboradores que salen a la filmación, previas juntas en la preproducción para ponerse de acuerdo, no son más de tres o cuatro entre realizador, fotógrafo, productor y sonidista y, en algunas situaciones, incluso el mismo realizador cumple todas las funciones técnicas.

Es deseable que tanto el realizador como su equipo de trabajo cuenten con las herramientas y los conocimientos teórico-prácticos del lenguaje audiovisual, de esta manera podrán sortear mucho más eficazmente los retos del rodaje; esto es, el manejo de una adecuada gramática fílmica, así como las tramas que tienen que ver con la creación propia de la

imagen, a saber: la composición del cuadro, la exposición de la luz, la temperatura de color o balance a blancos, la limpieza y precisión en los movimientos y una idea clara y precisa de aquellos elementos que se requerirán para el momento de la edición. Esto no descalifica a quienes se quieran acercar empíricamente a la creación documental; sin embargo, es mucho más adecuado poseer dichos conocimientos.

A manera de ejemplo, se citará *in extenso* un fragmento del Tratado de dirección de documentales de Michael Rabiger, que, si bien está pensando en un tipo de producción cercana a lo industrial y considera, dentro del equipo técnico, personal que difícilmente participará en la filmación de campo documental, como los eléctricos, ofrece claves interesantes sobre el rodaje:

Durante una escena, el equipo técnico tiene que estar tan en silencio como le sea posible, y alejados de la línea de mirada de los participantes para no distraerlos. Incluso si sucede algo divertido, tienen que quedarse callados e impávidos. Es esencial que el equipo no se comporte como si fuera un público, porque eso convertiría a los participantes en actores. En cualquier caso, cada uno de sus miembros tiene algo de lo que ocuparse [...] El *operador de cámara* observa la escena a través del visor y controla el enfoque, la composición del plano, el encuadre y los movimientos, y vigila que el micro no se cuele en el cuadro. Las cámaras de cine tienen un enfoque que muestra más allá de los bordes del puro encuadre para que el operador pueda prever si algo va a entrar dentro del cuadro filmado [...] El *director de fotografía* (si es alguien distinto al operador) está atento a los cambios de luz a medida de que los participantes se mueven de un lado a otro [...] El *director* observa la escena en términos de contenido e intensidad emocional. ¿Qué es lo que está siendo expresado?, ¿hacia dónde va la

escena?, ¿es lo que se esperaba de ella y ofrece lo que se preveía? [...] Los *eléctricos* controlan que las luces y focos funcionen correctamente [...] El *técnico de sonido* escucha la calidad de las voces y está atento ante cualquier sonido indeseado [...] La escena continúa hasta que el director grita “¡corten!”.¹⁰⁹

Una vez que se filmó todo lo necesario, pensando siempre en que se tiene suficiente material para el editor, además conformado con coherencia narrativa, culmina el día de trabajo.

El rodaje puede tardar un único día o, en ocasiones, semanas o meses. Puede estar compuesto por llamados diarios o escalonados, siempre dependerá de cuando suceda algo interesante o importante para el filme.

Una vez recopiladas las secuencias de imágenes que se requieren, se pasa al siguiente proceso, conocido como la “edición”.

¹⁰⁹RABIGER, Michael, *Op. Cit.*, 2007, p 320-321.

4.6 Montaje y restructuración del discurso

Dependiendo del tipo de rodaje y de sus posibilidades, tanto económicas (que permita financiar la estancia del editor en campo) como espaciales (que el lugar del rodaje sea o no accesible), se realiza, una vez hecho el corte, un primer visionado de las imágenes filmadas. Lo ideal es analizar lo grabado ese mismo día, por lo general, esa misma noche, con la finalidad de corregir los errores que se hayan podido cometer e intentar corregirlos inmediatamente. Hay que mencionar que siempre se incurre en equívocos durante las filmaciones y nadie queda exento de esto.

De no ser posible, el proceso de primer visionado del material fílmico se hará hasta después de volver de rodaje, ya en la sala de edición, también conocida como isla de montaje.

El trabajo del montador va más allá de la tarea física de ensamblar y, el buen montador –en realidad alguien con indudable madera de autor que trabaja a partir de materiales entregados– es sumamente consciente de las posibilidades del material. Los directores están en desventaja en esta área debido a la sobrefamiliaridad de sus propias intenciones. El montador, no habiendo estado presente en el rodaje, aparece en escena con un ojo sin obligaciones y sin prejuicios y está idealmente situado para revelar al director que posibilidades o problemas yacen latentes en el material.¹¹⁰

¹¹⁰RABIGER, Michael, *Op.Cit.*, 2007, p 442.

Generalmente, el realizador y un editor son los encargados de hacer esta primera revisión del material *en bruto*, tal y como fue filmado. A este proceso se le conoce en el lenguaje cinematográfico como *visionado de rushes*, proceso muy útil para conocer el material con el que se cuenta, compararlo con lo que dice el guión, prever lo que no fue logrado o las carencias del mismo material y también para *calificar* los mejores fragmentos que serán utilizados en el filme; para esto, se elabora una lista de códigos de tiempo que, en el caso del material digital, son exactos para determinar la entrada y la salida, es decir, el inicio y el final de la mejor parte de una escena.

Una vez que se realizó el *visionado de los rushes*, se procede a la captura del material. En los últimos tiempos, este paso se abrevia puesto que dicho material se graba directamente en memorias o discos duros, que generan automáticamente clips con el contenido de cada escena. Pero, si la grabación se realiza en cassette, se tienen que capturar exclusivamente los momentos que se pretenden usar, puesto que el peso de las imágenes en una computadora es bastante grande.

Para iniciar el montaje de un filme, es importante conocer perfectamente las características técnicas con las que se realizaron tanto las imágenes como los sonidos, estas características son claves para poder trabajar el proyecto fílmico a su máxima calidad y se conocen como

settings. Los *settings* se refieren al tamaño de la imagen; al número de líneas que componen la escena, esto es lo que se conoce como HD (Alta Definición), o DV (Video Digital) que es una calidad profesional, pero menor que la primera. Lo mismo sucede con los sonidos o con el material del archivo que se utilizará (fotos, documentos o imágenes de cine ya pasadas a video).

Una vez abierto el proyecto de la película, en alguno de los programas especializados de computadora para realizar una edición profesional de video (el *final cut pro*, el *adobe premiere* o el *avid*, por ejemplo), se realiza lo que se conoce como el *primer ordenamiento* que, como su nombre lo dice, es acomodar en la línea de tiempo, es decir, en el lugar en dónde se arma la película dentro del programa de edición, las diferentes escenas y tomas que ya se ha considerado servirán, acomodándolas en el orden que indica el guión y que se van a agrupar en secuencias, bloques o capítulos.

El *primer corte* es el siguiente paso, cuando ya se tiene el material ordenado tal como lo indica el guión. Es un trabajo más pulcro en el cual se comienzan a, literalmente, eliminar de cada escena los elementos que no sirven. Para este trabajo es importante tomar en cuenta que los puntos de corte coincidan entre dos imágenes y yuxtaponerlas, ya sea haciendo que coincidan los movimientos o creando la ilusión de que ambas se corresponden y pertenecen a una misma acción.

Editar no es únicamente pegar imágenes ya que, cuando estas comienzan a unirse, cobran un nuevo sentido y en ese mismo orden de ideas, el montaje ayuda a estructurar el discurso fílmico y a darle un significado específico, tomando en cuenta lo que ya está escrito en el guión, pero con la suficiente libertad para hacer alguna propuesta alterna.

Hay que tomar en cuenta que el editor verá las imágenes y escuchará los sonidos directos de estas hasta la saciedad, lo que de alguna manera le va minando la capacidad de saber cuan expresiva va resultando la secuencia (conjunto de imágenes y sonidos con relación espacio-temporal), o los bloques (conjunto de imágenes y sonidos con relación temática). Por ello, es prudente, en el caso de que el realizador no sea la misma persona que el editor, que éste no vea tan frecuentemente cada proceso de corte, sino que se dé cierto tiempo de descanso que le permita no *viciarse* con la repetición de visionado del material, como le sucede al editor. De cualquier forma, se necesitará invitar de vez en cuando a alguna persona de toda confianza para mostrarle el corte y que dé su opinión sobre la eficacia del mismo. Este ejercicio supone la existencia de un equipo técnico con la suficiente capacidad para escuchar y entender las críticas que se le realicen al trabajo y saber sacar provecho de las mismas.

La película se construye lentamente y se va definiendo el ritmo interno de las imágenes.

Para crear el ritmo externo del filme, el armado de imágenes y sonidos se complementa con el trabajo de diseño sonoro y de diseño gráfico que, poco a poco, le va dando forma y coadyuvando a dar sentido a la totalidad del discurso.

El *primer corte* terminará una vez que se tiene perfectamente cortada toda la película y ésta será evaluada en un visionado, de manera que se pueda sentir si la estructura funciona o no; en caso negativo, es momento de reeditar y cambiar secuencias de lugar o incluso eliminar algunas o aumentar otras, es en este momento cuando se puede saber con claridad si hace falta filmar algún material extra o conseguir algún nuevo archivo. Cabe recordar que la investigación continúa produciendo nuevos datos cada vez y hasta el final de la película.

Conforme avanzan las revisiones se van haciendo correcciones, cada una de estas se considera un *corte* distinto. Por ejemplo en el caso de que se utilice la voz del narrador, es factible utilizar una grabación en sucio, a veces incluso con la voz del mismo editor o de algún asistente, intentando que la lectura sea limpia y con el ritmo y entonación adecuados, de manera que ayude al editor a encontrar el ritmo adecuado de la narrativa fílmica, pero que también permita que el realizador escuche lo que está escrito y si considera necesario, lo corrija. De esta forma, no será necesario llamar varias veces al narrador, sino una única vez, hasta el final, con el texto corregido y el ritmo de edición ya muy cercano al final.

Otro elemento que se va sumando en estos *cortes*, ya sea segundo o tercero, es la inclusión de textos en pantalla, animaciones o gráficos que permitan sentir como va fluyendo el mensaje fílmico. Estos tampoco estarán del todo terminados pero, al introducirlos en este momento de la edición, será factible corregirlos.

Metafóricamente esta construcción paulatina y por *cortes* de la película corresponde a ir vistiendo de a poco la obra negra de una casa, que es como se vería después del *primer ordenamiento*.

También se va incluyendo la música que se utilizará y que ayuda a crear atmósferas y ritmo. Cuando se utilizan composiciones originales, es necesario trabajar con el compositor de la obra musical. El compositor, el editor y el director tienen que llegar a acuerdos acerca de, por ejemplo, si se compondrá una pieza musical para editar y luego esta será ajustada ya con la edición terminada o si se musicaliza la edición ya finalizada, adaptando las notas y el ritmo musical al ritmo visual. En caso de que esta segunda opción sea la elegida, el equipo de edición tiene que trabajar con música similar a la que se compondrá posteriormente, intentando marcar un ritmo al montaje.

Una vez que tanto el realizador como el editor consideran que el trabajo está casi listo, inicia el *corte fino*, que es el momento más emocionante de la edición, pues en los *cortes*

anteriores la película ya cobró sentido, las atmósferas ya se crearon y el ritmo externo del filme está casi construido, pero aún hay muchos detalles que corregir. Ese es el trabajo del *corte fino*, ajustar los cuadros hasta tener un corte ideal, deja listo cada uno de los bloques temáticos y permitir ver el documental completo para saber si funciona en su totalidad.

El *corte fino* permite al editor trabajar al máximo de su capacidad, revisar que no se fuguen cuadros negros y resolver los *cortes* para ajustar el ritmo deseado. La película debe ser coherente por completo y ya se puede mostrar a un cierto grupo de personas de confianza que van a opinar sobre el trabajo.

4.7 Finalizar el documental

Cuando se ha terminado de editar la película, es momento de ajustar los últimos detalles. Realizar la *mezcla sonora*, que va a permitir que todas las pistas sonoras convivan con armonía; limpiar los ruidos que ensucian las imágenes; poner los efectos sonoros; la narración y la música final. Para hacer dicha mezcla es importante que no haya más cambios en la edición completa de la película, ya que la sincronía entre ambas debe ser precisa.

Lo mismo sucede con la imagen. Es el momento de realizar la *corrección de color*, que es la revisión de brillo, gama, contraste, y demás posibilidades de arreglar y embellecer la imagen, considerando en ello dar uniformidad fotográfica en la luz y los colores de todas las escenas de la película.

Por otro lado, las animaciones y gráficos se terminan de ajustar, se vuelven a trabajar en programas de computadora específicos para esto, como pueden ser el *after effects* o el *cinema 4d*. Es recomendable consultar a un diseñador gráfico que proponga una fuente adecuada para los textos y colores de los gráficos.

En pocas palabras, una vez que se termina la edición, es necesario hacer una revisión que mejore la parte técnica, tanto de la imagen como del sonido, y dé uniformidad al documental completo, de esta manera la obra cobrará un mismo estilo.

El procedimiento final es que, una vez que se tiene la *mezcla sonora* y la *corrección de color*, se ajustan en la línea de tiempo y se genera un *master*. Dicho *master* será ya la película terminada y sobre él no es posible hacer más cambios o ediciones. Es a partir del *master* que se generan los dvd's, cassettes, archivos para la red, o cualquier otro soporte a

través del cual será distribuido el documental que se ha producido.

Para concluir, solo resta decir, como bien queda explicado con lo hasta aquí descrito en esta metodología, que la actividad documental es un trabajo arduo que requiere de concentración y disciplina. Del mismo modo, necesita un amplio criterio por parte de los autores por lo que es deseable que estos exploten al máximo todos los recursos que su imaginación les permita; así, se podrá realizar una obra eficaz, pero también, y esto es fundamental, expresiva. Será así posible obtener un documental, un producto bueno, con buen ritmo y sobre todo necesario como planteaba desde el principio DzigaVertov.

Conclusiones

Se ha tenido la intención de que las “Conclusiones” de este trabajo de recepción profesional no se conviertan en un resumen de lo ya escrito a lo largo de las páginas anteriores, ya que se considera que será de mayor riqueza y profundidad realizar algunas reflexiones sobre el estado que guarda actualmente el cine documental en general y el social en particular.

Al ser específicamente este escrito una propuesta metodológica, serán finalmente planteadas, por un lado, reflexiones sobre la labor concreta a la que se enfrenta el documentalista, en materia de ética sobre todo, y que quedarán aquí, como vetas abiertas para futuros trabajos.

Por el otro, se ha considerado prudente reflexionar sobre los elementos académicos, metodológicos, teóricos y prácticos que la carrera de Periodismo y Comunicación Social aporta al trabajo profesional del documentalista, así como las omisiones y vacíos de conocimiento que quien estas líneas escribe considera habría de cubrir dicha currícula, cuyo programa ya no está vigente¹¹¹.

Como objetivo, la formación general de la licenciatura apuntó a desarrollar profesionales que “desarrollen actitudes críticas y reflexivas sobre la realidad mexicana y su entorno

¹¹¹El plan de la carrera vigente se puede consultar en la página de la FES Acatlán. El de 1983, que fue el que se cursó, constaba de 9 semestres con un tronco común de 6 semestres y otros 3 del séptimo al noveno de preespecialidad: Comunicación Organizacional, Investigación y Docencia, Medios electrónicos y Periodismo escrito.

regional e internacional”¹¹² y que, a su vez, tengan “una sólida formación teórica, metodológica y técnica en el campo de la comunicación social, que desde perspectivas inter y/o multidisciplinarias conozcan, expliquen, operen y evalúen procesos comunicativos de la actividad social humana”¹¹³.

En ese sentido, las materias que conformaron el plan de estudios reforzaron el objetivo en lo reflexivo-crítico- social y pusieron énfasis en el proceso de la comunicación entre las personas y la sociedad misma.

Por una parte, fueron importantes las asignaturas de: Técnicas de investigación documental y de campo, Introducción a la epistemología, Metodología de las ciencias sociales, Introducción a las ciencias de la comunicación, Teorías de la comunicación colectiva I (Funcionalismo), Teoría de la comunicación colectiva II (Estructuralismo) y Teoría de la Comunicación colectiva III (Marxismo), Métodos de investigación de la comunicación colectiva I, II y III, ya que son útiles para comprender la importancia que tiene la sistematización del conocimiento y las diferentes perspectivas desde las cuales se puede partir al abordar un tema de investigación.

Por otra parte, son de gran importancia las materias contextuales: Introducción a la sociología, Historia mundial del siglo XX I, y II, Sociedad y política del México actual, Historia contemporánea de América Latina, pues ofrecieron la posibilidad de entender el

¹¹²*Ibidem.*

¹¹³*Ibidem*

contexto histórico, político, económico, cultural y social del país con un marco referencial mundial.

Del plan de estudios actual, existen asignaturas tales como géneros periodísticos, que permiten al estudiante desarrollar, a nivel práctico, el conocimiento sobre el quehacer periodístico, así como conocer los conceptos y distintos manejos que se pueden dar a la noticia; y reflexionar sobre temas tan importantes como la objetividad-subjetividad o el punto de vista: Géneros periodísticos informativos I: Nota informativa, Géneros periodísticos informativos II: Entrevista, Géneros periodísticos informativos III: Reportaje, Géneros periodísticos de opinión I: Artículo y editorial, Géneros periodísticos de opinión II: Columna y crítica.

Otras asignaturas que fueron importantes también a nivel formativo: Ética para la comunicación, Técnicas de información por radio y TV I y II y las materia optativas de cine Lenguaje cinematográfico y Técnicas de cine documental que, de alguna manera, sirvieron de referencia para los estudios posteriores de cinematografía que el autor de esta tesina realizó en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM.

Como crítica, se puede afirmar que la subjetividad de cada profesor y su enfoque personal sobre el contenido de las asignaturas que imparte, en el caso específico de la materia de Teoría de la comunicación colectiva III (marxismo), no permitió conocer dichos planteamientos teóricos sino un reacomodo desde la posmodernidad de los postulados de

Marx, lo que generó un hueco de conocimientos que después hubo que cubrir de manera autodidacta.

Por otro lado, el enfoque de la comunicación organizacional choca de frente con los postulados sociales y, en el momento exacto de mi participación en dicho plan de estudios, las ideas que llegaban desde España, en específico las propuestas de Manuel Martín Serrano como ejemplo, iniciaban una disputa entre los comunicólogos que partían desde la posmodernidad y los que lo hacían desde planteamientos modernos, lo que generó un cambio de plan de estudios en 1999, dos años después de que concluí mis estudios.

Ahora bien, regresando al tema que atañe al escrito, justo es decir que la carrera de Periodismo y Comunicación Colectiva, en su conjunto, sentó las bases para que en una decisión de vida, la parte de la cinematografía relevante para el autor de estas líneas sea aquella cercana a las personas, a la ética, que permite acercarse a la realidad, aunque como ya se ha recalcado esta sea inasible. Los estudios de la ENEP Acatlán (actualmente FES) resultaron fundamentales para definir lo que después se convirtió en vocación: El documental.

Hoy el cine documental está de moda, es común conocer a alguien que esté involucrado con la producción de un filme de esta modalidad cinematográfica o que recientemente fue a ver algunos a las salas cinematográficas de la ciudad; sin embargo, el cine documental social sigue siendo, como antes y como se narró a lo largo de los primeros tres capítulos de la tesis, el “patito feo” del género.

Esto se debe en gran medida a que la mezcla de compromiso político, análisis, argumentación y cercanía con la investigación social del realizador de estos trabajos, que fueron detallados a lo largo del capítulo cuatro, crean un sentimiento de rechazo en quienes priorizan los valores estéticos y la forma como los elementos más importante de la creación documental. Un segundo factor de recusa es la consideración acerca de la valía de las problemáticas desarrolladas en el documental social, la disputa existente entre aquellos que opinan que la elección del tema debe estar en la dramatización de historias de individuos singulares, *versus* los que opinan que, por el contrario, el cine documental no debe ocuparse de los mismos temas que los noticieros televisivos pues, argumentan, “pierde profundidad en el tratamiento de los temas”.

Lo dicho muestra la variedad de las posturas existentes con respecto a este “otro tipo” de cine, más cercano a las personas, realizado con bajo presupuesto, de manera artesanal pero profesional y que privilegia los contenidos, las miradas que sirven a lo colectivo, las posturas políticas subjetivas, el *intento de inventar una verdad* que en algo sirva; cuyo objetivo es crear un documental útil y necesario, muy pendiente de los tiempos, las circunstancias y de su lugar geográfico específico; y, que acentúa la posibilidad de filmar y producir películas urgentes, de emergencia.

Como se desarrolló en el capítulo tres, al narrar la historia del *Canalseisdejulio*, es desde ese enclave que se desarrolló la experiencia que abrió paso a la propuesta metodológica de realización documental, para la cual, como se advirtió a lo largo del capítulo cuatro, no

existen fórmulas exactas ya que cada tema implica nuevas y complejas posibilidades de resolución fílmica. Lo que sí es posible y se espera haber conseguido en el presente, al construir una metodología, es aportar una guía que coadyuve a la realización de mejores filmes e invitar a cada joven realizador a cuestionar estas líneas y generar sus propios métodos, formas e ideas.

El cine documental puede ser un agente para la construcción de la memoria comunitaria, la imagen que se tiene de sí mismo; con él se tiene también la posibilidad de iniciar un debate, de plantear una idea y, aunque es ingenuo pensar que por sí mismo es capaz de transformar el mundo, es una buena herramienta para plantar las semillas de la metamorfosis en la mente de las personas: semillas de acción, de pensamiento y de libertad.

Una advertencia ahora. Existen muchos factores que pueden hacer desistir a los que quieran ser creadores de este tipo de cine, entre otros, la indiferencia de la industria, la falta de apoyos, los pocos canales de distribución y de exhibición. O, aún más simple, el no tener acceso a los mejores equipos técnicos, las pocas lecturas existentes o la necesidad de ganarse la vida realizando trabajos menos gratificantes, pero mejor pagados, como la elaboración de comerciales, o campañas políticas audiovisuales. Sea cual sea, el caso es que uno de los elementos fundamentales para dedicarse al quehacer del documental social es la necesidad y la tozudez, aguantar en no pocas ocasiones la escasez de dinero, la falta de atención e incluso el desprecio profesional.

Nada de esto importa cuando se tiene muy claro el por qué se filma, el cómo se monta y, más que nada, el qué y para qué se dice. Poco se comparan estos problemas con la satisfacción de ver el trabajo terminado, poder mirar a la cara “al otro” y la actitud de las personas que, una vez que vieron el documental, toman una nueva actitud frente a los temas mostrados y transforman, aunque sea un poco, sus miradas de la realidad.

Pocas cosas son tan eficaces como proyectar un documental ante grupos de personas, que, a partir de esta visión, construyen nuevas formas de movimiento o resistencia; es allí cuando se logra el máximo objetivo de una película comprometida y no en la frialdad de los festivales fílmicos.

Por otro lado, dando un pequeño giro a nuestra línea argumentativa, una de las tareas pendientes para los hacedores de este oficio es escribir con mayor ahínco sobre cine documental, desde la posición que sea y debatiendo las distintas posturas existentes. La producción de escritos en artículos académicos, revistas especializadas o libros darán la pauta para que la reflexión sobre el oficio crezca y los grandes debates también.

Actualmente existe muy poco, casi nada, en cuanto a registro escrito de los documentalistas nacionales. Entre los contados trabajos de investigadores y documentalistas que se han dado a esta tarea, podemos mencionar las entrevistas que hizo José Roviroso, compiladas en los libros: *Miradas a la realidad vol. I y vol. II*; los esfuerzos individuales de algunos estudiosos del tema, como Diego Zavala, Liliana Cordero, o Álvaro Vázquez Mantecón; y, desde la realización documental, los escritos de Carlos Mendoza citados ya en este trabajo

y otro, de próxima publicación, en el Centro de Capacitación Cinematográfica de la UNAM: *El Viaje, rutas y caminos andados para llegar a otro planeta*. Es necesario mencionar también a Tatiana Huevo, quien se encuentra actualmente compilando los artículos de varios realizadores, entre ellos Everardo González, Lucía Gajá, Christiane Burkhard y Eugenio Polgowski, con lo que ofrecerá al lector algunas luces sobre su proceso creativo.

En este mismo sentido, el presente trabajo pretende ser un grano de arena en esta labor, para plantear una posición clara y precisa, que puede ser puesta a discusión, de tal forma que cada persona que quiera inmiscuirse en el oficio del documental pueda ir desarrollando un método propio de realización.

Por último, hay que decir que quedan aún varios temas pendientes por desarrollar sobre el trabajo del documentalista y que, aunque no es pretensión hacerlo ahora, sí se considera de importancia, por su trascendencia, plantear algunas ideas en torno a ellos para su futura reflexión.

Realizar documental es un “encuentro con el otro”, es pues, ante esta contundente afirmación, un “oficio que no es para cínicos”. Ryszard Kapuscinski, uno de los más grandes reporteros de todos los tiempos, escribió un libro que en español se conoce justamente como *Encuentro con el otro*¹¹⁴; en dicha obra, la idea que desarrolla es el

¹¹⁴KAPUSCINSKI, Ryszard, *Encuentro con el otro*, Anagrama, Barcelona, 2007, 98 pp.

misterio que implica el contacto, la relación, el encuentro con ese que es “*el otro*”, y nos dice al respecto:

...a veces tengo la impresión de que las fronteras y los frentes, así como las penalidades y los peligros propios de estos viajes, me han producido menos inquietud que la incógnita, siempre presente y renovada a cada momento, de cómo transcurriría cada nuevo encuentro con los Otros, con esas personas extrañas con las que me toparía mientras seguía mi camino. Pues siempre supe que de ese encuentro dependería mucho, muchísimo, si no todo. Cada uno de ellos era una incógnita: ¿Cómo empezaría?, ¿Cómo transcurriría?, ¿En qué acabaría?¹¹⁵

La incógnita de cómo relacionarse con *el otro*, de lo que ese encuentro deparará, le sucede a todos los que narran las historias de los hombres (escritores, antropólogos, sociólogos, periodistas, documentalistas). *El otro* es la gran oportunidad, pero también es la gran duda, y, al mismo tiempo, es la base, el fundamento de donde la obra se construye.

El encuentro de dos seres humanos es algo que simplemente sucede todos los días, pero, para el caso del oficio cinematográfico, este acercamiento se ha convertido en algo extraño que plantea de origen una serie de preguntas. ¿Cómo aproximarse a las personas, con todo lo que implica el equipo técnico?, ¿cómo preguntar y profundizar en sus vidas y experiencias?, ¿cómo explicar o intentar hacerlo de la mejor forma a *otros*, distintos de estos primeros *otros* y distintos de sí mismo?

Como realizador y documentalista es preciso entender que hay que saber relacionarse con *los otros*. Este es un trabajo de escucha, de entablar relaciones humanas y no

¹¹⁵*Ibid*, p 11.

necesariamente para hacer amistades duraderas, pero si hay que ser capaz de establecer un vínculo que brinde la posibilidad de establecer encuentros, en los que sea posible conocer, entender y reflexionar sobre la compleja y muy diferente mirada de ese *otro*.

Propiciar esta relación es un esfuerzo del documentalista, ya que si bien *el otro* permite filmar y proyectar la parte de su vida que nos deja ver, en ocasiones es inconsciente de lo que la cámara está plasmando de él y queda en las manos del profesional cinematográfico respetar su dignidad y cumplir el trato al que se llegó con la persona. Al final, no deja de ser un diálogo entre seres humanos distintos, hecho *exprofeso* para que muchos otros lo puedan observar.

En este punto hay que entender que las películas son tanto del autor como de las personas, de esos *otros*, que han dado su consentimiento para ser filmados y que nos han contado sus historias.

Comprender *al otro*, por lo menos, nos hace ponernos en sus zapatos, dejar, por un momento, de ser uno mismo y tratar de entender el mundo desde una visión distinta. Si se hace así, se puede lograr mejor que la gente comprenda el mensaje que se quiere transmitir y adquiera una visión del mundo más amplia. Citando una vez más a Kapuscinski, nos dice al respecto:

En nuestra profesión, es muy importante prestarle mucha atención al lector (o telespectador) al que nos dirigimos. De un hecho concreto, nosotros conocemos muchas más cosas que él; es más, a menudo no sabe nada sobre el mismo. Debemos, por tanto ser equilibrados. Tenemos

que introducirlo a la comprensión del acontecimiento, diciéndole lo que ha sucedido antes, contándole la historia del mismo.¹¹⁶

Ahora bien, de lo dicho, se desprende que quien hace documental debe ser una persona ética. Esto es un hecho clarísimo y por eso se ha retomado a Kapuscinski; en el fondo, en sus dichos y en su trabajo, ilustra a la perfección, no solo la actividad del reportero sino la del documentalista, y es pertinente recuperarlo porque se vive un momento histórico en el que los grupos de poder económico y político han utilizado al documental como herramienta ideológica para imponer sus argumentos. Por mencionar dos ejemplos, tenemos el filme *De panzazo* (Juan Carlos Rulfo y Carlos Loret de Mola, México, 2012), producido por una asociación privada, muy relacionada con importantes empresarios del país, llamada mexicanos primero; y la película, *Presunto Culpable* (Roberto González, Geoffrey Smith, México, 2011).

Ambos documentales son, como se mencionó, un perfecto ejemplo del intento que el discurso hegemónico del poder está haciendo por apoderarse del lenguaje documental, que tradicionalmente había sido despreciado tanto por la televisión como por los empresarios y, utilizando el talento de buenos cineastas como Rulfo y Smith, han puesto en la pantalla su discurso y su visión sobre problemáticas muy sensibles de este país. Los cineastas por su parte se han hecho merecedores de la crítica de buena parte del gremio de documentalistas y, siguiendo una vez más al reportero Ryszard Kapuscinski, citemos *in extenso* un párrafo de su libro *los cínicos no sirven para este oficio*:

¹¹⁶KAPUSCINSKI, Ryszard, *Los cínicos no sirven para este oficio, sobre el buen periodismo*, Anagrama, Barcelona, 2002, p 58.

Nuestra profesión no puede ser ejercida correctamente por nadie que sea un cínico. Es necesario diferenciar: una cosa es ser escépticos, realistas, prudentes. Esto es absolutamente necesario, de otro modo, no se podría hacer periodismo. Algo muy distinto es ser cínicos, una actitud incompatible con la profesión de periodista. El cinismo es una actitud inhumana, que nos aleja automáticamente de nuestro oficio, al menos si uno lo concibe de una forma seria. Naturalmente, aquí estamos hablando sólo del gran periodismo, que es el único del que vale la pena ocuparse, y no de esa forma detestable de interpretarlo que con frecuencia encontramos. [...] En mi vida, me he encontrado con centenares de grandes, maravillosos periodistas, de distintos países y épocas distintas. Ninguno de ellos era un cínico. Al contrario, eran personas que valoraban mucho lo que estaban haciendo, muy serias; en general, personas muy humanas.¹¹⁷

Y, por último, para finalizar con estas líneas, es necesaria una pequeña reflexión sobre “los placebos” que ofrece este trabajo: el reconocimiento, los premios, las “alfombras rojas” de los festivales, los aplausos de un público generalmente lleno de colegas. El cine documental, y en específico el de carácter social, pero incluso el otro más preocupado por lo estético (y se insiste que esto no quiere decir que en el social no importe la belleza de los planos, el montaje o la foto), necesita que el placer sea producido por el proceso de construcción del filme, la posibilidad de conocer otras experiencias y formas de vida, el compromiso con la gente y la satisfacción de que es un filme útil para alguien. El joven documentalista no debería confundirse con la búsqueda del reconocimiento que se da entre el propio gremio, tampoco con el que otorgan las mafias enquistadas en los grupos involucrados en algunos festivales o instituciones que apoyan financieramente los proyectos. Los premios, los apoyos económicos y financieros ayudan y satisfacen

¹¹⁷*Ibid*, p 53.

cuestiones individuales pero son siempre decisiones subjetivas, la competencia entre productos disímbolos nunca será del todo saludable. Y de vuelta, por última vez, a nuestro reportero:

Creo que para ejercer el periodismo, ante todo hay que ser un buen hombre o una buena mujer: buenos seres humanos. Las malas personas no pueden ser buenos periodistas. Si se es buena persona se puede intentar comprender a los demás, sus intenciones, su fe, sus intereses, sus dificultades, sus tragedias. Y convertirse, inmediatamente, desde el primer momento, en parte de su destino. Es una cualidad que en psicología se denomina *Empatía*. Mediante la empatía, se puede comprender el carácter del propio interlocutor y compartir de forma natural y sincera el destino y los problemas de los demás.¹¹⁸

Y, si la motivación central del documentalista es el reconocimiento personal, hay que decir que, al final del camino, éste se lo tendrá que otorgar el espectador. Ese ente anónimo heterogéneo, masivo o especializado, sabrá reconocer cuando vea la firma de uno u otro autor, la calidad del trabajo, la honestidad y el contenido, y sabrá juzgar si se logra mirar en el espejo que es la propia película documental, si los filmes le atañen directamente y apelan a él y a su razón o si le son indiferentes y ajenos, el documentalista nunca podrá despreciar al espectador. Allí está la búsqueda y la recompensa también. La posibilidad de trascender en la historia como un buen documentalista, porque, como anunció Kapuscinski, este oficio no es para cínicos y sí, en cambio, para alguien honesto, crítico, disciplinado con el trabajo y, fundamentalmente, para las buenas personas, aunque, como dice el poeta, sea en “primerísimo lugar un buen poeta, de segunda, del tercer mundo”.

¹¹⁸*Ibid*, p 38.

Anexos
(Cedidos del libro el guion Documental de Carlos Mendoza)

Anexo 1.

LA SINOPSIS

Ejemplo de Sinopsis:

Antonio Nava es un escultor mexicano de cerca de sesenta años de edad, prácticamente desconocido, a pesar de haber obtenido varios reconocimientos nacionales e internacionales.

Hijo de un maestro albañil, Nava incorporó desde muy joven la técnica que su padre empleaba para hacer escalones, con cemento y granito, a su quehacer artístico. A los treinta años de edad empezó a estudiar la secundaria, en el sistema abierto, y años después concluyó la licenciatura en artes plásticas.

Este escultor realiza personalmente sus obras talladas en piedra, (el común de sus colegas se limitan a hacer pequeños modelos en materiales blandos y encargan a artesanos especializados llevarlos a la piedra), y utiliza materiales de gran dureza como el basalto, el recinto, y la obsidiana, presentes en la escultura prehispánica, cuya influencia adquiere formas renovadas en el trabajo de este escultor.

La obra de Nava es extensa y hay ejemplo de ella en distintas partes del mundo.

Comentario del ejemplo:

Como puede advertir el lector, el documental que anuncia el ejemplo, es un recuento de la vida y obra de un escultor, del que se destacan algunas cualidades extraordinarias.

La sinopsis ofrece información indispensable, como el nombre, la edad, la nacionalidad y el oficio de quien representa el tema central del documental a realizar. Así mismo destaca los aspectos de interés del protagonista: fuerza de voluntad, formación autodidacta, procedimientos y técnicas inusuales, y calidad. Al protagonista se le atribuye, así mismo, llevar a cabo una reinterpretación de la escultura prehispánica.

El escrito que comentamos muestra claramente el punto de vista de quien lo formula: el artista elegido interesa por su fuerza de voluntad, su origen humilde, el método de trabajo que sigue y porque recrea la escultura prehispánica.

En cuanto al estilo, cabe destacar que si bien no hay apuntes que adelanten soluciones formales determinadas, en esa ausencia de definiciones se podría permitir entender que se pretende un tratamiento tradicional del tema, desde el punto de vista formal.

Hay que destacar, por último, que dicha sinopsis es un escrito que cualquiera puede comprender con facilidad, por lo que es un instrumento de comunicación útil tanto para quienes son ajenos al equipo de trabajo y del medio cinematográfico, como para quienes están involucrados en el proyecto.

Anexo 2.
LA HIPÓTESIS

Ejemplo de Hipótesis:

*Antonio Nava es un artista plástico extraordinario por su origen, por la técnica que emplea, por la temática que aborda y por su voluntad.
Su obra representa la más alta expresión de la influencia y del legado de la cultura prehispánica en el arte contemporáneo mundial.*

Comentario del ejemplo:

La hipótesis que comentamos es, efectivamente, un escrito conciso y claro. Expone un punto de vista preciso: el protagonista del futuro documental es un artista extraordinario: por su origen, su técnica, su temática y por su voluntad.

Más adelante el guionista se aventura: “Su obra representa la más alta expresión de la influencia y del legado de la cultura prehispánica en el arte contemporáneo mundial”, una apuesta arriesgada puesto que varios destacados escultores contemporáneos son reconocidos magníficos como grandes intérpretes de la escultura prehispánica, entre ellos el británico Henry Moore, considerado por muchos el mayor escultor contemporáneo.

Cabe destacar, por último, que la hipótesis antes desplegada cumple con la función de orientar la argumentación de que se ocupará el guión en su parte central, es decir, en la fase que se ocupa de elegir y ordenar los argumentos y las pruebas obtenidos durante la investigación, que tendrán que respaldar las siguientes afirmaciones:

- a) Antonio Nava es un escultor fuera de lo normal por su origen, por la técnica que emplea, por lo temas que aborda y por su voluntad.
- b) La obra de este escultor representa la más alta expresión de la influencia y del legado de la cultura prehispánica en el arte contemporáneo mundial.

Dos líneas de argumentación subjetivas que entrañan distintos grados de dificultad, puesto que si bien es relativamente fácil de aceptar que Nava es un artista que no se parece a los demás por las cualidades que se mencionan en el apartado “a”; resultará mucho más difícil probar y argumentar que su obra tiene los alcances que se mencionan en el apartado “b”.

Anexo 3.

EL GUION DESCRIPTIVO

Ejemplo de Guion descriptivo

I

Amanece en la ciudad de Tehuacán, Puebla. Nos acercamos a uno de sus barrios y en él a una vieja casona.

Adentro, un hombre inicia el día en un entorno modesto y desordenado. Mientras lo seguimos en las primeras tareas cotidianas como preparar café, abrigarse y acicalarse descuidadamente, vamos descubriendo pequeñas figuras y dibujos que se mezclan con los implementos domésticos, cajas de cartón y herramientas.

Al parecer vive sólo.

Sus pasos nos conducen a un espacio mucho más amplio. Sin duda es un taller de escultura.

El hombre se acerca a una gran piedra, labrada a medias, que descansa sobre otra grande en forma de cubo; está rodeada de dibujos que prefiguran la forma final de la escultura en proceso. Una forma geométrica y orgánica.

Destaca en ese lugar, una pequeña figura en yeso llena de pequeñas cruces dibujadas en su superficie y similar a los dibujos, y cerca de ella un gran compás metálico.

Un cincel ancho y plano devasta sutil y rítmicamente la piedra. A su paso por ella va dejando un dibujo de líneas casi perfectamente simétricas. El martillo golpea sobre la cabeza del escoplo produciendo un sonido suave y regular.

La mano izquierda del hombre guía el punzón, y sus ojos se concentran en la materia detrás de una careta de mica.

II

En un lugar no identificado, tal vez otro espacio dentro de la casa de Tehuacán, el mismo hombre habla en una entrevista formal. Su apariencia no es muy distinta. Se dirige hacia un punto cercano al objetivo de la cámara. Dice su nombre, Antonio Nava, y habla de su niñez, de su padre albañil, y de cómo dejó los estudios una vez concluida la primaria para servir de ayudante a aquél. El relato autobiográfico de Nava prosigue; su imagen desaparece y vemos varias fotografías de su infancia, y de sus padres en tanto su voz se pierde y empezamos a escuchar una música evocadora que acompaña a un nuevo conjunto de fotos sobre el mismo tema, así como otras del México de finales de los años cuarenta y de los cincuenta, y una más del barrio de Tacubaya, de donde es originario.

Comentario del ejemplo:

En primer lugar, es necesario destacar que el ejemplo que se muestra no es sino el inicio, acaso un diez por ciento, del guion descriptivo completo. Es necesario, así mismo, señalar que lo descrito en esas líneas, proviene de la observación directa; es decir de una investigación de campo que le permitió conocer al guionista cómo es el lugar en el que trabaja el protagonista del documental, de qué manera inicia sus labores cotidianamente, así como la pieza escultórica en la que trabajaba durante el rodaje.

El fragmento de guion que comentamos, es efectivamente una descripción detallada, que remite a lo que el espectador verá y escuchará en pantalla. El escrito sugiere con claridad los planos escogidos para registrar las distintas situaciones. Cuando leemos, por ejemplo: “Un cincel ancho y plano devasta sutil y rítmicamente la piedra”, es obvio que se nos está proponiendo un plano detalle; del mismo modo que al leer “Sus pasos nos conducen a un espacio mucho más amplio”, entendemos que el recorrido que hace el protagonista es acompañado por un movimiento de cámara.

Cabe destacar, también, que al inicio del escrito, cuando éste nos indica: “Amanece en la ciudad de Tehuacán, Puebla”, sin mencionar que se escucha narración alguna, se nos indica que sobre la imagen que muestra una panorámica de la ciudad de Tehuacán, podría aparecer un rótulo con el nombre de ésta, con el fin de informar al espectador del lugar en donde se desarrollará la secuencia que le es mostrada.

Vale destacar que en el fragmento de guion mostrado, hay descripciones que aluden a la banda sonora: “El martillo golpea sobre la cabeza del escoplo produciendo un sonido suave y regular”, dice el texto. Es importante, por otra parte, hacer referencia a la manera en que el guionista vislumbra la entrevista que se propone hacer al protagonista, tanto en lo que se refiere al entorno en el que ésta se desarrollará, como en lo que respecta a su planteamiento formal y al contenido de la misma: “Antonio Nava, y habla de su niñez, de su padre albañil, y de cómo dejó los estudios una vez concluida la primaria para servir de ayudante a aquél”, podemos leer y anticipar, con precisión, qué preguntas se pretenden plantear al escultor en ese pasaje de la conversación.

En relación al detalle con que es abordada la descripción de momentos como el inicio del día; el trabajo de tallar la piedra o el contenido de las fotografías mostradas, contenidas en el guion; hay que señalar que éstas indican las características generales de dichas secuencias, cuyas versiones finales seguramente incluirían otras situaciones y serían más extensas.

El lector puede constatar que el escrito utilizado como ejemplo, puede ser leído sin problema alguno por quienes desconocen la jerga cinematográfica, no obstante, la evidente utilidad práctica que tiene para quienes pueden ser candidatos a formar parte del equipo que realizará el documental que se adelanta en dicho guion.

Anexo 4.

EL GUION TÉCNICO

Ejemplo de guion técnico:

Secuencia 1.

Escena 1. Exterior día. Gran plano general.(G.P.G.). Panning. Vista general de la ciudad; sobre la imagen se imprime un rótulo: Tehuacán, Puebla. Disolvencia a:

Esc. 2. Ext. día. Plano general del barrio de la calle donde se encuentra la casa taller de Antonio Nava. Zoom in a ésta. Disolvencia a:

Esc. 3. Interior día. Cocina comedor. Plano americano. (P.A.). El protagonista se pone un suéter grueso.

Esc.4. Int. día. P. A. Cocina comedor. La cámara, estable, montada sobre el tripié, sigue con un panning al protagonista mientras prepara café. Corte a:

Esc. 5. Int. día. Cocina comedor. Plano detalle (P.D.). La mano del protagonista sirve café en una taza. Corte a:

Esc. 6. Int. día. Full shot. (F.S). Taller. La cámara recibe al protagonista en la puerta del taller, y lo sigue hasta detenerse junto a una escultura en piedra que está en el centro del taller. Corte a:

Esc. 7 Int día. P.A. Taller. El protagonista se empieza a poner una overol. Corte a:

Esc. 8. Int día. P.D. Taller. Dibujos alrededor de la escultura. Corte a:

Esc. 9. Int día. P.D. Taller. Figura en yeso llena de pequeñas cruces dibujadas en su superficie; panning hasta mostrar compás metálico. Corte a:

Esc. 10. Int día. P.D. Taller. Cincel devastando la piedra. Corte a:

Esc.11. Int día. P.D. Taller. Martillo golpeando sobre la cabeza del cincel. Corte a:

Esc. 12. Int día. Taller. P.D. Mano y ojos del protagonista. Fade out.

Sonido:

Se escucha en todo momento el sonido ambiente y los ruidos incidentales.

Secuencia 2

Esc. 1. Int. día. Plano medio. P.M. Foro. Fade in. El protagonista habla a cámara. Corte a.

Esc. 2 y sucesivas. P.D. Fotografías de la infancia del protagonista; de sus familiares, del barrio de Tacubaya y de la ciudad de México a finales de los años cuarenta y cincuentas.

En post producción se realizará distintos movimientos sobre las fotografías . Fade out.

Sonido:

Escuchamos únicamente la voz del entrevistado.

Cuando éste se refiere a la ciudad en el que le tocó

vivir, un cross fade elimina gradualmente la voz de

éste, mientras entra un fragmento de la música original.

Comentario del ejemplo:

Seguramente el lector habrá advertido que el ejemplo anterior corresponde exactamente al fragmento que fue utilizado como muestra del guión descriptivo.

Está a la vista que este formato no permite una lectura fluida de la acción; en cambio, tiene la cualidad de desmontar la descripción de la acción y de ordenarla de modo que cada integrante del equipo de rodaje: el realizador, el fotógrafo, el sonidista y el productor, puedan localizar fácilmente en él, las indicaciones referidas a las tareas que les corresponden, y desprender los requerimientos técnicos.

Así, por ejemplo, el productor sabe que la secuencia se rodará en la ciudad de Tehuacán, con lo que eso implica en términos de problemas logísticos a resolver; el fotógrafo –por su parte - toma nota del equipo de iluminación que requerirá para plantear una entrevista en las condiciones que el guión propone; mientras el encargado del sonido puede prever qué micrófonos precisa tanto para registrar los ruidos incidentales que se destacan en el escrito, como la entrevista que se plantea; y el realizador, por último, prepara con precisión el planteamiento de cada situación a filmar, y se cerciora que los demás integrantes del equipo de rodaje se preparen debidamente.

Es pertinente aclarar que tales previsiones, bien podrían derivar también de un análisis cuidadoso del guión descriptivo, no obstante que el guión técnico es el instrumento ideal para identificar esa clase de elementos.

No está de más reiterar, que en el ámbito del cine documental, un formato como el que comentamos suele antojarse rígido; no obstante, la misma propuesta adquiere sentido, cuando se trata –por ejemplo – de un documental que forma parte de una serie de films, dirigidos por distintos realizadores, a la que se pretende dotar de unidad de estilo y de procedimientos.

Vale, finalmente, subrayar que tal vez el lector habrá advertido que un guión técnico no es el mejor instrumento para comunicarse con aquellos que se relacionan con el proyecto de documental desde el exterior del ámbito cinematográfico.

Anexo 5.

LA ESCALETA

Ejemplo de escaleta:

1. Presentación de Nava. (Tehuacán, inicio día y talla de escultura).
2. Primer bloque de entrevista. (Infancia, familia e inicios).
3. Trabajo en taller. (Nava trabajando distintas técnicas).
4. Primera parte de su obra. (1976-1987).
5. Eduardo Matos, antropólogo entrevista. (la escultura mexicana).
6. Raquel Tibol, crítica de arte entrevista (la obra de Nava).
7. Obra de Henry Moore. Influencia prehispánica y comparación con otros artistas.
8. Tercer bloque de entrevista (influencia prehispánica)
9. Segunda parte de la obra. (1990 a la fecha)
10. Nava concluye su jornada de trabajo.

Comentario del ejemplo:

El lector habrá constatado seguramente, que la escaleta arriba desarrollada, no indica claramente el contenido del guión. Si bien el que lee puede deducir a que se refieren los puntos que van del 3 al 10 del enlistado, lo cierto es que únicamente conoce de manera suficiente el contenido correspondiente a los bloques identificados con los números 1 y 2, desarrollados ya en los ejemplos de guión descriptivo y técnico presentados.

Está claro que la escaleta no describe sino que únicamente designa. También está a la vista que permite una visión del conjunto del documental –así se valga de claves para conseguirlo -; que ofrece una visión clara del modo en el que ha sido estructurado el guión y del desarrollo del mismo.

Como se señaló antes, este instrumento admite ser modificado con facilidad, entre otras cosas por dos características notables: la organización de su formato, fácilmente manejable desde el punto de vista visual, y su brevedad.

La escaleta que comentamos exhibe, a través de su encadenamiento, la lógica argumental utilizada para sustentar la hipótesis que orienta al documental. Los bloques dedicados a mostrar la obra de Henry Moore, y a recoger las opiniones de la historiadora del arte, Raquel Tibol, sugieren la ubicación de los argumentos más relevantes para sustentar el corazón de la hipótesis.

Es evidente que a partir de esa escaleta, no podemos contar con elementos para juzgar si los argumentos y pruebas empleados en el documental, así como el modo en el que están dispuestos, son suficientes para sustentar una afirmación aparentemente abultada, presente en la hipótesis: “Su obra [de Antonio Nava] representa la más alta expresión de la influencia y del legado de la cultura prehispánica en el arte contemporáneo mundial”. Independientemente de reservas como las aquí expresadas, está claro que la escaleta elegida como ejemplo, nos permite intuir la lógica que guía al relato en su ruta hacia la corroboración de la hipótesis inicial.

Es evidente, en el ejemplo mostrado, que la escaleta es un instrumento exclusivo de quienes elaboran el documental –particularmente el guionista y el realizador -, que se trata de una herramienta mudable, característica y arraigada, como pocas, a los quehaceres del guión para cine documental.

Bibliografía

ÁLVAREZ, Santiago, El periodismo cinematográfico, publicado en el blog de la Escuela Itinerante de Documental: <http://eid-cipi-uacm.blogspot.mx/2010/11/el-periodismo-cinematografico.html>, publicado el 15 de Noviembre de 2010, consultado el 31 de Octubre de 2012.

BAKUNIN, Mikhail, Cartas a un francés sobre la crisis actual/1870 en Ni Dios Ni Amo, Citas de los anarquistas, Editorial extemporáneos, México, 1969.

BARNOUW Erik, El documental historia y estilo, Gedisa editorial, Barcelona, 2005, 358 pp.

BAZIN André, ¿Qué es el cine?, Ediciones RIALP, Madrid, octava edición, 2008, 395 pp.

BETANCOURT, Ignacio, Canal 6 de Julio, una perseverancia que se puede mirar, en MENDOZA, Carlos (Coord.), Canal 6 de Julio, la guerrilla fílmica, comunicación alternativa, documental y autogestión, Ed. Heródoto, México, 2008, 166 pp.

BOUHABEN Miguel, LÓPEZ Jesús, SAMPER Pablo (presentaciones), DzigaVertov memorias de un cineasta bolchevique, Capitan Swing libros, Barcelona, 2011, 420 pp.

BUSTOS GARCÍA, Miguel, El Canal 6 de Julio visto por la academia, en MENDOZA, Carlos (Coord.), Canal 6 de Julio, la guerrilla fílmica, comunicación alternativa, documental y autogestión, Ed. Heródoto, México, 2008, 166 pp.

CORDERO Liliana, Documental independiente en México, orígenes y linderos del documental contemporáneo una mirada antropológica, Tesis para optar para el grado de Maestra en Antropología, FFyL-UNAM, México, 2007, 219 pp.

DE LOS REYES Aurelio, Gabriel Veyre y Fernard Bon Bernard, representantes de los Hermanos Lumière en México, Anales 67, IIE-UNAM, México, 1995.

—, Gabriel Veyre, representante de Lumière, cartas a su madre, Filmoteca de la UNAM, México, 1996.

ESQUIVEL, Cuauhtémoc, Canal 6 de Julio, un referente ético del mundo de la información en México, en MENDOZA, Carlos (Coord.), Canal 6 de Julio, la guerrilla fílmica, comunicación alternativa, documental y autogestión, Ed. Heródoto, México, 2008, 166 pp.

KAPUSCINSKI, Ryszard, Encuentro con el otro, Anagrama, Barcelona, 2007, 98 pp.

—, Los cínicos no sirven para este oficio, sobre el buen periodismo, Anagrama, Barcelona, 2002.

MARTÍNEZ-ASSAD Carlos, Conferencia dictada a los estudiantes de la maestría de Cine Documental, el 19 de junio de 2012, CUEC-UNAM, México, 2012.

MARX, Carlos, Tesis sobre Feuerbach, en MARX, Carlos y Federico Engels, Obras Escogidas en dos tomos, Editorial Progreso, Moscú, T.II, 1955, 535 pp.

MENDEZ, Juan Carlos, Hacia un cine político, la cooperativa de cine marginal, Universidad de cine de OHIO, 1999, consultado en http://www.pitzer.edu/academics/faculty/lerner/wide_angle/21_3/213mendez_shtm, el día 26 de octubre de 2012.

MENDOZA, Carlos, Disputa por la pantalla, notas para una autobiografía del Canal 6 de Julio, en MENDOZA, Carlos (Coord.), Canal 6 de Julio, la guerrilla fílmica,

comunicación alternativa, documental y autogestión, Ed. Heródoto, México, 2008b, 166 pp.

—, El guion para cine documental, CUEC-UNAM, México, 2010, 263 pp.

—, La invención de la verdad nueve ensayos sobre cine documental, CUEC-UNAM, México, 2008a, 237 pp.

MILLAN Margara, En otro espejo: cine y video mexicano hecho por mujeres, en Martha Lamas (Coord.), Miradas feministas sobre las mexicanas, FCE, Conaculta, México, 2007, 443 pp.

MONSIVÁIS, Carlos, Cristina Pacheco y el Canal 6 de Julio, en MENDOZA, Carlos (Coord.), Canal 6 de Julio, la guerrilla fílmica, comunicación alternativa, documental y autogestión, Ed. Heródoto, México, 2008, 166 pp.

MONTEMAYOR, Carlos, Encuentro con Canal 6 de Julio, en MENDOZA, Carlos (Coord.), Canal 6 de Julio, la guerrilla fílmica, comunicación alternativa, documental y autogestión, Ed. Heródoto, México, 2008, 166 pp.

MORIN Edgar, El cine o el hombre imaginario, Paidós comunicación, Buenos Aires, 2001,
222 pp.

NICHOLS, Bill, La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el
documental, Paidós comunicación cine, Barcelona, 1997.

NINEY François, La prueba de lo real en la pantalla, ensayo sobre el principio de realidad
documental, CUEC-UNAM, México, 2009, 525 pp.

RABIGER, Michael, Tratado de dirección de documentales, Ediciones Omega, España,
Cuarta edición, 2007, 680 pp.

ROMAGUERA Joaquim, ALSINA Homero, Fuentes y documentos del Cine, Editorial
Gustavo Gili, Barcelona, 1980, 330 pp.

ROVIROSA José, Miradas a la realidad, volumen 1, CUEC-UNAM, México, 1992.

TAIBO Carlos (et.al.), Manual básico de producción cinematográfica, IMCINE-CCC-
CUEC, México, 2011, 144 pp.

TAMAYO GÓMEZ, Erika Luisa, El Canal 6 de Julio: un caso de comunicación alternativa en México, tesis para obtener el título de licenciada en comunicación, México, Universidad Iberoamericana, 1994.

TOSI Virgilio, El cine antes de Lumière, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, México, 312 pp.

VELAZCO, Salvador, Documental y Crímenes de Estado en México: 1968, 1971, en Mendoza, Carlos (Coord.), Canal 6 de Julio, la guerrilla fílmica, comunicación alternativa, documental y autogestión, Ed. Heródoto, México, 2008, 166 pp.

Recursos electrónicos también consultados para la realización de este trabajo recepcional:

Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, sobre Manuel González Casanova, consultado el 22 de octubre de 2012: http://www.academiamexicanadecine.org.mx/semblanza_individual.asp?idPersona=545

Diccionario de la real academia de la Lengua española, 23ª edición, consultado el 13 de agosto de 2012, se puede consultar en: <http://lema.rae.es/drae/?val=manipulación>.

Edison, filmes realizados entre 1894 y 1896: <http://www.youtube.com/watch?v=686Y7bZYavA>

El Cine y la Revolución Mexicana, filmografía consultada el 17 de junio de 2012, en:

<http://www.cineyrevmex.unam.mx/Filmografia.pdf>

El presidente de la República paseando a Caballo, se puede ver en la dirección electrónica:

<http://www.youtube.com/watch?v=iOWf5Lw5bs0>.

Enciclográfica, s.p.i., consultada el 15 de junio de 2012,

<http://www.sitographics.com/especial/cronocine/cronocine.html>

La Historia en la Mirada, Trailer, se puede ver en:

<http://www.filmoteca.unam.mx/mirada/PAGINAS/TRAILER.html>.

Muybridge, *Movementfour*, en:

<http://www.youtube.com/watch?NR=1&feature=fvwp&v=MWfleWFWBio>.

Muybridge, secuencia fotográfica del movimiento del caballo, 1878, en:

<http://www.youtube.com/watch?v=UrRUDS1xbNs>.

Para observar el funcionamiento del Taumatropo se puede consultar la página electrónica:

<http://www.youtube.com/watch?v=Yv6QArYoHik&feature=related>