



PROYECTO DE TITULACIÓN POR
MODALIDAD DE PROTOTIPO
PROFESIONAL (TESIS CONJUNTA):



DESARROLLO Y PRODUCCIÓN DEL CORTOMETRAJE DOCUMENTAL

“DESDE LA NOCHE HASTA SUS OJOS”

QUE PRESENTAN:

CARLOS ALBERTO RIVERA OLMOS

LUIS MIGUEL NAVARRO JIMÉNEZ

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

DIRECTOR DEL PROYECTO:

MIGUEL ÁNGEL RECILLAS HERRERA

MÉXICO D.F., 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.

Índice Temático

- **Palabras de agradecimiento 4**
- **Introducción 9**

Capítulo I: Aproximación al cine documental

- 1.1. Definición conceptual del género documental 16
- 1.2. Principales características del cine documental 19
- 1.3. Modalidades del documental 21
- 1.4. Breve historia del documental 24
 - 1.4.1. ¡Felicidades Mr. Flaherty, tuvo un documental! 26
 - 1.4.2. De Vertov y el Cine-Ojo. Lo invisible se hace visible 29
 - 1.4.3. Grierson reivindica a la clase obrera. Riefenstahl erige un mito 32
 - 1.4.4. Cine directo, el que observa. *Cinéma vérité*, el que participa 36
 - 1.4.5. El documental de naturaleza. ¡Esto no es *El rey león!* 39
- 1.5. Estructura del cortometraje documental *Desde la noche hasta sus ojos* 42

Capítulo II: Condiciones actuales del cine documental en México

- 2.1. Introducción al cine documental en México 54
- 2.2. Panorama actual del documental en México 58
 - 2.2.1. El auge del cine documental mexicano 60
 - 2.2.2. La lucha del no documentalista (consejos breves para los no invitados) 67

Capítulo III: La producción cinematográfica

- 3.1. ¿Qué es la producción? 72
- 3.2. Etapas de la producción 72
- 3.3. La labor de un productor 75
- 3.4. La carpeta de producción 77

Capítulo IV: Carpeta de producción del documental *Desde la noche hasta sus ojos*

- 4.1. ¿Quién es don *Emilio*? 82
- 4.2. De la vida al video digital 84
- 4.3. Sinopsis 87
- 4.4. Escaleta 89
- 4.5. Propuesta del director 93
- 4.6. Locaciones 98
- 4.7. Entrevistas 102
- 4.8. *Storyboard* (esbozo) 105
- 4.9. Lista de emplazamientos (*Shooting List*) 110
- 4.10. Plan de trabajo 114
- 4.11. Presupuesto (ideal) 120
- 4.12. Ruta crítica 124
- 4.13. Propuesta sonora 128
- 4.14. Objetivos de promoción y exhibición 130
- 4.15. Ficha técnica 132

➤ **Conclusiones** 138

➤ **Bibliografía** 144

PALABRAS DE AGRADECIMIENTO DE CARLOS

Los sueños se alcanzan con las propias manos del que sueña, sin embargo, las manos del que sueña no podrían extenderse sin el impulso de los sueños de otro (o mejor dicho, de otros). En ese sentido, aprovecho este espacio para agradecer el apoyo incondicional de mis seres queridos. Gracias a ellos, a su cariño, a sus abrazos, a sus regaños, a sus enseñanzas, a su presencia... he logrado conquistar cimas y me he mantenido firme por los caminos sinuosos de la existencia.

Agradezco a mis papás, Olga y Mario, por haber sostenido mi carrera; por haber apoyado mis locuras fílmicas; por acercarme al conocimiento; por sobrevivir al embate del pasado; por su luz; por haberme enseñado a no ser indiferente ante el dolor ajeno; por contagiarme su rebeldía, su lucha, sus ánimos por transformar la realidad; por comprender mis cataclismos emocionales; por no dejarme persistir en el equívoco; pero, sobre todo, por amarme con largo aliento, de forma sincera, con calidez.

Agradezco a mi hermana Raquel por preocuparse por mí. Por haberme enseñado que aprender no es un acto tortuoso, que hay placer y belleza en el conocimiento. Le agradezco su cariño infinito y su baile “cua-cua-cuara-cua-cua-cua”.

Agradezco a mi hermano Mario por haberme salvado de ahogarme (en un chapoteadero) y por evitarme varias caídas; por su buen gusto musical; y, lo primordial, por demostrarme que si uno lo quiere, no importando la adversidad ni el recuerdo infausto, siempre se puede ser una mejor persona.

Agradezco a mi “abue” Elvira por haberme enseñado que primero está el aprendizaje y luego la dirección, que primero está el esfuerzo y luego el fruto. Le agradezco haberme protegido de mis padres cuando estos perdían los estribos. Le agradezco

inmensamente su amor, sus chistes, su cobijo, sus regaños, su disciplina, sus regalos, su irreverencia, sus historias.

Agradezco a mi “abue” Carmen por haberme querido a pesar de la distancia; por pensarme; por cuidarme cada día y sentir su calor pese a la ausencia de su cuerpo.

Agradezco a mi sobrino Rasheed y a mi sobrino Roberto por su alegría de niños; por sus travesuras, por sus sonrisas de cielo.

Agradezco a mi tío Sergio por haberme cuidado como un padre; por enseñarme la pasión por el fútbol y por *La guerra de las galaxias*; por todos los detalles. Le agradezco a toda su familia los buenos momentos.

Agradezco a mi tía Sandra, a “Sandy”, a Brisa, a Miguel, por compartir sus risas, sus aventuras, sus abrazos; por su gran apoyo y cariño.

Agradezco a mi cuñado Roberto por ser un gran amigo, por ser el mejor confidente. Le agradezco su buen humor y por ser parte de los “huachiquiquis”.

Agradezco a mi padrino Fernando por sus lecciones, por su compañía; por sus infaltables y deliciosos tamales; por estar siempre presente tanto en los buenos como en los malos ratos.

Agradezco a toda mi familia por apoyarme cada vez que lo he necesitado.

Agradezco a todos mis amigos (incluidos mis primos que también son “la banda”), a todititos, a Héctor, a Osornio, a Isis, a “Poncho”, a Edgar, a Carla, a “Ale”, a César, a Miriam, a Mario, a Ángel, a Víctor, a “Betty”, a José, a Luis, a Palomino, a “Ara”, a Nancy, al “Sheriff”, al “Conchas”, a Pineda, a Luis Miguel, a César León, a Vasty, a Julio, a “Cesarín”, a Germán, a “Sam”, a Iván, al “Francés”, a Jan, a Margarita, a “Chayo”, a “Muy bien”, a Ismael, a Mar, a Tapia, a Christian, a Huidobro y a todos los que me faltan, por hacer de mi vida la mejor de las fiestas.

Agradezco a las musas con quienes he coincidido en el camino. Por las alegrías y los besos; por haberme enseñado todos los matices del amor.

Agradezco a todos mis maestros por enseñarme a observar la vida desde distintas perspectivas; por contribuir a ser lo que soy.

Agradezco a mi asesor por el tiempo y el empuje para concluir la tesis.

Agradezco a la UNAM por derrumbar mis determinismos; por acercarme a la cultura y al arte; por permitirme estudiar una de mis grandes pasiones; por darme la oportunidad de transformar mi entorno; por ser otro hogar; por sacudir mi corazón cada vez que el “Goya” retumba en el aire.

Agradezco al cine, al teatro, a la música, a la literatura, a la pintura, a sus hacedores, a sus críticos, a sus promotores, a sus amantes... por dinamitar las emociones de la existencia; por ser lo que más amo de la vida.

Agradezco a don Emilio por permitirnos contar su historia; por contagiarnos su alegría; por ser un guardián de la memoria fílmica; por darnos la oportunidad de encender nuestros corazones con la experiencia cinematográfica. Su apoyo ha sido fundamental en nuestro proyecto de titulación. Le estamos infinitamente agradecidos.

Agradezco en general a todas las personas que me han dejado una enseñanza, a todas las personas que se han cruzado en mi camino; agradezco a la tierra en donde nací, a la gente que la habita; agradezco al responsable de la existencia, Energía, Nada o Dios, por haberme permitido conocer la vida; agradezco a mi perro “Max” por haber estado a mi lado, por haber sido el primer ser con quien vi una estrella fugaz; a todos: ¡MUCHAS GRACIAS!

PALABRAS DE AGRADECIMIENTO DE LUIS MIGUEL

Detrás de cada sueño siempre hay personas que nos apoyan y que creen en nosotros. Son seres especiales que nos animan a seguir adelante en nuestros proyectos, brindándonos, de diferentes maneras, su solidaridad.

Me gustaría que estas líneas sirvieran para expresar mi más profundo y sincero agradecimiento a todas aquellas personas que con su ayuda han colaborado en la realización del presente trabajo, en especial a mi madre Elena Jiménez Rodríguez; sin su presencia no hubiese podido llegar hasta donde estoy. Gracias por todo ese esfuerzo, por esos años de trabajo duro y desvelos con la finalidad de darme un futuro mejor. Gracias a ti, insuperable, preciosa, bella y amorosa madre, por darme tu cariño, paciencia, apoyo, consejos, y, sobre todo, valor para seguir adelante. Espero que nunca me vayas a faltar.

Agradezco los consejos, cariño, y afecto de mis hermanos Jorge y Pablo, quienes fungieron como padres dando lo mejor de ellos para que nada me faltara. Gracias por su guía y apoyo, este presente simboliza mi gratitud por toda la responsabilidad e invaluable ayuda que siempre me han proporcionado y sabiendo que jamás encontraré la forma de agradecer su constante apoyo y confianza; sólo espero que comprendan que mis ideales, esfuerzos y logros han sido también suyos e inspirados en ustedes.

Desde luego gracias a todos mis amigos que han estado en los buenos y malos momentos de la vida, que han dejado un poco de ellos en mí a través de sus consejos, sus risas, sus lágrimas y sus horas de compañía. Gracias a mis amigos inseparables y hermanos del alma Mauricio, Alberto, Norman y Luis Manuel con quienes crecí conociendo las maravillas de esta vida; a mis amigas Paulina, Ana, Zita, Sara, Olivia, Angélica, Paty, Adriana y Luz que con su apoyo y buenos consejos superé los malos momentos y compartí

muchas sonrisas. Gracias a todos aquellos amigos que también han estado ahí y quienes no menciono, pero en mi corazón sé quiénes son y todo lo que han hecho por mí.

¡Gracias por todo familia y amigos!

INTRODUCCIÓN

Imagine que se encuentra en una sala cinematográfica. Lleva ahí más de un año. Sólo está usted y el proyccionista. No hay nadie más.

Desde su butaca, amplia, cómoda, se dedica a alimentar su mirada únicamente con historias ficticias, repletas de paisajes idílicos, aventuras, romances, emociones y finales felices. Nada le molesta. Nada le preocupa. Afuera del cine la gente se cuestiona por su comportamiento: “¿Por qué ha decidido pasar tantos días viendo películas de ficción?”. “¿Acaso su cotidianidad se ha vuelto insoportable?”.

En un acto súbito, usted sale del recinto cinematográfico. Hay un momento de incertidumbre, después, todo el mundo se abalanza sobre su persona en busca de respuestas. Mientras intenta abrirse camino, un joven con una libreta se coloca enfrente de usted. Le dice:

—Su caso no se ve a menudo. Nos tiene a todos intrigados. ¿Le interesaría contar su historia por medio de un documental?

—¿Documental? ¿Qué es eso? —le revira frunciendo la frente.

—El documental es una película que muestra la realidad de mane...

—¡Olvídelo! ¿Quién va al cine para buscar realidad? —le contesta con un dejo de enfado.

La imaginación anterior nos permite iniciar la exposición de nuestro trabajo situándolo a usted, apreciado lector, en el centro de una historia (pensada por los que escriben esto), desempeñando un papel protagónico necesario para mostrar de forma

concreta las circunstancias claves que motivaron nuestra curiosidad por el cine documental: el desconocimiento sobre el género (“¿Documental? ¿Qué es eso?”), y, su rechazo consciente o inconsciente por parte del público (“¡Olvídelo! ¿Quién va al cine para buscar realidad?”).

¿Cómo se puede conocer lo que es la práctica documental si a lo largo de la historia del “séptimo arte” ha sido relegada al aislamiento? En un principio, fue la ficción la que apartó a los documentales de los ojos del público. Después, en diversas partes del orbe (incluido México), aconteció que la clase gobernante censuró las películas que mostraban una realidad en contra de sus intereses. El destierro del género, casi total, de la “pantalla grande”, lo decretaron los dueños de las salas cinematográficas, argumentando la poca rentabilidad que resultaba para sus negocios la exhibición de tales cintas.

Del contexto anterior, deriva nuestro deseo de contribuir en la promoción del documental. De ahí que uno de los objetivos del presente trabajo, consista en hacer visible su figura; en provocar el acercamiento a su historia, a su definición, a sus características; esto con el fin de resaltar sus riquezas y sus posibilidades creativas; esto con el fin de contrarrestar la voz de los que injustamente lo catalogan como una modalidad menor de la creación cinematográfica.

Hemos decidido realizar un proyecto de titulación en el que se investigue, planee y produzca un cortometraje documental, porque creemos necesaria, para el desarrollo pleno de los individuos y de las sociedades, la presencia activa de un tipo de cine que vuelva la mirada sobre sus pobladores, que exponga sus demandas, sus sentimientos, sus preocupaciones; un cine libre, sin ninguna clase de limitación en su forma o en su

contenido; un cine sin fronteras de piedra ni raciales, que muestre tanto al hindú como al inglés, que no tenga reparos en hablar tanto de la vida como de la muerte; un cine heterogéneo, en donde la ficción y la realidad no sean caras opuestas, etiquetas incómodas que susciten la polémica. Esa clase de cine tiene cabida en la práctica documental.

Justo aquí, encuentra espacio la insistencia en la pregunta: ¿qué es el documental?

De manera introductoria, podemos decir que los documentales son una alternativa para observar la cotidianidad desde una perspectiva diferente. No sólo se limitan a ser fieles testigos de lo que acontece en el mundo. Van más allá. Apelan a la construcción (o reconstrucción) del entorno.

En este género cinematográfico los realizadores ordenan la realidad desde un punto de vista particular, dándole un tratamiento narrativo que posteriormente será representado mediante técnicas audiovisuales. Todo esto con el propósito de dejar algo en el público (una enseñanza, un pensamiento, una duda...), que lo motive a ser un participante dinámico, o por lo menos reflexivo, del medio que lo rodea.

Acorde con lo dicho, nosotros también queremos incidir en la conciencia, en el gusto o en la opinión de un auditorio (uno dispuesto a mirar de frente a los distintos matices de lo real). Para lograrlo, tenemos como fin transformar el grito creativo que respira en nuestras entrañas (aquél que se alimenta de nuestros miedos, creencias y reflexiones sobre el universo en el que sucedemos), en un cortometraje documental.

Desde la noche hasta sus ojos, es el resultado cinematográfico de nuestra meditación sobre la soledad, la nostalgia y de nuestro encuentro con el señor Emilio Ramón Madrigal Villegas. Don Emilio entró a nuestras vidas derrumbando todo nuestro

pesimismo. Nos brindó esperanza. Con su eterna bolsa de croquetas sobre sus hombros y con su atuendo negro con pelo de gatos, nos demostró que se puede andar sin compañía por las calles de la existencia sonriendo con dignidad y plenitud.

La historia de Emilio nos brinda la ocasión para detenernos un momento en un factor por el que el público tiende a rechazar al documental. Nos referimos al tema de la realidad. En ese sentido, cabe recordar que el cine captura y proyecta en su etapa primigenia las imágenes que se desprenden de lo cotidiano. Tiempo después, con el desarrollo del medio, se implementaron diversas técnicas cinematográficas que permitieron el arribo de las historias ficticias. De la mano de grandes ilusionistas (uno de ellos llamado Georges Méliès), la magia de la luz y la sombra inició su periplo fílmico. Las audiencias no tardaron en unirse a la travesía; los filmes de ficción sedujeron a todos.

Sin necesidad de recurrir a investigaciones filosóficas, podemos afirmar que la realidad duele; que es compleja y desquiciante. Por eso no es de extrañar que la mayor parte de los asistentes al cine haga a un lado al documental y prefiera ver cintas con sucesos fantásticos. La lógica es simple: una fantasía placentera resulta una mejor opción ante un hecho real, triste y finito. Si a esto se le suma que en ciertos periodos grises de la práctica documental (caracterizados por la presencia de “bustos parlantes” y voces omniscientes), la gente asoció al género con estructuras audiovisuales tediosas y rudimentarias, la predilección por el relato ficticio se acentúa más.

Pese a todo, la vida de don Emilio nos deja claro que la realidad, aun con su dolor y desequilibrio, tiene luz cálida digna de sentirse. Con sesenta inviernos dejados atrás, él dedica su existencia a ver películas y a alimentar gatos callejeros. Basta con observar el

horario de cualquiera de sus días para dimensionar el compromiso que tiene con sus actividades: se levanta a las ocho de la mañana para asear y preparar el alimento de los felinos de su casa. A las diez desayuna y después alista la bolsa de croquetas que llevará consigo a la calle. Si hay algún ciclo especial de cine o una conferencia de prensa, entre las doce y la una de la tarde acude a ellas. Come a las tres para llegar sin prisas a la Cineteca Nacional de México o a alguna otra sala en donde estén exhibiendo algo de su interés. De seis a diez y media de la noche ve las películas restantes para, finalmente, de once a tres de la mañana alimentar a los gatos callejeros de su alrededor.

Desde la noche hasta sus ojos es nuestra forma de expresar, a través del relato de don Emilio, que la realidad posee aspectos maravillosos; detalles exquisitos que merecen ser proyectados en una pantalla. Cabe aclarar, que con la realización de nuestro cortometraje, no pretendemos aumentar la brecha en la postura que disgrega lo real de la ficción; nuestro interés radica en demostrar que el cine no es el producto de divisiones infructuosas, sino que es un punto de encuentro entre percepciones y técnicas cuyo flujo final se da en una sola dirección.

Nuestro proyecto documental llega justo en el contexto en el que cineastas mexicanos como Juan Carlos Rulfo, Lucía Gajá, Eugenio Polgovsky, Andrea Borbolla, Everardo González, Yulene Olaizola, entre muchos otros más, se hallan en una etapa creativa, fértil y revolucionaria. La ardua labor que ha realizado esta “nueva ola de documentalistas mexicanos”, nos ha servido de inspiración a lo largo de todo nuestro trabajo.

La empresa no ha sido sencilla. Realizar un documental es un proceso que requiere de un esfuerzo infinito; implica años de investigación y otros tantos de filmación y de montaje. Además, si se desea elaborar un producto audiovisual con calidad en la narración, en la imagen y en el sonido, es necesario contar con un equipo de producción (por lo menos un cinefotógrafo, un sonidista, y un director), que pueda cubrir óptimamente tales aspectos. De ahí nace nuestra necesidad de trabajar en equipo.

No podemos concluir este apartado sin precisar nuestra formación universitaria. Somos comunicólogos y nos sentimos muy afortunados por haber recibido el cobijo y las enseñanzas de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Pese a no haber estudiado la carrera de cine, nuestros profesores nos brindaron los elementos suficientes para dotar a la vida de significados; para elaborar productos audiovisuales honestos, coherentes, con estructuras firmes en lo que respecta a la forma y al contenido. En esa coyuntura, *Desde la noche hasta sus ojos* (aunque no contó con un presupuesto vasto, ni tuvo la cámara de video más sofisticada), no desmerece del trabajo de los estudiantes de cine.

Una lección más de nuestra carrera y de nuestra *Alma máter*, es el compromiso con la sociedad, la lucha incansable que aviva al espíritu del universitario.

Patricio Guzmán, documentalista nacido en Chile cuyo trabajo fílmico acerca del golpe de Estado en contra del presidente chileno Salvador Allende le valió el reconocimiento internacional, un buen día dijo: “Un país sin cine documental es como una familia sin álbum de fotografías”. Las palabras de Guzmán poseen una relación directa con la memoria histórica, social y cultural que todo pueblo alberga en su conciencia. Dicha

memoria se hace presente cuando se materializa, por ejemplo, en una producción documental.

Pensamos que México necesita conservar y ampliar su memoria histórica; su memoria contemporánea, para así vislumbrar las posibilidades de un mejor futuro. Por tal razón, queremos contribuir con un producto audiovisual que ensanche el “álbum de fotografías” de nuestro país.

De forma concreta, para puntualizar lo presentado en esta introducción, hemos decidido elaborar cuatro capítulos que funjan como guías en este recorrido por el cine documental. En el primer apartado, a manera de aproximación, hablaremos de la definición conceptual del género, de sus principales características, modalidades, de su historia y de la estructura de nuestra propuesta. Seguiremos nuestro camino reflexionando sobre las condiciones actuales de la práctica documental mexicana. En acto continuo, detendremos la mirada en los terrenos de la producción cinematográfica para, finalmente, arribar a la carpeta de nuestro cortometraje documental, *Desde la noche hasta sus ojos*.

He ahí nuestra ruta fílmica. Siéntase libre de llenar sus pupilas con cualquier imagen en movimiento que cruce ante usted.

CAPÍTULO I: APROXIMACIÓN AL CINE DOCUMENTAL

1.1. Definición conceptual del género documental

El cine nace retratando la vida. Es el tiempo de los hermanos Lumière. De la Revolución industrial. De la persistencia de la visión.

El advenimiento del cinematógrafo cimbra el estado de las cosas establecidas. Es la bofetada al dios Cronos. Lo inconcebible ha sucedido: los cuerpos en movimiento pueden filmarse y proyectarse. A partir de ahí se inicia un largo desarrollo y reflexión sobre el artefacto que congela al tiempo; se abre la puerta para que la teoría se establezca; entonces el camino se bifurca para la mirada: o se va por el terreno de lo tangible, de lo cotidiano, o se anda por los pasillos de la inventiva, del sueño. Ficción o no ficción, he ahí el dilema.

De acuerdo con Miquel Francés, ferviente estudioso del género, el término documental se utiliza por vez primera en 1920. Al respecto, en su libro *La Producción de Documentales en la Era Digital* abunda:

El término inglés *documentary* es usado por primera vez de la mano de John Grierson, iniciador del movimiento documentalista inglés a principios de los años 20. La terminología viene a partir de la palabra francesa *documentaire*, utilizada hasta entonces para referirse a los films de viajes [...] El término latino es *documentum* y desprende una serie de acepciones en relación con la recopilación de materiales o documentos escritos, sonoros o de imágenes. Estos materiales pueden tener carácter probatorio o de justificación ante cualquier argumentación, que todavía hoy se conserva en inglés, en castellano, en francés o en catalán para referirse al conjunto del campo semántico *documentary*.¹

¹ Miquel, Francés, *La producción de documentales en la era digital*, CATEDRA Signo e imagen, Madrid, 2003, p. 19.

La explicación del teórico de cine enfatiza que el término documental, desde sus inicios, presenta una relación estrecha con las palabras recopilar, atestiguar y demostrar. Dichas palabras refuerzan la comprensión de los vocablos: documento, documentación, documentado.

Si bien el carácter probatorio de lo que se registra en el documental es su mayor distintivo, éste no lo reduce a ser simple testigo de la realidad. Para nosotros el concepto documental no es una pinza ni un cerco. Su significado ha evolucionado. Ha adquirido las características de sus principales hacedores. Se ha nutrido de sus pasiones, de sus oficios, de sus inquietudes, de sus batallas, de sus locuras. Los rasgos mencionados, en su conjunto, convierten al documental en un término vivo que crece, que camina y que siempre lleva consigo un revólver para dispararle a cualquiera que pretenda reducirlo (así lo hemos vivido; incluso sus balas han pasado rozando nuestras frentes).

Sabemos que el principal objetivo del documental ha sido aproximarse a lo real. Estar a su lado lo más cerca posible. Sin embargo, eso no implica que lo haga únicamente de forma llana, metódica, formal; ni que excluya la posibilidad de transformar el entorno, de (re)construirlo. Los documentales también pueden valerse de la fantasía, del verso, del fuego de la expresión del arte. De lo anterior se deriva nuestro agrado al pensamiento del cineasta inglés John Grierson. Él percibe al documental como el tratamiento creativo de la realidad.²

¿Qué es el documental?, es la cuestión que desde el nacimiento del término hasta la actualidad, ha generado un sinnúmero de controversias, reflexiones y afirmaciones. Nosotros no

²*Ibidem.*, p.23.

somos partidarios de encerrar al documental en un concepto. Nos gusta verlo libre. Sin determinismos. Pese a ello, nuestra postura no excluye el guiño a ciertas definiciones. Por ejemplo, por su claridad y descripción las palabras del profesor británico, Henry Breitrose, nos parecen adecuadas. Él dice:

En esencia, el documental es una historia verídica en un sentido muy estricto. Describe algo que verdaderamente ocurre en el mundo real y que le ocurre a los individuos implicados. La <<historia>> es una narración en la que los eventos son estructurados, interrelacionados y presentados al público por el llamado <<cineasta>>, quien utiliza el cine o el video para contarnos una historia verdadera. El documental se ocupa de nuestra curiosidad y de nuestra necesidad de dar algún sentido al mundo que nos rodea.³

Otra definición de nuestro agrado es la que formula el realizador, también especialista en cine documental, Llorenç Soler:

“Un documental constituye una ficción elaborada a partir de elementos seleccionados y extraídos de la realidad [...] Es un trabajo indeciso, trémulo, contradictorio, seguramente plagado de errores, sobre una realidad. Pero esto mismo es lo estimulante: el camino que debemos seguir hasta lograr el mayor grado de aproximación a esta realidad; la necesidad de reducir al máximo la distancia que hay entre lo sentido y lo explicado. Un documental es, en definitiva, un trozo de un camino.⁴

Tatiana Huezo, Everardo González, José Luis Guerín, Werner Herzog, entre otros documentalistas, nos han dejado claro que en pleno siglo XXI, el dilema de la frontera entre la realidad y la ficción ha quedado atrás. En sus películas rompen con la estructura tradicional del género desvaneciendo el límite entre lo que es real y lo que no lo es. En sus

³ Henry Breitrose, *et al.*, *Escenarios de fin de siglo, nuevas tendencias del cine documental, memorias 1996*, Centro de Capacitación Cinematográfica, México, 1998, p. 11.

⁴ Miquel, Francés, *op. cit.*, p.8.

filmes las divisiones son puestas a un lado para dar lugar a la forma más pura de la expresión cinematográfica; auténtica senda repleta de abismos terrenales y praderas ficticias. Es ahí donde queremos estar. Ésa es la concepción documental que nos interesa.

“Si la ficción es una herramienta tan poderosa para explorar la naturaleza —y en especial la naturaleza humana—, es porque la ficción también es la realidad.”

Jorge Volpi

1.2. Principales características del cine documental

Hablar de práctica documental implica hablar de tiempo. Más que ancla la temporalidad es motor para la balsa del documentalista. Ya sea en presente, pretérito o futuro, cualquier tema puede ser llevado a la pantalla por el documental. Sobre tal planteamiento, el documentalista inglés Michael Rabiger apunta:

Normalmente los documentales se sitúan o bien en el presente o en el pasado, pero este género nunca se está quieto dentro de unos márgenes concretos. Peter Watkins, con *The War Game* (1965), nos mostró que el documental podía proyectarse también hacia el futuro. A partir de las terribles consecuencias de los bombardeos de Dresde, Hiroshima y Nagasaki, esta película formula una hipótesis sobre lo que sucedería si Londres estuviera bajo un ataque nuclear.⁵

Tocar a la vida desde cualquier punto del tiempo es una posibilidad que nos invita a desplegar nuestras ideas de forma libre; en ese sentido, el documental le permite a la creación, a la inventiva, desdoblarse por el infinito.

⁵ Michael, Rabiger, *Tratado de dirección de documentales*, OMEGA, Barcelona, 2007, p. 4.

Un rasgo más del género es el punto de vista. Por tener un acercamiento con el periodismo, la práctica documental, en su etapa inicial, fue asociada con la definición de objetividad. Aquí nos detenemos para preguntarnos, ¿puede ser una película objetiva? Breitrose nos responde:

... un documental realmente <<objetivo>> debiera ser: una visión de 360 grados, para que nada, por más insignificante que parezca, se escape del cuadro; una toma continua y sin editar, para que no se omita nada de lo que ocurrió ante el lente; una cámara y un equipo de producción invisibles, porque el comportamiento de los sujetos fotografiados podría alterarse al estar conscientes de lo que ocurre. El término <<objetivo>> no pertenece a los documentalistas de cine [...] Los cineastas suelen utilizar otras palabras, tales como <<verdadero>> o <<justo>>. ⁶

El filósofo François Niney comenta en su libro *La prueba de lo real en la pantalla, ensayo sobre el principio de realidad documental*, que los creadores de obras audiovisuales deben abandonar la postura de los poseedores de la “verdad” que actualmente permea en los medios de información para asumir la responsabilidad del punto de vista. La imagen es persuasiva y con frecuencia se emplea para hacer creer que todo lo que está en ella es real. Eso la vuelve peligrosa para el que confía ciegamente en ella. De ahí procede el compromiso (con la historia que se cuenta, con el público), que todo documentalista tiene al instante de hacer explícita su manera de ver el mundo.

Uno de los atributos que más nos gusta del documental es la libertad que le otorga a la invención para convivir con la existencia. Si a la vida le faltaba el matiz de la pintura que abunda en los sueños, la práctica documental se lo brinda.

⁶ Henry Breitrose, *op. cit.*, p.11.

Un documental puede ser algo perfectamente controlado y premeditado, espontáneo e impredecible, lírico e impresionista o crudamente observacional. Puede tener un narrador o no tenerlo, entrevistar a sus participantes, provocar un cambio o incluso entrapar a sus personajes. Puede imponer un orden mediante el uso de palabras, imágenes, música o del propio comportamiento humano. Puede aprovechar una tradición oral, teatral o literaria, y hacer uso de músicas, pinturas, canciones, ensayos y coreografías.⁷

Estos son algunos de los rasgos del cine de lo real. Para conocer más, es importante vivir en carne propia la experiencia documental. Sólo así, se puede obtener una mayor comprensión de los retos, de las bondades y de los obstáculos que circundan al género.

1.3. Modalidades del documental

Para elaborar un estudio detallado sobre la forma de representar la realidad diversos teóricos y realizadores de cine han optado por dividir al documental en diversas categorías. En ese escenario, el profesor Michael Renov propone la división del documental en cuatro modalidades esenciales⁸:

1. Registrar, revelar o preservar.
2. Persuadir o promover.
3. Analizar o cuestionar.
4. Expresar.

Cabe destacar que para Renov dichas modalidades no se excluyen entre sí y pueden aparecer todas en una misma secuencia. A pesar de tal puntualización, desde nuestra

⁷ Michael, Rabiger, *op. cit.*, p.7.

⁸ *Ibidem.*, p. 60.

perspectiva, su propuesta nos parece más una lista de particularidades que un desarrollo taxonómico relevante. Para nosotros todo documental registra, persuade, analiza y expresa.

El teórico de cine, Bill Nichols, también divide al documental en diversas categorías. Éstas son⁹:

- a) *Documental poético* (1920). Une fragmentos de la realidad de forma lírica, pero carece de especificidad y es demasiado abstracto.
- b) *Documental expositivo* (1920). Trata directamente temas del mundo histórico. Una vez que se impuso el sonido, adoptó el clásico narrador al estilo “voz de Dios”.
- c) *Documental observacional* (1960). Observa los hechos a medida que suceden, sin imponer comentario alguno ni reconstruirlos. Acostumbra a carecer de contexto y trasfondo histórico.
- d) *Documental participativo* (1960). Entrevista o interactúa con sus participantes y utiliza material de archivo para recuperar la historia.
- e) *Documental reflexivo* (1980). Cuestiona la forma documental y sus convenciones — cómo representa los hechos, no sólo lo que representan—; suele caer en la abstracción y perder de vista lo que realmente sucede.
- f) *Documental introspectivo* (1980). Describe los temas humanos presentándolos de manera concreta, basándose en los dictados de la experiencia personal, en la tradición de la poesía, la retórica y la literatura.

⁹ *Ibíd.*, p. 62.

La división de Nichols nos parece fundamentada de manera sólida. Su amplia labor de investigación avala su propuesta. Notamos complejidad en su trabajo, sin embargo, sus textos son un aporte insoslayable en el estudio del género.

Por último, el historiador Erik Barnouw se aproxima al documental asignándole trece roles distintos conforme a su evolución histórica¹⁰:

- Profeta.
- Explorador.
- Reportero.
- Pintor.
- Abogado.
- Toque de clarín.
- Fiscal acusador.
- Poeta.
- Cronista.
- Promotor.
- Observador.
- Agente catalizador.
- Guerrillero.

Los roles de Barnouw confieren al género una serie de funciones sociales activas. Su propuesta percibe al documental como un agente de cambio que influye en el movimiento de las sociedades y en el destino del hombre. Desde ese punto de vista, cuando

¹⁰ *Ibíd.*, p. 63.

el documental mira directo a los ojos del público, se hace posible la transformación de sus ideas y de sus corazones.

Las modalidades citadas parecen, en principio, una camisa de fuerza para la práctica del género, un cerco sin ocasión para el arrebato creativo. Pese a ello, cuando se reflexiona con calma, suele descubrirse su lado útil; el documentalista encuentra en ellas a un buen aliado cuando no tiene una idea clara de cómo abordar un determinado hecho de la realidad. Ellas ofrecen una reacción concreta. Como metáforas de la Estrella Polar, devuelven el camino al cineasta extraviado.

1.4. Breve historia del documental

El origen del cine no se sustenta en la ficción. Primero fue el registro de la imagen desnuda, tomada de la acera, de los árboles, del pueblo. Luego le fue adherida la representación, la historia.

El ojo mecánico del cinematógrafo le mostró al ojo humano que las imágenes cotidianas podían caminar por una pantalla blanca; fuera del plano tangible, dentro del espacio de la luz y la sombra. Entonces comenzó el vals de los seres vivos, de los objetos inanimados, de los cuerpos, de los paisajes, de los individuos, de los grupos sociales; la proyección privilegiaba a la realidad que, sin saberlo, en su forma cinematográfica comenzaba a tener matices de documento, de registro, de clasificación.

Los hermanos Lumière fueron pragmáticos al crear el cinematógrafo. Optaron por desarrollar una máquina ligera, transportable y de fácil manejo para captar escenas “en vivo”, inmediatas. El 28 de diciembre de 1895, el mundo conoció el artefacto capaz de dibujar el movimiento, capaz de esbozar los sueños. Su presentación consistió en una serie

de imágenes documentales, en donde la proyección sobre la llegada de un tren conmocionó a los espectadores quienes creyeron que éste se abalanzaba hacia ellos. Se cuenta que varios de los asistentes salieron corriendo del lugar.

Para nosotros, los primeros documentalistas que conoció el cine fueron los operadores de los hermanos Lumière. Ellos viajaron al exterior de Francia para que el mundo fuera testigo de la magia del cinematógrafo. Gracias a su ruta itinerante, los colores, los paisajes, la cultura, las costumbres, los rostros y la forma de vida de diversos países encontraron un refugio en el interior del artefacto francés. El tiempo podía corroer la existencia, evaporarla a su gusto, pero con el nuevo invento la memoria difícilmente sería aniquilada.

En el caso de México, Gabriel Veyre y Claude Ferdinand Bon Bernard fueron los responsables de capturar las primeras imágenes en movimiento de nuestro país. Su trabajo permitió al pueblo mirarse en un espejo; en un espejo con el don del recuerdo.

Con la consolidación del cinematógrafo y la visualización de sus alcances, el documental logró corporeidad; el género “echa a volar inicialmente en América bajo las imágenes de *Nanook el esquimal* en 1920. Mientras que en Rusia aparece en 1923 de la mano de Dziga Vertov. En Francia, con *Rien que les heures* de Cavalcanti en 1926. En Alemania, con la obra de Ruttmann *Berlín, sinfonía de una ciudad* en 1927. Y en Inglaterra, con Grierson en 1929 con *Drifters*.”¹¹

Ha quedado escrito en la historia del cine que John Grierson utilizó por primera vez la palabra documental como sustantivo para señalar la película *Moana* de Robert Flaherty.

¹¹ Miquel, Francés, *op. cit.*, p.39.

A partir de ahí se designó al documental como un género cinematográfico que integra películas cuyo mayor distintivo es plasmar la realidad dejando a un lado los artificios.

1.4.1. ¡Felicidades Mr. Flaherty, tuvo un documental!

Desde su etapa primigenia el cine gustó por ser el catalejo de lo desconocido. De hecho, el público que asistía a las proyecciones del cinematógrafo de los hermanos Lumière, ya mostraba predilección por los paisajes y la gente que aparecía en la pantalla, sobre todo, si estos, provenían de ambientes lejanos a su cotidianidad.

De acuerdo con las investigaciones de Miquel Francés, las imágenes del cinematógrafo que en un principio fueron concebidas para la divulgación científica de las clases altas y medias, durante las primeras dos décadas del siglo XX empiezan a tener acogida en los sectores sociales desligados de la ciencia, cuando se documenta con imágenes en movimiento el comportamiento social de algunas culturas desconocidas y alejadas de la urbanización.

Tales documentos de carácter antropológico aún carecían de una narración que permitiera una lectura comprensiva respecto a la vida de las culturas filmadas, pues como explica Francés, faltaba organizar el material de rodaje en un orden y cadencia suficientes para la percepción humana de la época. “De otra parte, las imágenes tampoco adquirirían la categoría de cine informativo o una vinculación directa con el periodismo.”¹²

Con el paso de los años la narrativa de estas vistas empezó a adquirir forma, sin embargo, no sería hasta la publicación de los trabajos del norteamericano Robert Joseph

¹² *Ibidem.*, p. 40.

Flaherty, que se establecería la estructura discursiva y técnica del cine documental como lo conocemos hoy en día.

La mirada curiosa de Robert Flaherty cortó el velo que mantenía invisible a la práctica documental. Su espíritu de aventura lo arrojó a la realización cinematográfica al aceptar la propuesta de su jefe, *Sir William Mackenzie*, de filmar la vida de los esquimales durante una expedición que implicaba la exploración de minas. Fue así, en un gélido terreno, como el documental encontró a su padre.

En su primer proyecto cinematográfico en forma, *Nanook el esquimal (Nanook of the North)*, “Flaherty expone la vida cotidiana de un cazador utilizando los aconteceres del personaje como hilo conductor del relato.”¹³ La estructura narrativa y los recursos expresivos empleados en la realización marcan las pautas iniciales del género. Además, según indica Francés, la proximidad física con el comportamiento diario de los actantes/indígenas que participaban en el relato fue un revulsivo para la estimulación de la audiencia; entonces las luminarias se encendieron; el firmamento estalló en colores. El *glamour* había comenzado: *Nanook el esquimal* estrena una corriente de documentales sobre naturaleza y antropología cuyo epicentro emerge de Estados Unidos.

El cine de ficción ya se hablaba de “tú” con el mundo cuando Flaherty centra su mirada en él. Lo observa con detenimiento. Es tanta su atención que se apropia de sus técnicas y las lleva al campo del documental. No es casualidad que su trabajo se caracterice por ordenar la narración en bloques dramáticos; por planificar las escenas colocando a los

¹³ *Ibíd.*, p. 42.

personajes en posiciones específicas para que sus acciones puedan ser apreciadas por la cámara. Al respecto, el realizador François Niney precisa:

La apuesta de Flaherty no consiste en producir una visión nueva del mundo, ni la visión de un hombre nuevo: se trata de filmar la naturaleza como si fuera el verdadero rostro del hombre. Lejos de los maquillajes y de los estereotipos del estudio cinematográfico, quiere refrescarnos la mirada haciendo recrear frente a la cámara lo que queda de las escenas y los hombres primitivos: lucha simple, ruda y noble de los “buenos salvajes” por su supervivencia. Acercarnos lo lejano, hacernos presente lo elemental, tal es su humanismo...¹⁴

Cabe decir que a lo largo de su filmografía, Flaherty consolida su estilo al reflejar la relación hombre–naturaleza situando al protagonista, en su lucha cotidiana por sobrevivir, en un ambiente adverso; además, fija su postura respecto a la tecnología a la que concibe como una herramienta de derrota, desequilibrio y deshumanización.

El documentalista norteamericano, según observamos, pasó a la historia por ser el precursor de las técnicas de producción y narración del cine documental; no sólo influyó en los realizadores estadounidenses de las primeras tres décadas del siglo XX, su trabajo también fue seguido por cineastas de otras latitudes que vieron en este género un instrumento de comunicación efectivo para sus propios fines, los cuales, en ocasiones, diferían de los objetivos del propio Flaherty.

Una imagen sólida sobre la forma de trabajar del también realizador de *Elephant boy* (1937), se construye íntegramente al revisar las palabras de Frances, su esposa y colaboradora:

¹⁴ François, Niney, *La prueba de lo real en la pantalla, ensayo sobre el principio de realidad documental*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, México, 2009, p. 82.

Robert Flaherty se abandonaba a la cámara, hacía sus películas en la pantalla. No comenzaba pensando, para filmar posteriormente. Filmaba primero, luego organizaba su reflexión a partir de la imagen que le daba la cámara. No decía a la cámara: <<He ahí la vida, he ahí lo que veo>>. Le preguntaba: << ¿Cuál es el misterio que puedes ver mejor que yo? Porque mejor que yo tú ves el movimiento, y la vida es movimiento>>. Ávido como un niño y paciente como un científico, dejaba a la cámara ver todo, y verlo exhaustivamente...¹⁵

1.4.2. De Vertov y el Cine-Ojo. Lo invisible se hace visible

Entre los recovecos del clima frío de Rusia descansan los sueños, la lucha, el pensamiento marxista. Son los años de la Revolución bolchevique. No hay pretextos que preserven el orden establecido. Es el momento del cambio. Por todas partes resuena el martillo de la clase obrera que forja al espíritu indomable. El país no está para grilletes; para anclas. Vladimir Ilich Ulianov, el camarada Lenin, lo sabe. Por eso nacionaliza la industria cinematográfica; por eso recurre al cine, el medio idóneo para transmitir los ideales del socialismo.

El auge de la cinematografía soviética se da en la tercera década del siglo XX. Para ese momento, sus más célebres representantes ya han deslumbrado al mundo con sus trabajos. Eisenstein, Dovzhenko y Dziga Vertov, son algunos de ellos; este último, a diferencia de los otros dos, rechaza cualquier forma de ficción. Considera que la práctica cinematográfica debe quedar libre de ligaduras y de costumbres burguesas, como la historia dramática o los placeres de la representación teatral. “La alternativa que propone es

¹⁵ Dato presentado por François, Niney, *op. cit.*, p.83, *apud.*, Frances, Flaherty, *The Odissey of a Filmmaker*, 1953.

establecer un cine de los hechos, donde se combinan formas de producción que van desde noticiarios actuales hasta películas científicas”.¹⁶

Vertov camina en dirección de los ideales revolucionarios. Se apoya en el documental para dar a conocer las bondades de la revolución en todos los aspectos de la vida contemporánea y mostrar la unidad de Rusia bajo el estandarte del socialismo. Al igual que Flaherty el hecho cotidiano es el tema principal en su obra, pero, a diferencia de éste, lo aborda desde otra perspectiva.

Movimiento, la cámara de Vertov es una especialista vehemente en captar el movimiento. El ritmo de las multitudes, de las máquinas, de la ciudad es devorado por su lente. El resultado: una eclosión de puntos de vista. El Cine-Ojo ha nacido. Ahora, la realidad puede ser diseccionada de mejor forma; ahora, una nueva posibilidad se asoma al mundo: lo invisible (al ojo humano) puede ser visto (por la cámara de cine).

Para descifrar los sucesos diarios de la vida, Vertov plantea que se debe registrar la realidad sin incidir en ella y organizarla mediante el montaje. Cabe decir, que él buscaba presentar contenidos fácilmente digeribles para que el público entendiera lo que se le mostraba, que de acuerdo a las pretensiones de este realizador, no era más que la cotidianidad del pueblo soviético.

Con el afán de lograr su objetivo, Vertov se valió de diversos recursos visuales que *a posteriori* se convertirían en aportaciones para el enriquecimiento del género. Entre estos se encuentra el uso de diagramas animados, presentes en su documental *Tres cantos a*

¹⁶ Miquel, Francés, *op. cit.*, p.46.

Lenin (Tri pesni o Lenine, 1934), con los cuales explicó las fases de la enfermedad del líder bolchevique. Asimismo, la sobreimpresión de la imagen la utiliza en su memorable *El hombre de la cámara (Chelovek s kinoapparatom, 1929)*.

Sobre dicha película Rabiger señala:

El hombre de la cámara [...] es una exuberante demostración de la capacidad de la cámara para moverse, captar la vida cotidiana e incluso llegar a ser consciente de sí misma. Vertov argumentaba que, a través de un velocísimo y multifacetado montaje de imágenes, la vida misma se mostraría liberada de todos los puntos de vista exceptuando el de la omnisciente cámara de cine. A pesar de que se pretendía crear una película sin ego, la profusión caótica de imagería, humor y un catálogo apabullante de sucesos y personajes tan sólo podía haber sido obra de Vertov.¹⁷

La Segunda Guerra Mundial marcó a la historia con sangre. El cine tuvo que adaptarse al conflicto, a la rabia, a la detonación. En ese contexto la obra de Vertov fue sucedida por el trabajo de realizadores europeos y norteamericanos quienes se enfocaron en el carácter propagandístico del documental. Entre los proyectos que destacan en ese periodo se encuentran: la serie estadounidense *¿Por qué luchamos? (Why we fight?, 1942 – 1945)*, *Listen to Britain (1942)* de Humphrey Jennings, y *El triunfo de la voluntad (Triumph des Willens, 1934)* de Leni Riefenstahl.

Tales obras cinematográficas servirían como antecedente de un nuevo tipo de documental que fungiría como testimonio de las convulsiones sociales y las transformaciones políticas que viviría el planeta en años posteriores. Este cine sería desarrollado en Europa, Estados Unidos, y, posteriormente, en Latinoamérica.

¹⁷ Michael, Rabiger, *op. cit.*, p. 28.

1.4.3. Grierson reivindica a la clase obrera. Riefenstahl erige un mito

En 1929 todos los telones del mundo colapsaron. La recesión económica de ese año terminó con la farsa: el globo estaba repleto de problemas; ámbitos como la educación, la vivienda, la economía, la política, el medio ambiente... pendían de un hilo. En esa coyuntura el cine denunció y reflexionó acerca de las deficiencias develadas por el acontecer de la época.

Gran Bretaña, al igual que la Unión Soviética y Estados Unidos, fue un territorio clave para el desarrollo del arte cinematográfico; ahí, el cine se transformó en fuente de expresión de las inquietudes sociales; ahí, el género documental encontró a un buen compañero. Gracias al trabajo del escocés John Grierson, la corriente británica documentalista se erigió sólida apuntando al esplendor. Sus proyectos fílmicos siempre buscaron dignificar la moral del individuo; resaltar el valor de la clase obrera.

La creatividad, disciplina e ideas de Grierson, se deben en parte a la influencia de realizadores como Eisenstein, con quien colaboró en *El acorazado Potemkin (Bronenósets Potiomkin, 1925)*; por eso, no es de extrañar que utilizara en sus producciones recursos narrativos y expresivos del cine soviético del momento.

El primer filme que produce Grierson para la Unidad Cinematográfica del *Empire Marketing Board (EMB)* y con el que debutaría como realizador documental fue *Drifters (1929)*; película que muestra la labor diaria de los pescadores de Gran Bretaña, revelándolos como héroes y no como un elemento más del espacio escénico.

A diferencia de Robert Flaherty y Dziga Vertov, John Grierson presenta al público “relatos más cortos sobre cuestiones tratadas de forma impersonal y desde el punto de vista

del autor”.¹⁸ De acuerdo con Paul Rotha, esta forma de hacer documentales permitiría promover un análisis social más profundo y exponer las debilidades de la sociedad moderna mostrando las condiciones de vida de las distintas clases sociales.

El documentalista mexicano, Carlos Mendoza, abunda en el tema:

...John Grierson, junto con Paul Rotha y Joris Ivens, entre otros, ponderaban la interpretación como uno de los más elevados atributos del cine de no ficción; de la misma manera, la mayor parte de los documentalistas coincidirían en atribuir a sus propios trabajos cualidades como <<captar con profundidad la realidad>>, o <<llegar a la esencia de los hechos y de los acontecimientos>>, y ensalzarán igualmente los alcances creativos y artísticos de sus filmes.¹⁹

La segunda etapa del movimiento documentalista inglés inicia con el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Los países involucrados en el conflicto bélico necesitaban material propagandístico que respaldara sus decisiones, sus estrategias, sus armas. Gran Bretaña no fue la excepción.

En un principio, a través del celuloide se transmitió información llana sobre la guerra, pero al ser nombrados Winston Churchill y Jack Beddington como primer ministro y director del departamento de cinematografía del Ministerio de Información de Gran Bretaña respectivamente, los documentales pasarían a ser transmisores y exaltadores de los valores nacionales. Tras el término de la conflagración mundial, la segunda etapa del documentalismo británico sólo se mantendría hasta 1952, año en que desapareció la *Crown*

¹⁸ Dato presentado por Miquel Francés, *op. cit.*, p.52, *apud.*, Barnouw, 1996:89.

¹⁹ Carlos, Mendoza, *La invención de la verdad, nueve ensayos sobre cine documental*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, México, 2008, p. 37.

Film Unit (La Unidad de Cine de la Corona, organismo encargado de la cinematografía británica), por falta de presupuesto.

Viremos unos grados la dirección del mapa. Detengámonos un momento en Núremberg. Es el año 1934. La tierra ruge con la marcha del Tercer Reich. Todas las miradas apuntan hacia un sólo hombre: Adolf Hitler. El *Führer*.

La fuerza del discurso o las acciones militares que emprendió el líder alemán no fueron los únicos elementos que elevaron su historia, su mito. El cine también contribuyó para exaltar su figura; para ser más precisos: el trabajo documental de la artista Leni Riefenstahl.

Más que ningún otro colectivo, los nazis eran conscientes del poder del cine sobre una generación adicta a las películas. El régimen hizo numerosas películas de propaganda usando a actores meticulosamente seleccionados para mostrar la supremacía aria y la efectividad de la política hitleriana. También realizó dos obras épicas tan logradas en el uso de los recursos compositivos y musicales que pertenecen de manera innegable a la lista de los grandes documentales de todos los tiempos. Con *Olimpiada* (1938) Leni Riefenstahl presentó los Juegos Olímpicos de 1936 como una oda a la perfección física de los atletas y, por asociación, a la supremacía del Tercer Reich. Tanto su *Olimpiada* como *El triunfo de la voluntad* [...] son consideradas las cimas en el curso del desarrollo del potencial fílmico de la no ficción.²⁰

El triunfo de la voluntad (1934) es una lección estética, una lección de propaganda (el Congreso del Partido Nazi se erige en una imagen poderosa, Núremberg arde en fascinación visual), una paradoja que Riefenstahl lanza al mundo de la creación artística. ¿El arte debe estar desligado de la política?; es la pregunta que resuena en el orbe.

²⁰ Michael, Rabiger, *op. cit.*, pp. 28-29.

Niney responde con una reflexión (tiempo pretérito que se ajusta al presente):

Era necesario en esa época una sagrada independencia de espíritu (el cual difícilmente se encuentra, salvo en los “anarquistas” adeptos de un cierto teatro de la crueldad y que rehusaban sacrificar la parte del sueño, como Epstein, Vigo y Buñuel (*Tierra sin pan*, 1932), para no dejarse aplastar entre el martillo social-comunista y el yunque nacional-socialista, y para continuar defendiendo el arte documental en tanto investigación poética del mundo real no adherido a una pre-Visión salvadora: ni arte por el arte, ni propaganda.²¹

La práctica documental preservó su curso ante las encrucijadas de la historia. Siguió fluyendo, siempre en continuo cambio, siempre en continuo movimiento.

Al igual que Grierson los cineastas estadounidenses también harían aportaciones al documental de contenido social, el cual, se introdujo en los Estados Unidos a partir de los años treinta. Su máximo representante: Pare Lorentz. Él realizó las cintas: *El arado que labró las llanuras* (*The plow that broke the plains*, 1936) y *El río* (*The river*, 1937), donde expone la sobreexplotación de los recursos naturales a través del dramatismo narrativo logrado por la cohesión de la imagen y la música.

Una aportación más del cine estadounidense se llamó *La marcha del tiempo* (*The march of time*, 1935 – 1951). Dicha serie documental, respaldada económicamente por el grupo editorial *Time-Life-Fortune*, tuvo como objetivo reconstruir los acontecimientos de la historia oficial de la época. Cabe mencionar, que en ella se identifica una estructura narrativa semejante a la seguida por los documentales históricos y de contenido social que actualmente se transmiten por televisión:

²¹ François, Niney, *op. cit.*, p. 132.

La estructuración de este relato tiene cuatro partes. La primera sitúa la importancia y entidad del problema que se aborda. La segunda expone un análisis histórico de las causas y las consecuencias. La tercera relata los últimos hechos producidos. Y, en último lugar, se hace una prospección de futuro en torno a la cuestión o tema tratado. En este caso, el hilo conductor será el comentario que dará continuidad al conjunto de la información. El ritmo y la velocidad del montaje de las imágenes es rápido, a fin de mantener la atención del espectador. Las imágenes tomadas de la realidad — generalmente de archivo— se complementan con alguna dramatización a partir de actores profesionales. Ahora, la música y los sonidos tienen poca importancia. Nos encontramos, pues, frente a una estructura narrativa que se asemeja bastante a los futuros reportajes televisivos...²²

La nube gris que dejó a su paso la Segunda Guerra Mundial, poco a poco permitió la entrada de luz. El aire olía a cambio. *La marcha del tiempo* también; sus relatos audiovisuales a pesar de no tomar en cuenta el valor dramático de la música, facilitaron la transición del celuloide al soporte de la “pantalla chica”, revelando la forma de hacer documentales bajo las condiciones estructurales y expresivas que la televisión impuso al género. Fue así como una nueva modalidad cinematográfica tocó las puertas del mundo; el cine directo (en compañía del *cinéma vérité*) había llegado a casa.

1.4.4. Cine directo, el que observa. Cinéma vérité, el que participa

La década de los años cincuenta es el periodo más prolífico en cuanto a los avances tecnológicos a favor del cine:

La película de 16 mm irá desplazando poco a poco a la de 35 mm en la producción de documentales, lo cual reducirá el volumen del equipo de rodaje sustancialmente. Paralelamente, aparecen en el mercado nuevos modelos de cámaras más ligeras y silenciosas [...] Estos nuevos equipos permiten a los operadores registrar imágenes desde el hombro como soporte sin necesidad de trípode. También,

²² Miquel, Francés, *op. cit.*, pp. 54-55.

por otra parte, comienzan a comercializarse celuloideos más sensibles en situaciones de iluminación precarias [...] Resultó capital el hallazgo del francés Jean Pierre Beauviala, que inventó la sincronización mediante el cristal de cuarzo [...] Respecto a los equipos de sonido, también es necesario hacer constar la aparición de los magnetófonos portátiles *Nagra*, que emplean una cinta de un cuarto de pulgada y pueden sincronizarse a la cámara inicialmente con un cable de conexión que acabará desapareciendo con el tiempo.²³

Tales avances tecnológicos favorecieron el surgimiento de dos nuevos formatos de cine documental que proponen una estructura narrativa donde lo más importante son las personas que protagonizan el relato más que la representación de hechos o acontecimientos.

Los factores que diferencian al cine directo del *cinéma vérité* son claros; en la primera modalidad el realizador funge como observador, no interviene en las acciones de los protagonistas, mientras que en la segunda, el realizador se desempeña como impulsor de las acciones y declaraciones de los mismos. Cabe mencionar que ambos formatos buscan estar lo más apegados a la realidad observada al momento de la filmación.

El director de cine directo llevaba su cámara ante una situación de tensión y aguardaba a que se produjera una crisis; el *cinéma vérité* de Rouch trataba de precipitar una crisis. El artista del cine directo aspiraba a ser invisible; el artista del *cinéma vérité* de Rouch era a menudo un participante declarado de la acción. El artista del cine directo era un circunstante que no participaba en la acción; el artista del *cinéma vérité* hacía la parte de un provocador de la acción.²⁴

De acuerdo con diversos teóricos del arte cinematográfico, el primer documental que utilizó la configuración narrativa propuesta por el cine directo fue *Primary* (1960) de

²³ *Ibidem.*, p. 56.

²⁴ Dato presentado por Michael, Rabiger, *op. cit.*, p. 34, *apud.*, Eric, Barnouw, *El documental. Historia y estilo*, Gedisa, Barcelona, 1996, p. 223.

Robert Drew. En la película de Drew se relatan los acontecimientos que tuvieron lugar durante las elecciones primarias del estado de Wisconsin entre los senadores Hubert Humphrey y John F. Kennedy.

Primary aporta a la realización documental el registro de escenas en locaciones interiores y exteriores con sonido sincronizado. Dicho aporte sería un vaso con oasis para los documentalistas vapuleados por la frontera desértica entre la imagen y el sonido. La cinta de Drew, con sus imágenes y sonidos grabados a lo largo de la campaña; con sus discursos, conversaciones privadas, reuniones de corredor, programas de televisión... le muestra al medio cinematográfico una forma más completa y atractiva para hacer documental.

Los realizadores del cine directo, con frecuencia, rehusaban establecer pautas de trabajo a través de un guión antes de filmar. Preferían la “postguionización” de lo registrado en el proceso de realización.

Sobre el cine directo, el documentalista Richard Leacock, quien realizó la cinta *Un retrato de Stravinsky (A Stravinsky portrait, 1964)*, cuatro años después de colaborar con Robert Drew como operador de cámara en *Primary*, comenta: “Filmábamos con las cámaras en la mano, sin trípodes, sin preguntas y sin pedir nunca a nadie que hiciera nada. Creo que mi obsesión ha sido que el espectador esté presente en la escena. Sólo quería poner a disposición de los espectadores la sensación de estar presentes.”²⁵

²⁵Miquel, Francés, *op. cit.*, p. 58.

El tándem documental se consuma con las palabras de Rabiger respecto al *cinéma vérité*:

Nació en Francia de la mano del etnógrafo Jean Rouch. Haber documentado la forma de vida en África le enseñó que la realización de cualquier registro siempre implica una relación muy activa con los participantes. Como Flaherty con *Nanook*, Rouch pensó que la autoría podía ser algo legítimamente compartido. Al permitir e incluso fomentar la interacción entre participante y director, el *cinéma vérité* [...] legitimó la presencia de la cámara y permitió que el equipo se convirtiera en catalizador de aquello que surge en pantalla. Más aún, el *cinéma vérité* autorizó al director para generar determinadas acciones y así incitar la aparición de lo que Rouch llamaba *momentos privilegiados* en vez de esperar pasivamente a que éstos sucedieran.²⁶

1.4.5. El documental de naturaleza. ¡Esto no es El rey león!

Las imágenes cinematográficas enfocadas en la explicación de los procesos naturales de los seres vivos y su entorno, han estado presentes desde la génesis del cine, pese a ello, fue hasta principios del siglo XX que se realizaron cintas con un formato aproximado a los documentales de la época contemporánea.

Al respecto, Miquel Francés explica:

Europa será un punto de referencia clave en los inicios de las producciones de documentales científicos, educativos y de divulgación del mundo de la naturaleza. Los ingleses serán precursores. Ya en 1900 G.A. Smith muestra el documento más antiguo al grabar en un cortometraje el comportamiento de una araña sobre su telaraña. Oliver Pike es el autor de la primera película, *Tierra*

²⁶ Michael, Rabiger, *op. cit.*, p. 33.

de pájaros (In Birdland, 1907), con un formato que se aproxima más a las producciones sobre naturaleza.²⁷

La ciencia es el punto de partida del cine; camina a su lado. Lo beneficia con sus avances; le proporciona la electricidad necesaria para que su luz no cese. En ese sentido, la ralentización y aceleración de imágenes, así como el registro de escenas subacuáticas convirtieron al biólogo francés Jean Painlevé en el precursor del uso de equipo especializado para la filmación de la naturaleza. Dicho equipo lo utilizó en sus documentales: *El pulpo (Le pieuvre, 1928)* y *Huevos de erizo (Oeufs d'épinoche, 1928)*.

Painlevé toca la gloria cinematográfica con *El caballito de mar (L'hippocampe, 1934)*, filme para el cual realiza tres versiones: una muda de investigación científica, otra con comentario para la enseñanza superior y una tercera divulgativa con música. Es de destacar el toque artístico que entreveró en sus películas (no por nada fue amigo de Buñuel y de Eisenstein). Sobre tal aspecto, el periodista Andrés Pérez señala:

Jean Painlevé, [...] anarquista parisino y fundador del cine científico documental, miembro informal de las vanguardias surrealistas y respetable académico, pasó la práctica totalidad de sus 87 años de existencia (1902-1989) intentando acariciar ese misterio de las fronteras de la ciencia. Observó la naturaleza como una poesía eterna, como una comedia perpetua, y aceptó su caos dramático para entregarlo luego en la forma de varios centenares de películas, muchas de las cuales eran tanto reconocidas por la comunidad científica, donde reintrodujo la duda metódica, como amadas por el público general.²⁸

²⁷ Miquel, Francés, *op. cit.*, p. 63.

²⁸ Andrés, Pérez, “Jean Painlevé, ciencia es ficción (y viceversa)”, *Público.es*, página de Internet: <http://www.publico.es/393453/jean-painleve-ciencia-es-ficcion-y-viceversa> [en línea]. Fecha de consulta: 24 de octubre de 2012.

Cabe acotar que si bien el biólogo Painlevé fue de los primeros cineastas en filmar ecosistemas marinos, no fue sino hasta mediados de la década de los cincuenta que se consolidaron los documentales sobre el mundo acuático gracias a las zambullidas del francés Jacques-Yves Cousteau. Él buscaba elaborar relatos de las especies del mar tomando como núcleo narrativo las expediciones científicas que lideró.

Los documentales que destacan de la obra de Cousteau son: *El mundo del silencio* (*Le monde du silence*, 1956), *El mundo sin sol* (*Le monde sans soleil*, 1965) y *Viaje al fin del mundo* (*Voyage au bout du monde*, 1975), realizados para la televisión pública francesa (ORTF).

El gigante estadounidense productor de películas y programas de televisión para niños, Disney, probó suerte en el mercado de documentales de naturaleza en los años cincuenta; confiado en su experiencia con animales que cantan, se arrojó a la aventura documental utilizando como técnica de producción la filmación simultánea con múltiples cámaras. El “gran público” amó sus trabajos, sin embargo, diversas personalidades de la ciencia declararon que sus documentales carecían de rigor científico (¡se trataba de documentar la naturaleza, de explorarla, no de hacer *El rey león!*). De acuerdo con dichas críticas, las obras más sensacionalistas y con excesivo antropomorfismo de Disney son: *El desierto viviente* (*The living desert*, 1953) y *La pradera* (*Vanishing prairie*, 1953).

Los dibujos animados, dejando a un lado su carácter de entretenimiento, han sido elementos útiles para la creación de documentales científicos. Sobre el tema, Carlos Mendoza apunta:

...si bien los orígenes del vínculo entre animación y cine documental se hallan en películas que abordan temáticas de carácter social o antropológico, una de las vertientes en las que el aporte del dibujo animado es especialmente apreciable es en el documental científico, sin duda por los atributos de ese recurso como simplificador de información y como eficaz auxiliar en la explicación visual de los fenómenos y procesos complejos de los que se ocupa la ciencia, por ejemplo, para explicar la conformación de la estructura de una molécula de ADN.²⁹

Con la “pantalla chica” en la cumbre de los medios masivos de comunicación de la década de los sesenta, el rigor científico que se había perdido con los trabajos cinematográficos de Disney volvería con el auge de las series televisivas de divulgación. Estas series dieron paso a canales dedicados en específico a la producción de documentales de naturaleza; tal es el caso de National Geographic que hasta hoy en día persiste.

1.5. Estructura del cortometraje documental Desde la noche hasta sus ojos

Durante la construcción de nuestro proyecto siempre tuvimos presente la idea de la libertad creativa y de la experimentación. Esa es la columna central que edificamos como base de nuestro trabajo. El objetivo: alejar nuestra propuesta de la voz omnisciente, de la narración insulsa y tediosa, de los componentes grises de una clase de documental rígido y carente de imaginación.

Inspirados por los documentalistas mexicanos de nuestro tiempo, decidimos elaborar un plan de acción que nos brindara la confianza suficiente para no titubear en ninguna parte del proceso de la representación audiovisual de la vida del señor Emilio.

²⁹ Carlos, Mendoza, *op. cit.*, pp. 123-124.

Es importante decir, que muchas de las decisiones creativas y estructurales tuvieron como fundamento a la intuición; pese a ello, la revisión teórica del género nos permitió realizar un documental con un orden específico y consciente, enfocado en preservar el recuerdo de don Emilio (su amor al cine, su amor a los gatos); enfocado en relatar su historia, de manera coherente y estética, a un público dispuesto a observar una película sobre un suceso de la realidad (en este caso, la realidad registrada por nuestra cámara).

El tratamiento que le dimos a los componentes cinematográficos de nuestro cortometraje está relacionado con la ausencia de un estilo. Si bien en un primer movimiento quisimos construir un producto audiovisual cercano a la estructura del cine directo (el que observa), en donde siguiéramos a detalle el devenir de nuestro personaje y pudiéramos descubrir su verdadera esencia; al final tuvimos que abandonar dicha estructura ya que Emilio no permitió que entráramos a su casa, a su intimidad. Tal derrota (posteriormente transformada en explosión creativa), nos llevó a los aposentos de la adaptación. Desde ahí, la posibilidad de concretar un estilo se hizo nula (resultaba difícil imprimir ciertas características a nuestro trabajo que aspiraran a convertirse, en futuros proyectos, en nuestro distintivo artístico), sin embargo, el ajuste a diversas vicisitudes nos permitió hallar un modo de laborar viable: la forma heterogénea cinematográfica (bautizada así por nosotros; poseedora de una libertad de creación similar a la del ensayo).

Acotado lo anterior, procederemos a explicar los elementos constitutivos (los principales) de *Desde la noche hasta sus ojos*.

- **Narración:** para evitar un relato somnífero, nunca perdimos de vista los principios básicos de la estructura dramática de Aristóteles (las peripecias, el conflicto, la

división en tres actos...). Fue así que, con base en tres aspectos que nos interesaba mostrar del señor Emilio (su afición al cine, su labor con los gatos de la calle, y los rasgos más sobresalientes de su personalidad), fuimos tejiendo una historia con cierta tensión dramática y con detalles estéticos tanto en la imagen como en la música (se hablará de ellos en el punto de sonido y en el de montaje), que despertaran el interés del público.

Para brindar una idea más nítida sobre el arte de narrar, creemos pertinentes las palabras de Rabiger; él apunta:

El concepto de la curva dramática viene ya del teatro griego y representa la manera en la que la mayoría de historias plantean un problema, alimentan una tensión a lo largo de diferentes escenas de complejidad e intensidad progresivas, para llegar luego a su apogeo o “crisis”. Tras ella, viene el cambio y la resolución, que no tiene por qué ser necesariamente feliz.³⁰

La curva dramática de nuestro documental se funda en tres momentos determinados: 1. La presentación de Emilio y la de sus dos actividades preferidas; 2. La oposición de argumentos entre el protagonista y los trabajadores de la Cineteca Nacional de México (él dice que compra abonos para ver funciones durante todo un mes; ellos mencionan que Emilio siempre quiere entrar gratis a las proyecciones); y 3. El desenlace, en donde se expone que el también conocido como “el señor de los gatos”, por cumplir con algunas de las características de los personajes del cine, podría vivir sin problemas dentro del plano cinematográfico (dentro de la pantalla).

³⁰ Michael, Rabiger, *op. cit.*, p. 253.

Subrayamos que, para trazar una curva dramática interesante, hicimos uso de algunos elementos narrativos; estos son:

- a) Punto de vista múltiple. *Desde la noche hasta sus ojos* no sólo es el resultado de las palabras y de la forma de ver el mundo de don Emilio; su construcción es más amplia; engloba la mirada de las personas que lo conocen (los directores de festivales, cinéfilos, vecinos, estudiantes...), de la cámara, del montaje, de nosotros. De esa manera, al darse un choque dialéctico entre perspectivas, emerge una síntesis con mayor complejidad e interés que la postura parcial de un sólo personaje.
- b) Metáfora. La decisión de utilizar esta figura retórica nace de una duda referente a las dos pasiones de Emilio: ¿qué tiene en común el cine con los gatos? Después de una serie de reflexiones y de una búsqueda exhaustiva, descubrimos que para algunas culturas ancestrales, los gatos eran considerados seres místicos en cuyos ojos se podía apreciar la vida de criaturas fantásticas; la vida de entes imposibles para la imaginación humana. Con tal dato en nuestras manos, establecimos que los ojos de los felinos serían para nuestro documental, por la posibilidad de ver en ellos sucesos extraordinarios, la metáfora de la pantalla cinematográfica (es así como en nuestra secuencia de inicio, tal metáfora queda representada por la superposición del plano detalle de los ojos de un gato sobre el plano general de una pantalla).
- c) Ausencia de textos explicativos. En favor de un ritmo narrativo dinámico, optamos por no colocar ninguna clase de textos sobre las

imágenes de nuestro documental. Pensamos que era conveniente hacer eso, para evitar cualquier tipo de distracción en el público y para no perder la textura de una forma que pretende alejarse del aspecto tradicional (el que inspira bostezos) del género. Para que la audiencia no se quedara con vacíos de información, los nombres y cargos de los personajes, los títulos de las películas mencionadas a cuadro, entre otros apuntes, fueron colocados en la parte de los créditos finales.

Como cierre de este apartado, cabe aclarar que todo lo expuesto en él se reflexionó durante la etapa de ordenamiento del material de la grabación.

- **Cámara/imagen:** el no encasillar a nuestro documental en una forma rígida nos permitió tomar libremente de las distintas modalidades del género, los instrumentos que más se ajustaban a nuestras necesidades. En ese sentido, consideramos que los enfoques del *cinéma vérité* y del cine directo, eran los más convenientes para seguir en lo referente al acercamiento de nuestra cámara con los personajes y su entorno.

Fue así que, cuando queríamos que determinadas acciones ocurrieran (que don Emilio caminara por cierto lugar, que sus vecinos hablaran sobre algún tema de nuestro interés, que las entrevistas sucedieran en locaciones definidas...), empleábamos la cámara en mano o fija, en la dirección del *cinéma vérité* (el que participa).

Por otro lado, cuando nuestro deseo se enfocaba en mirar con atención las actividades del señor Emilio (para descubrir algún aspecto que desconocíamos de él), nuestra cámara se emplazaba igual que la del cine directo.

En general, nuestra lente siempre buscó capturar imágenes con armonía en los puntos áureos, con profundidad de campo, con equilibrio espacial... esto con el objetivo de lograr una composición ordenada. Además, la imagen del documental se complementó con material de archivo (fotografías de Emilio con diversos cineastas de renombre), y con el uso de “pantalla en negros” (a manera de punto y aparte entre los diversos momentos de la película).

- **Sonido/música:** la falta de un equipo de registro de audio nos orilló a trabajar con los sonidos capturados por nuestra cámara. Por desgracia (y por no prever los ruidos de algunas locaciones), muchos de ellos fueron desechados. Ante tal panorama, en vez de optar por una rendición, decidimos darle paso a la inventiva. De ahí se desprende que en nuestro producto audiovisual, la distorsión del sonido sea un recurso narrativo legítimo (un detalle estético consciente).

Es aquí, donde tiene cabida un rasgo del *Manifiesto del contrapunto sonoro* propuesto por tres directores del cine soviético revolucionario, Sergei Eisenstein, Vsévolod Pudovkin y Grigori Alexandrov:

... Sólo la utilización del sonido a modo de contrapunto respecto a un fragmento de montaje visual ofrece nuevas posibilidades de desarrollar y perfeccionar el montaje. Las primeras experiencias con el sonido deben ir dirigidas hacia su no coincidencia con las imágenes visuales. Sólo este método de ataque producirá la sensación buscada que, con el

tiempo, llevará a la creación de un nuevo contrapunto orquestal de imágenes-visiones e imágenes-sonidos.³¹

En distintas partes de *Desde la noche hasta sus ojos*, al igual que en el contrapunto soviético, el sonido no coincide con las imágenes que se ven en pantalla. Ejemplo: después de una secuencia en donde el incremento en el volumen del ruido de un proyector pone en alerta al público, aparece un plano general de la entrada de Cineteca Nacional; en dicho plano se observa la circulación de algunos automóviles; la lógica (y la costumbre) llevaría a pensar que tales vehículos tienen implícito el murmullo de su movimiento. Equívoco. En el plano hay todo, menos sonido.

Lo anterior se realizó en aras de la experimentación y como una forma de resaltar los aspectos dramáticos del relato.

En lo que concierne a la música, más que experimentar, tiene una función de acompañamiento; de catalizador de emociones. Por eso compusimos cuatro melodías en guitarra acústica, para que las sensaciones fueran provocadas por los sonidos del arpegio.

Para concluir, sólo queda apuntar que el título de nuestra película, el cual para nosotros engloba a la noche cinematográfica y a la noche terrenal en la que Emilio sucede, fue elegido al leer el poema de Pablo Neruda, *Oda al gato*.

³¹ Información recabada del blog: <http://soloparagourmets.blogspot.mx/2011/07/manifiesto-del-contrapunto-sonoro.html#.UQYCFx12QxB> [en línea]. Fecha de consulta: 28 de enero de 2013.

Dicho poema, fue transformado por nuestros artistas de la música en una melodía con semblante barroco y con letra en italiano. Es así como el epígrafe *Desde la noche hasta sus ojos*, adquiere su máxima expresión en un instante musical de nuestro documental.

Los animales fueron
imperfectos,
largos de cola, tristes
de cabeza [...]
El gato,
sólo el gato
apareció completo
y orgulloso:
nació completamente terminado,
camina solo y sabe lo que quiere.

[...] el perro es un león desorientado,
el ingeniero quiere ser poeta,
la mosca estudia para golondrina,
el poeta trata de imitar la mosca,
pero el gato
quiere ser sólo gato
y todo gato es gato
desde bigote a cola,
desde presentimiento a rata viva,
desde la noche hasta sus ojos de oro.³²

- **Montaje/edición:** al no partir de un guión definido (cuando mucho formulamos algunas preguntas e ideas que nos sirvieran como guías durante el rodaje), el cuerpo de nuestro trabajo adquirió forma en el proceso de postproducción. Fue ahí donde descubrimos la riqueza del montaje; su campo perenne abierto a la creación. No por nada Kuleshov explica:

El medio del que dispone el cine para producir una impresión artística reside en la composición, el encadenamiento de los fragmentos filmados. Dicho de otra manera, para

³² Fragmento del poema, *Oda al gato*, de Pablo Neruda, Buenos Aires, 1959.

<http://www.neruda.uchile.cl/obra/obranavyregresos2.html>

producir una impresión, lo importante no es tanto el contenido de cada fragmento, sino la manera en que éstos se encadenan, en que son combinados. La esencia del cine debe ser buscada, no tanto en los límites del fragmento filmado, sino en el encadenamiento de esos fragmentos.³³

Frente a un programa de edición, mientras observábamos nuestro material grabado, nos dimos cuenta que las posibilidades de encadenamiento de las imágenes eran infinitas. También nos percatamos, que cada vez que modificábamos en el montaje la posición de alguna de ellas, la significación de la estructura en la que se encontraba era alterada drásticamente.

Poco a poco, tras mucho reflexionar, fuimos concatenando las entrevistas, las palabras de Emilio, los planos detalle de la comida de los gatos, y, en general, todo el material de las grabaciones en diversos bloques temáticos, narrativos y estéticos. Esto nos permitió urdir un modo ordenado de trabajo que nos mantuvo cuerdos en un laberinto sin límites.

Consideramos importante añadir, que aparte de la curva dramática y de los bloques temáticos, el montaje (estructural-relacional) de Pudovkin, nos fue de gran auxilio para formar un documental ágil y coherente. En él, la exposición y la narración de la historia son fundamentales.³⁴ De ahí que, al momento de querer construir una escena (plano 1: Emilio camina por los corredores de Tlatelolco. Plano 2: detalle de los zapatos de Emilio cruzando la calle. Plano 1 en relación con plano 2: narra el

³³Dato presentado por François, Niny, *op. cit.*, p. 65, *apud.*, Liov, Kuleshov, “La bannière du cinématographe”, 1920, en *L’art du cinéma, L’Âge d’Homme*, 1994.

³⁴ Michael, Rabiger, *op. cit.*, p.158.

progreso del personaje), o de mostrar paralelismo entre dos acciones (plano 1: Emilio compra croquetas en un mercado. Plano 2: Emilio coloca un puñado de croquetas a un grupo de gatos callejeros. Plano 1 en relación con plano 2: presenta dos hechos que suceden simultáneamente), resulte eficaz la propuesta del cineasta ruso.

Desde nuestro punto de vista, una de las mayores virtudes de *Desde la noche hasta sus ojos*, radica en el montaje. La postura de no construir un producto audiovisual ordinario nos mantuvo siempre alertas, experimentando, proponiendo, trabajando arduamente en los detalles; en los significados. A pesar de no haber prescindido de los “bustos parlanchines” (y de otras imperfecciones), el tratamiento que le dimos a nuestra propuesta nos dejó satisfechos. Nos valimos de todos los recursos que creímos adecuados para llevar a buen puerto la historia de don Emilio: disolvencias, cortes directos, distorsión del color, imágenes ralentizadas, silencios absolutos... Al final, nuestro documental logró su objetivo: contar un relato de la realidad de manera estética, atractiva, sin dormir al auditorio.

No podemos concluir el tema del montaje sin antes dar una breve descripción de dos secuencias que, por la creatividad que imprimimos en ellas, apreciamos mucho:

1. Secuencia inicial. Durante cincuenta segundos, aproximadamente, la pantalla está en negros. No hay ninguna imagen. Sólo se escuchan diversos audios que parecen ser diálogos de películas. De manera súbita, la ausencia visual se rompe con el plano detalle de los ojos de un gato que se alterna, como si fuera una disolvencia, con el plano general de una pantalla de cine. Las voces se han

apagado. Una tonada en francés es lo único que se oye. La pantalla vuelve a teñirse de negro. Entonces, aparece el título de nuestro documental.

La secuencia nos agrada, entre otros aspectos, por ser un guiño para don Emilio; los audios no fueron elegidos al azar, todos ellos corresponden a las cintas polacas más queridas por el protagonista de nuestro relato. En pocas letras, esta secuencia es nuestro homenaje a las dos pasiones de Emilio: el cine y los felinos.

2. Secuencia del trayecto a Cineteca. Emilio camina hacia Cineteca Nacional.

Conforme va pasando por distintos lugares, la tonalidad de la imagen se modifica en correspondencia con la evolución del color a lo largo de la historia del cine: inicia en sepia y termina con un efecto que da la textura de la tercera dimensión. Mientras Emilio transita, se escuchan sus pensamientos, sus reflexiones sobre el arte cinematográfico y sus películas favoritas. Todo esto acompañado de una guitarra acústica que concluye cuando el señor ingresa a una sala de dicho recinto.

Con esta secuencia, hicimos caminar a la historia del cine al paso de don Emilio. De cierta forma, él siempre lleva sobre sus hombros al presente y al ayer de la proyección cinematográfica. Materializar tal idea en el montaje fue un reto grato para nosotros.

Desde la noche hasta sus ojos, a grandes rasgos, fue un proceso repleto de aprendizaje; una visita continua al error y al acierto. Erigir su estructura implicó un acercamiento a la teoría y a la práctica documental (respirar boca a boca). También implicó

comprender los cataclismos y las treguas que México le ha brindado al género; las condiciones para hacer documentales en nuestro país.

CAPÍTULO II: CONDICIONES ACTUALES DEL CINE DOCUMENTAL EN MÉXICO

2.1. Introducción al cine documental en México

En la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales se platica mucho sobre cine. No importa el género del que se hable, siempre se escuchan los nombres de los consagrados en el “séptimo arte”. Mencionamos a Bergman, Fellini, Godard, Tarantino, Tarkovsky... pero es raro nombrar a algún cineasta de México. Si se centra la charla en el cine documental, de inmediato relucirá la escuela soviética, los trabajos de Flaherty y las locuras fílmicas de Herzog. En ese contexto nos preguntamos, ¿acaso no hay nada de qué hablar respecto a la cinematografía de nuestro país?

La historia del cine documental mexicano es una historia de supervivencia. Está repleta de golpes dramáticos. Tal vez no se hable mucho de ella, pero existe y es muy digna de ser contada.

El cinematógrafo de los hermanos Lumière llegó a la patria mexicana en el momento oportuno. El país estaba caliente. Al borde del estallido social. Eran los tiempos de don Porfirio. Eran los tiempos de Madero, Villa y Zapata. En esa coyuntura el cine se dedicó a observar el entorno. Mirar, registrar y proyectar era la tríada milagrosa del cinematógrafo francés.

La Revolución mexicana develó dos facetas del género documental. Eficaz informador del acontecer de la batalla, por un lado; medio idóneo para la propaganda política por el otro. Ambos aspectos permearon la realización de documentales de la época.

Jaime Tello y Pedro Reygadas, estudiosos del documental, puntualizan sobre el tema:

Es posible afirmar que el cine que obtuvo una mayor trascendencia en los inicios de la cinematografía nacional fue el llamado documental histórico. La importante labor de registro acometida durante el porfiriato y en los principales acontecimientos de la Revolución de 1910 por documentalistas como los hermanos Alva y Enrique Rosas, queda hoy como un viviente testimonio de incalculable valor para nuestro pueblo.³⁵

Al mirar con atención al México revolucionario de 1910, nos percatamos que ciertas de sus características se transfirieron al cine documental, sobre todo su carácter rebelde y la obstinación de seguir luchando pese a tener la muerte frente a los ojos; rasgos que, cabe mencionar, siguen presentes en el documental mexicano del siglo XXI.

Cuando la última carabina cesó el fuego el documental silenció. La lucha armada había terminado. Nuevos tiempos arribaron a la tierra mexicana. Con ellos llegó el cine estadounidense y su primacía en las “pantallas grandes” de todo el mundo. Poco a poco el documental fue olvidado. Su atractivo se convirtió en momento pretérito.

De 1920 a 1960 el documental mexicano fue prácticamente inexistente. La ficción lo desterró lejos de la mirada de los espectadores. Tal ausencia pudo haber significado el fin de sus días; sin embargo, desde el olvido, desde el silencio, el documental se nutrió de diversos acontecimientos que, posteriormente, serían factores fundamentales para su

³⁵Jaime Tello, Pedro Reygadas, “El cine documental en México”, revista *Plural*, segunda época, México, vol. X-XI, núm. 119, agosto, 1981.

regreso. De ese modo, al igual que el ave Fénix, la práctica documental mexicana resurgiría de las cenizas.

El aullido culpable de cimbrar las entrañas del género no provino de la marea de los rancheros enamorados, de los pachucos o de los peladillos con rebuscadas maneras al hablar (personajes característicos de la etapa de oro de nuestra cinematografía), sino del cine independiente. Películas como *Raíces* (Benito Alazraki, 1953) y *Torero* (1956) de Carlos Velo, demostraron la existencia de un cine de calidad, tanto en la forma como en el contenido, capaz de realizarse sin el cobijo de la industria. Dicha clase de cine se produjo con poco dinero y se caracterizó por la libertad creativa de sus hacedores.³⁶ Los documentalistas venideros tomaron nota de tales lecciones.

Llegaron los años sesenta. Se le dio la bienvenida a un nuevo pensamiento. El mundo conoció a *The Beatles*, al pacifismo, a la Revolución cubana, a la psicodelia, al “Che”, al valor indómito de los jóvenes. La realidad encendía su mejor pirotecnia. Los documentalistas mexicanos no podían ignorar tan exuberante contexto.

La década de los sesenta marca el inicio del despertar documentalista de México. Es tiempo para hacer cine. El viento sopla a su favor. En 1963, de la mano de Manuel González Casanova, se funda el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM. La inquietud de la juventud de ese entonces, rápidamente es dirigida a la nueva escuela del audiovisual. Su compromiso con la sociedad se ve reflejado con la realización del documental *El grito* (1968) de Leobardo López. Tello y Reygadas especifican sobre tal película:

³⁶ *Ibíd.*

A pesar de sus limitaciones, principalmente ideológicas, *El grito*, primer largometraje documental que desde una posición política de izquierda se realiza en el país, señaló sobre todo la necesidad de relacionar al nuevo cine con su público, sin mediación de los tradicionales circuitos de exhibición comercial; negó que la industria representara la única alternativa para hacer cine en el país, opinión muy común entre los cineastas experimentales de la época; y, por último, revaloró al cine documental, sacándolo del marasmo al que lo habían condenado tanto los comerciantes del cine en sus arcaicos “noticieros” como los propagandistas de las virtudes del Estado en los documentales oficiales.³⁷

Con *El grito*, desde nuestro punto de vista, se sube un peldaño en el ascenso del documental de manufactura mexicana. A partir de ahí comienza una racha favorable: la consolidación de cineclubes universitarios como punto de encuentro y exhibición de propuestas fílmicas arriesgadas, estéticas (muchas de ellas documentales); la imperante necesidad de mirar a los ojos, detenidamente, a los movimientos sociales que acontecían en esos años; el compromiso, ratificado en la práctica, que la Universidad Nacional Autónoma de México manifestó con la libertad de expresión y el quehacer artístico; el contacto con el trabajo de documentalistas de diferentes latitudes como Patricio Guzmán, Fernando Solanas o Jorge Sanjinés...

La relativa bonanza también abarca la década de los años setenta. Al respecto, el profesor Gerardo Salcedo señala:

Con el gobierno de Luis Echeverría surgió un conglomerado de empresas, centros y “corporaciones” destinadas a participar en el desarrollo de la industria fílmica; en particular el Centro de Producción

³⁷ *Ibíd.*

de Cortometraje y el Instituto Nacional Indigenista (INI) que apostaron por el registro testimonial de la vida cotidiana de las comunidades indígenas, sus fiestas o mujeres más emblemáticas.³⁸

Pese a la notable producción de cine documental en el periodo de Echeverría, la mayoría de las películas eran de corte propagandístico enfocadas en glorificar las labores del Estado (ciertas excepciones se dan en los trabajos de Paul Leduc y Nicolás Echeverría). Esto devino en sustracción de circunstancias favorables (sobre todo de libertad temática) para la práctica documental, que empeoró con los yerros cometidos en el sector cinematográfico por el posterior gobierno de López Portillo.

La década de los ochenta fue una etapa lúgubre para el género (y para la mayor parte del cine realizado en el país), sin embargo, eso no detendría su regreso. El ave Fénix había renacido. Su vuelo más alto lo tendría en los albores del siglo XXI.

2.2. Panorama actual del documental en México

La práctica documental nos sedujo en el transcurso de nuestros estudios universitarios. Debemos reconocer que antes de ingresar a la universidad sabíamos muy poco sobre el tema. Ahora, al hacer una revisión histórica del género, nos damos cuenta que nuestra carencia de conocimiento está relacionada directamente con el espacio nulo que se le ha dado al documental en las salas comerciales de nuestro país.

Ninguno de nuestros padres recuerda haber visto algún documental mexicano en el cine. ¿Disminución en sus recuerdos? Para nada. La respuesta se halla en la palabra ausencia: ausencia de promoción, ausencia de exhibición, ausencia de tecnología, ausencia de producción, ausencia de interés, ausencia de recursos. Por más de setenta años la

³⁸ Gerardo Salcedo, “Una mirada al documental contemporáneo mexicano; luz y paradojas”, *Cine Toma, Revista Mexicana de Cine*, año 2, número 7, México, noviembre-diciembre 2009, p. 24.

“ausencia” ha sido la cicuta del documental; la jaula lacerante que ha limitado su vuelo. En ese contexto, ¿cómo iban nuestros progenitores a platicarnos sobre el documental realizado en México si ni siquiera lo conocían?, ¿cómo podíamos apreciar su semblante si las pantallas mexicanas estaban acaparadas por los puños de Stallone, los músculos de Schwarzenegger y las patadas de Van Damme?

Por fortuna, el tiempo fue bondadoso con nosotros. Nos permitió estar en el renacimiento del documental, en su auge, en su ascenso, en su escape de las cenizas. Desde que iniciamos la carrera (año 2006), tuvimos contacto con los trabajos tanto de noveles como de experimentados documentalistas mexicanos. *En el hoyo* (2006), fue la primera obra de Juan Carlos Rulfo que conocimos. Nuestros maestros de la UNAM, muchos de ellos amantes efusivos del género, nos acercaron al epicentro de la “nueva ola” documental de México. Era imposible no enamorarse del revitalizado género. Su atractivo era enorme.

Hablar del panorama actual del documental de nuestro país, implica hablar de nuestra historia. Crecimos a la par. Vivimos juntos los mismos acontecimientos. Podemos decir con gusto, que más que observadores, fuimos partícipes del momento.

Nosotros experimentamos la llegada de las nuevas tecnologías; acudimos a los circuitos culturales a ver las nuevas propuestas de documentalistas como Everardo González, Yulene Olaizola, Lucía Gajá, Eugenio Polgovsky, Tatiana Huevo; nos asomamos por las ventanas de exhibición que se erigieron sobre los programas de nuevos festivales cinematográficos dedicados plenamente a la práctica documental; presenciamos la irreverencia y protagonismo de Michael Moore (que mucho ayudó para que el “gran público” se acercara a los documentales); recurrimos a *YouTube* para ampliar nuestra mirada y memoria cinéfila; nos sumergimos en la polémica de *Presunto culpable* (2011) de

Roberto Hernández y Geoffrey Smith; observamos el desvanecimiento de la frontera entre la realidad y la ficción; y lo más importante: aprovechamos el contexto para tomar nuestra cámara digital y soñar despiertos con ser documentalistas.

2.2.1. El auge del cine documental mexicano

Lo que no te mata te hace más fuerte. Lo que no te mata te hace más fuerte. Lo que no te mata te hace más fuerte. Lo que no... es la frase que arde en el corazón del documental mexicano. Es su tatuaje; la lección aprendida. Sobrevivir es su mayor virtud: sobrevivió al exilio decretado por la ficción; sobrevivió a la indiferencia de la industria; sobrevivió a *Hollywood*; sobrevivió a todo. Luego transformó sus limitaciones en victorias. Independiente, creativo, incólume, llegó con paso firme al siglo XXI.

En once años el documental hecho en México se ha dedicado a crecer. De acuerdo con el Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine), se realizaron en el país 92 largometrajes documentales en el periodo del 2000 al 2011.³⁹ Si se compara dicha cifra con el número de producciones de etapas anteriores (en un lapso de nueve años, en repetidas ocasiones, se realizaron cinco documentales), se hace evidente el crecimiento del género.

Diversos fueron los factores que permitieron el aumento de la producción documental en México. Entre los más importantes, desde nuestro punto de vista, se encuentran: el avance tecnológico; la creación de festivales enfocados específicamente en la realización y exhibición de documentales; las renovadas formas narrativas para abordar la realidad; y, la implementación de apoyos económicos por parte de organismos públicos para elevar la producción de calidad del cine mexicano.

³⁹ *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2011*, Área de Investigación Estratégica, Análisis y Prospectiva, Instituto Mexicano de Cinematografía, México 2011, p. 209.

Vayamos por partes.

La ola tecnológica arrojó al mundo cámaras (de video, fotográficas, con ambas funciones...), celulares y computadoras capaces de registrar los sonidos y las imágenes de la cotidianidad de manera nítida y barata. Tales características iluminaron los ojos de muchas personas ávidas por realizar películas: el asunto del dinero (recordemos que cuesta millones hacer cine en 35mm) dejaba de ser pretexto para no crear producciones audiovisuales. La democratización había llegado al plano cinematográfico. Los documentalistas mexicanos brindaron por eso.

Respecto al tema, son pertinentes las palabras del realizador Nicolás Echevarría:

Antes se trabajaba en 35mm, 16mm, con cámaras aparatosas, más grandes, mecánicas, pesadas, los procesos eran más tardados, pasaban días antes de ver resultados, se cuidaba mucho el material porque era caro comprarlo, revelarlo e imprimirlo. Ahora se trabaja con cámaras pequeñas, portátiles, ves lo que grabas al instante, y grabas todo el tiempo que quieres, además cuesta poco. Se hacen películas hasta con teléfonos celulares. Todo mundo puede realizar una pieza audiovisual, la digitalización lo ha democratizado todo.⁴⁰

No se puede dialogar sobre el desarrollo tecnológico dejando fuera a la Internet. La gran ventana al ciberespacio le ha permitido a la práctica documental mexicana reflejarse en un espejo infinito. *YouTube*, *Twitter*, *Facebook* y demás sitios en la *Web* se han convertido en el altavoz de las personas y organizaciones relegadas de las salas de cine y de los medios masivos de información. Si el documentalista quiere dar a conocer su trabajo, lo sube a Internet. Si un joven necesita recabar material de archivo, recurre a Internet. Si un

⁴⁰ Christiane Burkhard, “Más dinero es menos libertad y, por tanto, menos experimentación”, *Cine Toma, Revista Mexicana de Cine*, año 2, número 7, México, noviembre-diciembre 2009, p. 18.

productor busca hacer publicidad de su película de manera económica, usa Internet. Veinte años atrás esto tendría textura de imposible.

La consolidación de festivales dedicados a la promoción del cine documental en nuestro país se efectuó a la par del auge tecnológico de la modernidad. Al crecer la producción de documentales en formato digital se posibilitó su exhibición en circuitos externos a los complejos de cine. Fue así como adquirió forma el escaparate mexicano exclusivo para el género. Lo integraron: el Encuentro Hispanoamericano de Cine y Video Documental Independiente, Contra el Silencio Todas las Voces (fundado en el año 2000); el festival itinerante de documentales, Ambulante (nace en el 2005); y el Festival Internacional de Cine Documental de la Ciudad de México (DocsDF), cuya primera edición se realizó en el 2006.

Confianza. Cuando se observa el desarrollo de dichos festivales se genera confianza. Sus números no son exorbitantes, sin embargo, son contundentes. Tienen presencia (¡y vaya que la tienen!). Basta con ver los logros obtenidos en seis años por DocsDF⁴¹:

- Ha reunido más de 140,000 asistentes.
- Ha producido 36 cortometrajes documentales en su componente de creación: “Reto DocsDF”. Uno de ellos merecedor del Ariel otorgado por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas.
- Cuenta con más de 80 sedes alternas en todo el país mediante el programa “CineClub DocsDF”.

⁴¹ Información recabada de la página de Internet de DocsDF: <http://www.docsdof.org/porque-docsdof/> [en línea]. Fecha de consulta: 5 de junio de 2012.

Las personas que promueven el cine documental en México creen firmemente en los alcances del género. Lo consideran sólido. Amplio. Innovador. Tal es el caso de Diego Luna, uno de los fundadores de Ambulante. Él piensa:

Creo que hoy en día el documental ha terminado por resanar muchas cosas que el cine en este país no ha logrado, tanto para los que lo hacemos como para el público. El documental ha crecido a un nivel impresionante, mientras el cine de ficción parece vivir estancado en un limbo donde ni acaba de fallecer, ni acabamos de cantarle las golondrinas, ni enterrarlo, ni termina por explotar. [...] La relación del público con el documental ha ido creciendo en estos últimos años, al punto que no hay sólo un festival, sino varios, y los documentales ya tienen una corrida comercial, cosas que no pasaban hace cinco años.⁴²

Pese al buen panorama trazado por la labor titánica de los festivales de cine documental, aún queda mucho por hacer para que el género llegue a más ojos. Por lo pronto, parece que su trabajo está rompiendo barreras. El cineasta Érick Sañudo menciona al respecto:

Es una realidad que aún no existen muchos foros para el cine documental pero, ¡cómo han jodido sus protagonistas!, que han logrado que dos de las cadenas de exhibidores los volteen a ver y apoyen — hasta cierto punto—. Y pareciera que comenzaran a darse cuenta de que existe un público que quiere ver documentales. Así, Ambulante tiene el apoyo de Cinépolis, en tanto que DocsDF cuenta con Cinemex.⁴³

⁴² Lucía Gajá, “La realidad de nuestro cine es un reflejo del país entero”, *Cine Toma, Revista Mexicana de Cine*, año 2, número 7, México, noviembre-diciembre 2009, p. 13.

⁴³ Érick Sañudo, “Panorama del cine documental en México”, *Estudios cinematográficos, Revista de actualización técnica y académica del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos*, año 14, número 32, México, septiembre-diciembre 2008, p. 64.

Sin películas que proyectar sería inútil contar con nuevos espacios de exhibición; y aún si las hubiera, si éstas fueran de mala calidad nadie las vería. Es como tener mil estadios Azteca para ver jugar únicamente al Atlante contra San Luis en su peor versión. Los documentalistas mexicanos del siglo XXI han optado por el “*jogo bonito*” (por nombrar de alguna manera a los renovados recursos narrativos que se emplean en el género). Cada vez es más raro encontrar “bustos parlantes”, esquemas rígidos (como los que abundan en los reportajes educativos de la televisión), y voces omniscientes en sus trabajos. La zona de letargo parece haber sido superada. También la frontera entre la realidad y la ficción.

¿Qué tiene de diferente la narración documental de nuestro país? La lista de ejemplos es amplia, no obstante, los recursos que marcan una diferencia (de acuerdo con nuestra investigación), son: el uso de figuras retóricas propias de la literatura y la poesía (elipsis, hipérbolos, ironías, metáforas...); ritmos narrativos decretados por las historias y por el (no) estilo del director (puede ser acelerado o puede invitar a la contemplación); y, la estética de la imagen, su cuidado, su armonía (presencia de líneas de horizonte, puntos de fuga, profundidad de campo...).

Basta con observar algunos documentales mexicanos para entender su aspecto diferente: varios obreros se encuentran trabajando en una enorme construcción. Se perciben sus bromas. Sus risas. Sus enojos. Sus quejas. Mientras sucede eso, lentamente, los ruidos que provienen de sus instrumentos de trabajo son mezclados y despojados de su naturaleza laboral para crear una cuidada pieza sonora. Se trata de *En el hoyo* de Juan Carlos Rulfo; una abuela se dirige hacia su nieta que es la propia documentalista. Se nota cómoda. Charla con mucha naturalidad, naturalidad que, cabe mencionar, hace sentir al espectador como si

se encontrara en el comedor de su casa platicando con su propia abuela. En un abrir y cerrar de ojos el público es empujado al suspenso. El relato de la abuela de Yulene se ha tornado en misterio. Todo indica que un inquilino de su casa es un asesino serial. Hablamos de *Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo* (2008) de Yulene Olaizola.

Un ejemplo más: la cámara camina despacio por los montes de Cinquera en El Salvador. Se observa a la niebla cubrir al pueblo con sus brazos fríos. Se mira al agua resbalar por hojas que hospedan a un verde intenso. El paisaje es idílico. A la par de tales imágenes se escuchan diversas voces hablar sobre la guerra. Las palabras con recuerdos de muerte contrastan con la belleza del monte. En un cambio de secuencia observamos a los habitantes del lugar. Ellos miran a la cámara. Van a la tienda. Alimentan a sus animales, pero casi nunca se les ve hablar. Sus testimonios aparecen en voz en *off*. Dan la impresión de ser sueños, conciencia, pensamientos, pesadillas de las imágenes de Cinquera. Todo acontece en *El lugar más pequeño* (2011) de Tatiana Huevo.

Por cuestiones de espacio, no podemos describir el trabajo de todos los documentalistas mexicanos que han apostado sus mejores cartas a una forma distinta de relatar la realidad. Lo que sí hay espacio para escribir, es que ya sea con una cámara dinámica, con personajes que llevan el peso de las historias sobre sus cuerpos, con recreaciones, con animaciones, con planos poéticos o con cualquier tipo de montaje arriesgado, la práctica documental mexicana de la modernidad es rica (en cuanto a propuesta, creatividad e innovación), en forma y en contenido.

Dinero. ¿Qué se puede hacer sin dinero? En el caso del cine se pueden realizar buenas películas con poco dinero, sin embargo, un presupuesto estable es una medida sana para la producción continua (además, evita que los directores mueran de hambre y solventa

los caprichos de la imaginación). El documental es uno de los géneros cinematográficos más golpeados por la cuestión monetaria; casi nadie quiere abrir su billetera para brindarle unos cuantos miles de pesos (o de dólares). Los documentalistas mexicanos han aprendido a elaborar sus proyectos de manera precaria y lo han hecho bien, no obstante, con el apoyo económico que en años recientes les ha brindado el Estado han podido navegar con más seguridad por las aguas de la realización.

El Instituto Mexicano de Cinematografía es el organismo público encargado de impulsar el desarrollo de la actividad cinematográfica nacional. Dicho Instituto cuenta con estímulos y fideicomisos para la producción de documentales. Cabe mencionar, que el Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (Foprocine), apoya al cine de riesgo, al cine documental y a las óperas primas. “El fideicomiso (*Foprocine*) se constituyó con una aportación inicial de 35 millones de pesos y una adicional de 100 millones por parte del gobierno federal. En su propuesta inicial no se consideraron asignaciones futuras, aunque al paso de los años se ha logrado mantener una partida anual”.⁴⁴

Desde el 2004, el apoyo de Foprocine ha tenido mayor presencia y se ha mostrado constante en la realización de documentales mexicanos en formato digital:

El documental digital presenta costos promedio de producción menores a 1.5 millones de pesos. Los presupuestos asignados para este género varían poco a lo largo del periodo 2004-2011, sobre todo si se comparan con el apoyo del fideicomiso a otras modalidades de producción. El formato digital ha permitido consolidar este tipo de proyectos, haciendo que su realización resulte viable para los escasos canales de distribución con los que cuenta.⁴⁵

⁴⁴ *Anuario Estadístico de Cine Mexicano, op. cit.*, p. 79.

⁴⁵ *Ibidem.*, p. 87.

Es relevante decir, que el auge del cine documental mexicano de la actualidad, mucho se debe al trabajo en conjunto de Foprocine y el Estímulo Fiscal a la Producción Cinematográfica Nacional (Eficine). Su respaldo económico ha resultado vital para el crecimiento del género.

Tal parece que la contemporaneidad le ha venido bien a los documentales producidos en México. La coyuntura está a su favor, empero, aún hay mucho camino por recorrer (abismos, noches, llanuras...); quedan muchas miradas por seducir; muchas butacas por llenar. El hecho irrefutable existe: las llamas del ave Fénix documental se expanden con premura por todos los rincones de la geografía cinematográfica del país... Pese a ello, una interrogante surge inexorable: ¿sus llamas también emergen de las cámaras no profesionales?

2.2.2. La lucha del no documentalista (consejos breves para los no invitados)

De acuerdo con Imcine:

La producción de documentales, considerando cortos, medios y largometrajes, presentó un incremento de cerca de 100% de 2010 a 2011, en particular en el formato de medimetrajes y cortometrajes, pues los largometrajes documentales se mantuvieron en los mismos niveles en los últimos dos años. La salida de distribución de estos trabajos son los festivales, en primera instancia, y luego las plataformas digitales.⁴⁶

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 72.

Los números no mienten. El género vive una etapa próspera. Su incremento porcentual es motivo de sonrisas, de apretones de mano, de celebraciones. Los invitados de honor: los estudiantes de las escuelas de cine y los documentalistas consagrados. ¿Alguien más en la lista? Nadie, sólo acompañantes.

“Honor a quien honor merece”, expresaba una profesora de la facultad. La frase se percibe veraz si es dirigida hacia los hacedores de documentales del presente. Su esfuerzo es digno de elogiarse. La calidad en su trabajo es indiscutible. Eso queda claro. En donde se da la nota disonante, es en la sobredimensión del periodo de (relativa) bonanza.

No hace falta recurrir a minuciosos estudios para advertir que las condiciones actuales de la producción documental en México, pese a sus puntos de luz, se sostienen de una base apolillada, endeble.

Resulta complicado, incluso para los documentalistas con más experiencia, realizar un proyecto en el país. En un instante, el panorama “favorable” se transforma en un camino falso pintado sobre un muro: los fideicomisos del Estado se evaporan rápidamente, no alcanzan a beneficiar a todos los proyectos que buscan obtener el respaldo económico gubernamental; si se logra conseguir financiamiento, por cualquier medio, y se realiza la película (generalmente sustentada en el apoyo de otros creativos, camaradas que no reciben ningún tipo de remuneración; o, edificada sobre un proceso individual de trabajo que prescinde de otros elementos humanos para optimizar recursos), es casi improbable que alguna distribuidora acceda a promoverla (no ven fortuna en ello); si para buscar a toda costa que el documental llegue a una pantalla, se prueba suerte en un sinfín de festivales de cine, en caso de ser aceptado por alguno, su exhibición oscilará entre dos o tres funciones

(¡dos o tres únicas funciones después de años de trabajo!); finalmente, agotadas las opciones de exhibición, la cinta queda confinada en el olvido (o en el ciberespacio).

Ante tal epopeya, cabe apuntar que la mayoría de proyectos que logran salir adelante, provienen de alumnos de escuelas de cine o de directores de renombre. No es un aspecto negativo, infunde confianza (en cuanto a la responsabilidad del punto de vista), saber que los encargados de narrar lo cotidiano son profesionales del audiovisual, pero, ¿y los demás? La realidad también se compone de los no invitados, de las miradas inquietas por relatar los acontecimientos de su entorno. ¿Qué sucede con ellos? ¿Sus historias deben permanecer en el silencio hasta el arribo de un noble cineasta?

Para todos los no documentalistas que deseen blandir una cámara en pos de un relato honesto sobre la realidad, a manera de aliento en su lucha, les brindamos algunos consejos que nos fueron útiles durante nuestra travesía documental:

- Confíen en su intuición. Los eventos que cimbran las certezas, que invaden la mente con dudas, que agitan al corazón... generalmente se transforman en motores creativos. Si un suceso así cruza sus ojos, no duden en asirlo con firmeza; el comienzo de un relato documental podría estar frente a ustedes.
- Cuando hayan encontrado un tema, aproxímense lo más que puedan a él. Conozcan sus luces y sus sombras. Investiguen todas sus posibilidades, todos sus matices. De esa manera, irán desechando y seleccionando lo que más les interese.
- Aprendan a pensar en términos audiovisuales. Lleven a sus ojos todas las películas que puedan. Conozcan el lenguaje cinematográfico. Enamórense de él. Devoren

todo lo que tenga que ver con la imagen en movimiento: libros, conferencias, exposiciones, ensayos, manuales... todo.

- Reaprendan a mirar. Reaprendan a escuchar. Reaprendan a sentir. Arrójense al mundo con todas sus fuerzas, descubran lo que más odian y aman de él. De esa forma, tal vez detecten que la vida es cine y que el cine, vida y sueño es.
- Si tienen la oportunidad, trabajen con personas que confíen y respeten. Si logran conformar un equipo de trabajo comprometido con el proyecto, podrán superar cualquier obstáculo.
- No vean la falta de dinero como una limitante, buenas historias han sido contadas con poco dinero (nosotros logramos construir un cortometraje decente con menos de siete mil pesos). Que el dinero no se vuelva una prioridad. Un presupuesto sólido es sano (por eso conviene elaborar un plan de acción viable, que facilite su obtención), sin embargo, de nada sirve éste si el relato no está bien estructurado.
- Planifiquen. Consideren todos los escenarios, todos los contratiempos, todos los instrumentos de trabajo. A la vida sólo se le puede hacer frente estando bien preparados.
- Si tienen la opción, escojan la cámara que mejor se ajuste a sus necesidades. Si no la tienen, aprendan a improvisar con las herramientas a su alcance (un teléfono celular, una videocámara casera...). Ante la carencia, el no documentalista recurre a la imaginación (por ejemplo, para lograr un plano secuencia estable, la cámara puede ser colocada sobre una tabla lisa).
- Sean cuidadosos con el audio. Siempre que puedan, contrólenlo. Elijan locaciones con poco ruido para grabar sus entrevistas. Improvisen. Si no cuentan con un equipo

de registro de sonido profesional, utilicen una grabadora de voz o un celular. Enfoquen la mayor parte de sus esfuerzos en tener audios limpios, claros.

- No vean a los personajes de su documental como simples objetos. Trátenlos con respeto, con ética. Asuman la responsabilidad del punto de vista. Sean honestos a la hora de contar sus historias.
- Dejen fluir su creatividad en el proceso de montaje. Disfrútenlo. Rara vez se tiene la oportunidad de ordenar a la vida con poesía.
- No se conformen con una sola exhibición de su película. Luchen por todos los espacios. Agoten todas las alternativas. De ustedes depende que su documental llegue a todas las pantallas posibles.
- Confíen en sus ideas, en sus miradas, en sus talentos... pero, sobre todo, nunca dejen de prepararse. El camino de la producción cinematográfica necesita de personas creativas, responsables, valientes, con conocimiento del medio.

He ahí los consejos. He ahí el cine documental en México. He ahí la lucha que no acaba. Ahora, detengámonos un instante en el proceso en donde nace una película: la producción.

CAPÍTULO III: LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA

3.1. ¿Qué es la producción?

Los sueños fílmicos no se cumplen sólo con cerrar los ojos. Para aterrizar la imaginación en la realidad se requiere de organización y de trabajo. A lo largo de la licenciatura hemos aprendido que el cine es una carrera de obstáculos que sólo puede ser superada trabajando en equipo. En ese sentido, la producción es la responsable de que el equipo llegue a la meta. Para ser más precisos: todo el proceso de creación de una película, desde que se elige un guión hasta que la cinta llega a las salas de cine, recibe el nombre de producción.

Conviene saber, que dicho proceso implica un periodo de preparación y de gestión económica. No todo es creatividad y ensueño.

En el libro *Manual básico de producción cinematográfica* de Carlos Taibo, el autor define a la producción como:

...el desarrollo y la formulación de ideas para generar una obra cinematográfica, facilitando los recursos económicos, coordinando al personal (artístico y técnico), equipo e instalaciones, herramientas y materiales necesarios para su realización. La producción de cine es la espina dorsal sobre la cual se sustenta un proyecto, ya que es la encargada de desarrollar y ejecutar.⁴⁷

3.2. Etapas de la producción

La planeación, para nosotros, es la base de cualquier película. Todo va paso por paso. Una vez seleccionada la historia que se llevará a la “pantalla grande”, los esfuerzos se centran en obtener el capital necesario para realizar la cinta. Ya con el dinero (virtual o en efectivo), en la cartera del productor, se inicia el reclutamiento de los artesanos audiovisuales. Hay que

⁴⁷ Carlos, Taibo, *et al.*, *Manual Básico de producción Cinematográfica*, Imcine, CUEC, CCC, México, 2011, p. 17.

recordar que el cine requiere de muchas manos y mentes para que pueda existir. De ahí se desprende la necesidad de elegir a un equipo de trabajo cuyos integrantes operen con creatividad y eficacia (y si no es mucho pedir, sin contratiempos).

Por lo general, los primeros en integrarse (al laboratorio artístico, a la oficina improvisada, al campo de batalla, de juego o como se le quiera llamar), son el productor, el director y el guionista. Tanto el director como el productor suelen tener un equipo conocido de profesionales en los que confían y a los que recurren con frecuencia. De ese modo, el director puede proponer al asistente de dirección, al director de fotografía, al director artístico y así sucesivamente a diversos colaboradores con los que se sienta más cómodo para trabajar. Estos jefes de departamento, a su vez, proponen a su equipo habitual de subordinados (por ejemplo, el director de fotografía puede designar al asistente de cámara, al auxiliar de cámara, al segundo operador, etc.).⁴⁸

El equipo de producción (integrado por el productor, el productor ejecutivo, el asistente de producción, el contador, entre otros), es el principal eslabón en la fase conocida como preproducción. En dicha fase se establece el presupuesto y se inicia un primer desglose de guión para advertir las primeras necesidades.

Al poco tiempo se incorpora el equipo de dirección (conformado por el director, el asistente de dirección y el continuista). Justo aquí, destaca la actividad del asistente de dirección, ya que junto con el director de producción establece los desgloses definitivos y el plan de trabajo. Esta etapa es clave para la realización de la película, pues todas las

⁴⁸ Información recabada de la página de Internet: <http://recursos.enice.mec.es/media/cine/bloque10/pag4.html> [en línea]. Fecha de consulta: 10 de agosto de 2012.

decisiones se ajustarán a este plan de producción que posteriormente será repartido entre los diversos departamentos para que puedan organizarse.⁴⁹

Se recomienda tener en mente que un rodaje no coincide cronológicamente con el orden de guión; por lo general, se filma agrupando por días las locaciones y los actores de acuerdo con ciertas previsiones (como la complejidad de una escena, el clima, la disponibilidad de tiempo del elenco, etc.).

Los preparativos continúan. Mientras se ajustan los detalles del plan de trabajo se realizan la selección y contratación de actores; también se establecen los interiores, los exteriores y los escenarios. Para aprobar las locaciones, casi siempre, acuden el gerente de producción, el director, el asistente de dirección, el director de fotografía y el director artístico. Una vez hecho esto el equipo de producción solicita los permisos de rodaje y cierra los alquileres con las empresas involucradas. Tras un periodo de pruebas de cámara, de maquillaje, de vestuario... se inicia la filmación.

El rodaje construye la obra audiovisual. Todo lo planeado en la preproducción se ejecuta en esta fase. La cámara está en posición para filmar, el audio corre, los actores están en escena, el director toma decisiones precisas para que todas las partes embonen y, en general, todo marcha hacia una sola dirección: hacer realidad la historia que se plasmó en el libreto. Entonces los sueños empiezan a tejerse.

Al finalizar el rodaje (también nombrado producción) comienza la etapa conocida como postproducción. Para muchos teóricos de cine, en esta fase surge realmente la

⁴⁹ Información recabada de la página de Internet: <http://www.espanolsinfronteras.com/LenguaCastellana-RD04-Com.ElCine10-LaProd.Cinematografica.htm> [en línea]. Fecha de consulta: 18 de agosto de 2012.

película. Nosotros creemos lo mismo: gracias al montaje, sonorización, edición, efectos y mezclas finales, lo que empezó siendo una idea se convierte en una obra cinematográfica. En este proceso, cabe mencionar, intervienen además del director y el productor, los técnicos de laboratorio, el editor y los estudios de sonido.

Una vez que se tiene la copia final el productor deberá centrarse en labores de promoción y comercialización del filme. En superproducciones o en cinematografías económicamente poderosas como la estadounidense, es habitual que se realicen exhibiciones con públicos determinados para conocer su reacción ante el visionado de la película. Es frecuente que estos ensayos sirvan para depurar el montaje o reducir la duración definitiva del proyecto audiovisual.⁵⁰

Finalizada la película, el futuro de ésta quedará en manos de las empresas de distribución, de las exhibidoras y claro está, de los espectadores.

3.3. La labor de un productor

¿Quién es el productor? ¿Es un mito millonario?, ¿un obstáculo para la creación artística?, ¿un jefe sin clemencia?, ¿es un tipo buena onda que paga las fiestas concluido el rodaje? ¿Quién es? Para Carlos Taibo el productor es quien facilita la filmación en su totalidad. Para nosotros es un aliado del cine; un elemento primordial para que las ruedas de la realización cinematográfica accionen su marcha; para que no pierdan su destino. Él es quien acompaña al proyecto desde la génesis de la idea hasta el final de todo el proceso; es el responsable de la película, de su organización y de su administración.

⁵⁰ Información recabada de la página de Internet: <http://seminariodecineuc.files.wordpress.com/2010/08/parte-teorica-seminario-cine.pdf> [en línea]. Fecha de consulta: 18 de agosto de 2012.

Un productor, de una manera más exacta, es:

... el promotor de la obra cinematográfica. Se localiza en el escalafón más alto y tiene la responsabilidad de los aspectos financieros, técnicos y artísticos de la realización de la obra. Esta responsabilidad puede ser asumida individualmente o compartida con otros productores. Es el responsable legal de la terminación de la obra y es beneficiario de los derechos de explotación de la misma, respetando los acuerdos establecidos contractualmente con los autores. Como entidad puede tratarse de un individuo o de una compañía productora.⁵¹

En síntesis, la labor de un productor se centra en⁵²:

- Conseguir la financiación de la película.
- Contratar al equipo de producción (*crew*) y a los actores.
- Seleccionar las empresas auxiliares.
- Negociar con los distribuidores.
- Solicitar el certificado de nacionalidad de la película.
- Solicitar el certificado de calificación por edades.
- Inscribir la película en el depósito legal.
- Solicitar el reconocimiento del costo del filme.
- Realizar el depósito de una copia en la Filmoteca.

La práctica cinematográfica no sólo implica parajes placenteros, también trata de tormentas y naufragios, por esa razón un productor debe tener la resistencia suficiente para sobrevivir a la adversidad. Un productor con iniciativa e ideas; capaz de liderar un

⁵¹ Carlos, Taibo, *op. cit.*, p. 18.

⁵² La información desplegada en la lista se recabó de la página de Internet:
<http://es.scribd.com/doc/75210284/PAC-Bloque-1> [en línea]. Fecha de consulta: 18 de agosto de 2012.

proyecto; con el entendimiento necesario de las condiciones culturales y económicas del país en donde se produce la película, siempre será una luz confiable para seguir cuando la incertidumbre cubra la noche.

3.4. La carpeta de producción

El rumbo de la creación suele desvanecerse ante los ojos de los artistas. ¿Hacia dónde seguir si no se cuenta con un mapa que indique el camino correcto? Ahí es donde entra la carpeta de producción; la guía, el bastón, la brújula, el salvavidas que todo trabajador del “séptimo arte” sostiene (o debería sostener) con todas sus fuerzas.

Además de orientar la trayectoria del barco fílmico, la carpeta de producción es la imagen de la película plasmada en papel. De ella depende enamorar a los posibles inversores; de ella depende conseguir los recursos económicos para la realización de la cinta. Por ello su presentación es indispensable. Mientras más completa, puntual y atractiva sea, más posibilidades existirán para conseguir financiamiento.

Respecto a las características de una carpeta de producción, Carlos Taibo menciona: “La carpeta de producción debe tener tres cualidades principales: a) servir de guía durante el proceso de desarrollo y la preparación, b) de ella surge la carpeta de presentación que debe enaltecer y vender las cualidades del proyecto, y c) la carpeta de presentación debe demostrar conocimiento y control de la práctica cinematográfica.”⁵³

La carpeta de producción, desde nuestra perspectiva, se asimila a la arquitectura de un museo (uno incólume, perenne) que con sus columnas, relieves y acabados, irrumpe

⁵³ Carlos, Taibo, *op. cit.*, p. 60.

majestuosamente en el espacio físico; sus formas seducen a la mirada. De tal manera, la carpeta se muestra contundente; con información sólida, precisa. Su figura representa la conclusión de un periodo de desarrollo. Su fin: convencer a un tercero de participar, exponer gráficamente al equipo de producción el modo de laborar y mejorar la relación de recursos/resultados.

Una carpeta de producción bien hecha y completa, de acuerdo con lo revisado en el *Manual básico de producción cinematográfica*, debe tener:

- Sinopsis breve.
- Guión.
- Propuesta del director: un texto explicativo y la justificación del cineasta del por qué se debe realizar.
- Propuesta de arte: se define la paleta de colores que sería la base para toda la estética del filme.
- Propuesta de elenco: son las opciones para el reparto principal.
- Propuesta de locaciones: un ejemplo de los lugares elegidos para la filmación.
- Propuesta de vestuario: las prendas que se utilizarán para la película.
- *Storyboard*: es la película explicada en dibujos, simulando los encuadres que se pretenden lograr.
- *Shooting*: una lista de planos o emplazamientos que compondrán cada secuencia.
- Plan de trabajo.
- Presupuesto.
- Desglose o *breakdown*.

- Ruta Crítica: calendario con todas las etapas de la película.
- Plantillas sets: posiciones de los actores, la decoración y la cámara.
- Propuesta sonora.
- Ficha técnica.

Es importante decir, que en el caso del documental, en México aún no existen los parámetros para hacer una carpeta de producción específica; sin embargo, muchos documentalistas optan por adaptar la carpeta de ficción a sus proyectos documentales. En *Desde la noche hasta sus ojos*, también recurrimos a la adaptación.

CAPÍTULO IV: CARPETA DE PRODUCCIÓN DEL DOCUMENTAL *DESDE LA
NOCHE HASTA SUS OJOS*



¿QUIÉN ES DON EMILIO?



4.1. *¿Quién es don Emilio?*

Sus ojos azules hospedan al tiempo. Si se les observa detenidamente se puede encontrar la sonrisa de Chaplin, la belleza de Anita Ekberg, un plano perdido de Godard. No hay más que luz y sombra entre sus dedos. Sus pasos se han apropiado de la noche. Su piel huele a ficción; a imágenes en movimiento.

Desde los trece años *Emilio Ramón Madrigal Villegas* ha acudido a las salas cinematográficas. Es su actividad preferida. Su motor. Su alimento. Nunca ha parado de iluminar sus ojos con luz fílmica. Por más de 40 años ha asistido fielmente a los recintos del “séptimo arte”. Con determinación ha optado por la pantalla blanca, en promedio ve tres películas al día. Hoy, con sesenta vueltas del tiempo sobre su existencia, *Emilio* respira una verdad: su vida es cine y sus sueños cine son.

Emilio tiene mucho de personaje cinematográfico. Viste de negro y siempre lleva consigo un morral abultado. Los felinos han dejado una marca de pelo sobre su vestimenta. Su ropa huele a gato. Nunca se casó ya que ninguna mujer de su cotidianidad se asemejaba a las actrices de la “pantalla grande” que le robaron sus suspiros. Desde hace veinte años, después de ver el último filme del día, don *Emilio* saca de su morral una bolsa grande de croquetas para gato y se dirige a alimentar a los felinos callejeros que conoció en los linderos de alguna sala cinematográfica. Camina solo. La noche es su mejor compañera.

¿Quién es don *Emilio*?

Él responde:

—Soy un cinéfilo.

DE LA VIDA AL VIDEO DIGITAL



4.2. De la vida al video digital

Nos gusta vivir en México porque es un enorme libro de historias. En todos sus recovecos siempre hay un relato interesante que pone en marcha a las emociones, que tiene que ver con nosotros. En este lugar no sólo los narradores buscan a las historias, suele ocurrir que las historias también buscan a sus narradores. Tal es el caso del señor *Emilio*. Su historia nos encontró.

La primera vez que tuvimos contacto con él fue durante la primera edición del Festival Internacional de Cine UNAM (FICUNAM). Como parte de nuestro servicio social, nos encontrábamos redactando algunas notas informativas para las redes sociales de dicho festival, cuando *Emilio* se acercó a nosotros. Nos sugirió ir a comer a un restaurante económico muy cerca de donde nos encontrábamos. En ese primer encuentro nuestras palabras se limitaron a decirle gracias.

Lo vimos un par de veces más en la Cineteca Nacional antes de tener nuestra primera charla con él. Fue en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco (CCUT) en donde descubrimos su amor por el cine y los gatos. Su atuendo. La mochila que guardaba las croquetas. La emoción que se desprendía de sus ojos al hablar de las cintas clásicas. Todo en él nos atrapó.

Algunas personas se preguntarán qué tiene de extraordinaria la vida de *Emilio*. Quizás no tenga nada de interesante. Quizás sí. Más allá del asunto de la singularidad, nosotros decidimos relatar su historia por la lección que ésta nos dejó: se puede sobrevivir a la soledad si se está en constante movimiento, si se cuenta con una pasión que funja como motor existencial.

Emilio disfruta del acto de ver veinticuatro cuadros por segundo. Su deleite por las películas le permite preservar, aunque no sea muy consciente de ello, la memoria

cinematográfica. Creemos firmemente que el cine merece ser recordado, por tal motivo intentamos resguardar de la corrosión del tiempo a uno de sus más nobles amantes.

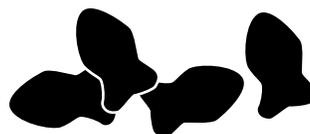
Contar la historia de *Emilio* en un documental significa hablar de valentía, de irreverencia, de protesta, de lucha, de vehemencia, de soledad, de ronroneos, de cineastas, pero, lo más importante, implica hablar de la entrega absoluta a lo que más se ama de la vida.

SINOPSIS

4.3. Sinopsis

Emilio camina y se apropia de la noche. De todos sus gatos. De todas sus pantallas. De todas sus ficciones. Tiene 60 años pero sus ojos están cargados de más tiempo; tiempo que resta y suma; tiempo cíclico de luz y sombra. *Emilio* alimenta gatos y ve cine. Su existencia se entreteje en la realidad y la ficción; más que verdad, su vida es sueño.

ESCALETA



4.4. Escaleta

1. EXT. UNIDAD HABITACIONAL TLATELOLCO. DÍA.

SE OBSERVA A DON *EMILIO* ANDAR POR LOS PASILLOS DE LA UNIDAD HABITACIONAL DE TLATELOLCO. CAMINA DE FRENTE A LA CÁMARA Y SE VE COMO SALE DE CUADRO PASANDO POR UN LADO DE ÉSTA.

2. INT. FONDA UNIDAD HABITACIONAL TLATELOLCO. DÍA.

BREVE ENTREVISTA CON LA *PROPIETARIA DE LA FONDA* EN DONDE COME *EMILIO*. UTILIZAR EL PLANO MEDIO Y EL PLANO DETALLE.

3. EXT. METRO COYOACÁN. DÍA.

SE OBSERVA EN PLANO GENERAL EL EXTERIOR DEL METRO COYOACÁN. LA GENTE PASA Y SE VE EL LETRERO DEL METRO.

4. INT. CINETECA NACIONAL. NOCHE.

EMILIO ENTRA A LAS SALAS DE CINE. INTERACTÚA CON LOS TRABAJADORES DE LA CINETECA. REvisa LA CARTELERA. CHARLA CON OTROS CINÉFILOS.

5. EXT. CINETECA NACIONAL/METRO COYOACÁN. NOCHE.

PLANO SECUENCIA DE DON *EMILIO* ALIMENTANDO A SUS GATOS.

6. EXT. METRO COYOACÁN. DÍA.

SE OBSERVAN 3 SITIOS DONDE HAYA RESTOS DE LAS CROQUETAS PARA GATOS QUE PONE *EMILIO*.

7. EXT. UNIDAD HABITACIONAL TLATELOLCO. DÍA.

ENTREVISTAS CON *VECINOS Y GENTE DE TLATELOLCO* QUE CONOCE A *EMILIO*. SE OBSERVAN LOS DIVERSOS LUGARES POR DONDE ÉL ACOSTUMBRA PASAR.

8. INT. OFICINAS DE FICUNAM. DÍA.

ENTREVISTA CON LA DIRECTORA DE FICUNAM, *EVA SANGIORGI* (ALTERNAR PLANOS).

9. INT. DIRECCIÓN DE CINETECA NACIONAL. DÍA.

ENTREVISTA CON LA DIRECTORA DE CINETECA NACIONAL, *PAULA ASTORGA* (ALTERNAR PLANOS).

10. INT. OFICINAS DE DOCSDF. DÍA.

ENTREVISTA CON EL DIRECTOR DE DOCSDF, *INTI CORDERA* (ALTERNAR PLANOS).

11. INT. OFICINAS DE SHORT SHORTS. DÍA.

ENTREVISTA CON LOS DIRECTORES DE SHORT SHORTS, *JORGE MAGAÑA Y CLAUDIO ZILLERUELO* (ALTERNAR PLANOS).

12. EXT. METRO COYOACÁN. DÍA.

DON EMILIO SALE DEL METRO Y SE DIRIGE HACIA CINETECA NACIONAL.

13. EXT. CINETECA NACIONAL. DÍA.

EMILIO OBSERVA LA FACHADA DE CINETECA NACIONAL. INGRESA A LA CINETECA.

14. EXT/INT. CINETECA NACIONAL. NOCHE.

EMILIO HABLA DE SU AMOR POR EL CINE. SE OBSERVAN ASPECTOS DE SU COTIDIANIDAD EN CINETECA. VE UNA PELÍCULA.

15. EXT. CCU TLATELOLCO. NOCHE.

EMILIO CAMINA HACIA EL CCU TLATELOLCO. OBSERVA LA TORRE DEL CCU TLATELOLCO.

16. INT. CCU TLATELOLCO. NOCHE.

EMILIO HABLA SOBRE SU INFANCIA Y SOBRE LO QUE SIGNIFICA SER UN CINÉFILO.

17. EXT. UNIDAD HABITACIONAL TLATELOLCO. DÍA.

EMILIO PLATICA SOBRE SU CARÍÑO A LOS GATOS MIENTRAS CAMINA POR TLATELOLCO.

18. EXT. QUIOSCO UNIDAD HABITACIONAL TLATELOLCO. DÍA.

ENTREVISTA CON LA CINÉFILA, *ELIZABETH MONGES*. (ALTERNAR PLANOS).

19. INT. MERCADO DE LA COLONIA GUERRERO. DÍA.

EMILIO COMPRA LAS CROQUETAS PARA LOS GATOS.

20. INT. BIBLIOTECA VASCONCELOS. DÍA.

EMILIO ENVÍA CORREOS A LA GENTE DEL MEDIO CINEMATOGRAFICO.

21. INT. METRO TLATELOLCO. DÍA.

EMILIO VIAJA EN METRO PARA IR A LA CINETECA NACIONAL.

PROPUESTA DEL DIRECTOR



4.5. Propuesta del director

Desde que conocí a don *Emilio* me interesó relatar su vida en un documental. Su memoria cinematográfica, su altruismo con los gatos, su controvertida relación con los trabajadores del medio del cine y en general todos los aspectos íntimos de su vida, se presentaron ante mí como un enorme mosaico de imágenes que tenían que ser ordenadas. El reto no era sencillo. Los caminos eran inmensos.

Llegaron algunas claves de la ruta que debía seguir al echar un vistazo en mi interior. Era un hecho, no me apetecía realizar un documental con “bustos parlantes”. Con poca libertad creativa. En ese sentido, me atraía hacer algo similar a los proyectos documentales de José Luis Guerín, Yulene Olaizola, Eugenio Polgovsky y Werner Herzog. Mi objetivo empezó a ser claro: deseaba realizar una película ágil, con imágenes estéticas, cercana a la ficción, libre para dar cabida a la ocurrencia; quería realizar una cinta con sabor a ensayo (como recomendaba el maestro Alberto Villarreal), en donde cupiera cualquier idea y forma cinematográfica.

Para contar la historia de *Emilio* me di cuenta que tenía que encontrar una relación entre las dos cosas que más ama en el mundo: el “séptimo arte” y los felinos. “¿En qué diablos se parecen el cine y los gatos?”, me pregunté mil veces.

En un libro de inglés hallé la respuesta. Me encontraba haciendo un ejercicio de lectura acerca de los gatos y las supersticiones cuando un párrafo acerca de la cultura egipcia llamó mi atención. De acuerdo con el texto, los egipcios creían que los gatos capturaban en sus ojos la luz del sol para mantenerla a salvo durante la noche; para que volviera a brillar al amanecer.

Un párrafo más adelante leí que para diversas culturas antiguas, los gatos eran considerados criaturas místicas en cuyos ojos se podían ver imágenes de un mundo mágico;

un mundo distinto al nuestro. En dicho mundo se encontraban seres fantásticos espiando nuestras vidas. De ese texto surgió la metáfora que sostendría narrativamente al documental sobre *Emilio*: al igual que en una pantalla de cine, a través de los ojos de los gatos podemos observar la luz que se desprende de todos los mundos posibles (e imposibles).

Al contar ya con un cimiento sólido del cual apoyarnos, decidí que nuestro proyecto debía regirse por tres bloques narrativos:

- 1) Vida de don *Emilio*: gustos, ideales, relación con la demás gente, aspectos de su personalidad, etc.
- 2) Su afición al cine: cómo lo vive, cómo lo experimenta, qué representa el cine para él, cómo se vincula con las personas del medio, etc.
- 3) Su relación con los gatos: qué son los gatos para él, cómo surgió su amor hacia a ellos, por qué alimenta gatos en la calle, de dónde obtiene el dinero para comprar las croquetas, etc.

Con los bloques narrativos se trazó el mapa de nuestra travesía documental. ¿Cómo nos tratará el mar fílmico? Lo más seguro es que nos azote con tormentas y que de vez en cuando nos regale aguas tranquilas. No importa el tipo de clima. Siempre nos mantendremos de pie.

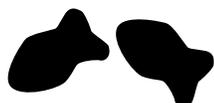
La propuesta para grabar la vida de *Emilio* es la siguiente:

- a) Buscar las líneas de fuerza, los ejes de movimiento y todos los detalles o elementos sonoros y visuales que sirvan para encadenar escenas o temas en pos del lenguaje del cine de ficción (ejemplo, una joven mira un cartel en la Cineteca y en la siguiente toma don *Emilio* aparece mirando el mismo cartel).

- b) Para los recorridos de don *Emilio* lo conveniente es alternar tomas cámara en mano desde diversas perspectivas (variando del plano general al primer plano), con tomas con cámara fija y en plano general en donde se vea que don *Emilio* entra y sale de cuadro (al estilo *Lake Tahoe* de Fernando Eimbcke <http://www.youtube.com/watch?v=R-MA-d9cvks>). Para darle variedad a nuestra propuesta fílmica, un dolly de alejamiento (*back*), sería ideal para mostrar el desvanecimiento de don *Emilio* entre la gente (o entre la noche y una calle solitaria) y enfatizar su soledad; también se propone utilizar el *travelling* para los recorridos del metro a la Cineteca.
- c) Para los momentos en que don *Emilio* interactúe con alguna persona (o en cualquier momento de interacción de nuestros personajes), lo ideal es recurrir a tomas cruzadas entre los participantes en la charla (planos detalle, primeros planos y planos medios, son una variante conveniente en el uso de tomas cruzadas). Para mostrar el lugar en el que se encuentran, la acción que están haciendo, entre otras cosas, los momentos de interacción tendrán que ser respaldados por planos generales y por tomas de ubicación del lugar (se puede optar por hacer tomas en picada, contrapicada, etc.).
- d) Para las veces en que *Emilio* esté en el cine, se propone el juego de planos generales de la pantalla con planos medios de él poniendo atención y planos detalles de sus ojos.
- e) Para el momento en que *Emilio* pone croquetas en la noche, se puede apelar a varias tomas en plano secuencia en donde veamos cómo alimenta a los gatos callejeros; también se alternarán planos generales y planos detalle de los ojos de los gatos.

- f) Para las fiestas de cine a donde va don *Emilio*, se recurrirá al plano secuencia, a la cámara fija y al plano detalle.
- g) Usar las fotos de la cámara de *Emilio*, los fragmentos de las películas que más ama, los registros sonoros, en video o fotográficos de los directores de los festivales charlando con él, etc.
- h) Se propone una gran escena en navidad en donde después de descubrir qué hace don *Emilio* el 24 de diciembre, se vaya a su casa y se tenga un gran momento, con brindis, películas, gatos, lo que sea, un momento de gran libertad de expresión y unión; un momento en el que se pueda decir: “Brindemos porque esta noche seamos los hombres más solitarios estando juntos”.

LOCACIONES



4.6. Locaciones

Los sitios más importantes en donde se realizarán las grabaciones son:

1) **Ruta del metro Coyoacán a**

la Cineteca Nacional. Grabar

los lugares en donde se encuentran los gatos que alimenta *Emilio*, tanto de día como de noche; la ruta que



hace para llegar a la Cineteca y su camino nocturno para alimentar a los gatos.

NOTA: tener mucho cuidado con las tomas, ya que *Emilio* no quiere que la gente conozca con exactitud el lugar en donde alimenta a los felinos. **¿Qué se quiere mostrar con dicha locación y acciones?** R= Los aspectos cotidianos de la vida del personaje y la singularidad de alimentar a los gatos callejeros de la Cineteca (inicia a resaltarse su soledad y altruismo).

2) **Cineteca Nacional de México.**

Dirección: Av. México Coyoacán #389, Col. Xoco, Del. Benito Juárez, México D.F., C.P. 03330.

Teléfono conmutador: +52 (55)41-55 12-00.



Grabar el recorrido que hace don *Emilio* por toda la Cineteca, su interacción con otras personas, su ingreso a las salas, su manera de mirar al cine, su asistencia a los

cócteles, etc. También es importante registrar las miradas y las opiniones de la gente de la Cineteca, ¿qué opinan de *Emilio*? **NOTA:** buscar una conferencia de prensa o cóctel para ser testigos de cómo *Emilio* entra a ellas y cómo se relaciona ahí. **¿Qué se quiere mostrar con dicha locación y acciones?** R= La manera en que vive el personaje su pasión por el cine y la forma de relacionarse con la gente que comparte su pasión.

3) **Biblioteca Vasconcelos.**

Dirección: Eje 1 Norte
s/n esq. Aldama, Col.
Buenavista, Del.
Cuauhtémoc, México
D.F., C.P. 06350.

Teléfono: (01 55) 91-57
28-00.



Grabar lo que hace *Emilio* ahí, sobre todo, los escritos y fotos que manda a la gente que conoció en el cine, en alguna conferencia, etc. **¿Qué se quiere mostrar con dicha locación y acciones?** R= Enfatizar su soledad y la manera en que intenta seguir en contacto con las personas del medio cinematográfico.

4) **Unidad Habitacional Nonoalco-Tlatelolco.**

Dirección: Eje Central Lázaro Cárdenas s/n, Nonoalco-Tlatelolco, Del. Cuauhtémoc, México D.F., C.P. 06900.



Registrar su interacción con otras personas, los lugares en los que come, la opinión que tienen sus vecinos sobre él, etc. **¿Qué se quiere mostrar con dicha locación y acciones?** R= La forma en que el personaje se desenvuelve en el lugar donde vive y la interacción con sus vecinos.

5) Mercado Martínez de la Torre.

Dirección: Eje 1 Norte s/n esq. Zarco, Col. Guerrero, Del. Cuauhtémoc, México D.F., C.P. 06300.

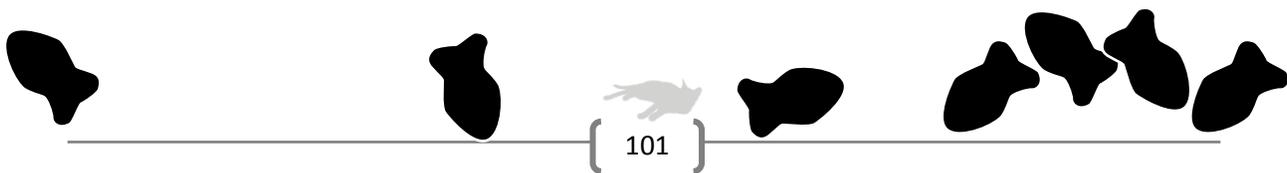
Grabar el momento en el que *Emilio* compra las croquetas para los gatos de la calle y su interacción con los vendedores.

¿Qué se quiere mostrar con dicha

locación y acciones? R= La cotidianidad en la que el personaje compra las croquetas.



ENTREVISTAS



4.7. Entrevistas

Es fundamental para nuestro proyecto la mirada de los otros hacia don *Emilio*; es un factor clave para construir al personaje de una manera más amplia. En ese sentido, pretendemos entrevistar a las personas del medio cinematográfico que lo conocen, a sus vecinos, a los trabajadores de la Cineteca, a la gente que lo ve pasar; también nos interesa charlar con los directores de los festivales de cine de la Ciudad de México, ya que han interactuado repetidas veces con él. Ellos son:



Inti Cordera, Director Ejecutivo de DOCSDF

Dirección de oficinas: República de Cuba #43, primer piso, Centro Histórico, Delegación Cuauhtémoc, C.P. 06010, México, D.F.

Teléfono de oficinas: +52 (55) 55-10-36-89



Eva Sangiorgi, Directora FICUNAM

Dirección de oficinas: Ciencias 41, Depto., 303, Colonia Escandón, Delegación Miguel Hidalgo, C.P. 11800, México, D.F.

Teléfono de oficinas: 55- 33 -90 -79



**Jorge D. Magaña Molina, Director General y Fundador de
SHORT SHORTS FILM FESTIVAL MÉXICO**

**Claudio Zilleruelo Acra, Director General
y Director de Programación de SHORT
SHORTS FILM FESTIVAL MÉXICO**



Dirección de oficinas: República de Cuba #43, planta baja, Centro Histórico, Delegación
Cuauhtémoc, C.P. 06010, México, D.F.

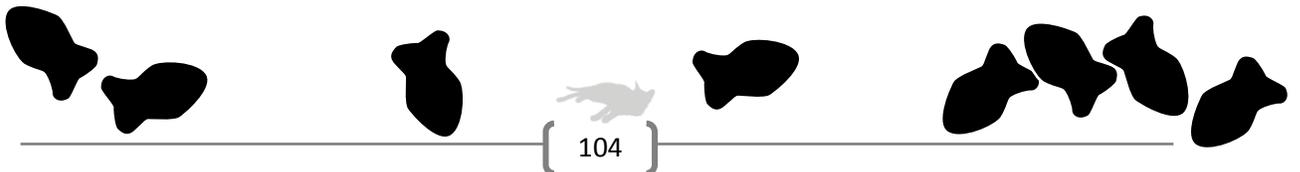


**Paula Astorga Riestra, Directora General de la
Cineteca Nacional de México**

Teléfono de oficinas: 4155-1201

STORYBOARD

(ESBOZO)



4.8. Storyboard (esbozo)



SEC. 4 A.

Plano general de **EMILIO** viendo la cartelera de cine. La cámara es fija.



SEC. 4 B.

Plano general de **EMILIO** en butacas de sala de cine. La cámara es fija.



SEC. 5.

Plano detalle de los ojos de un gato.



SEC. 13.

Plano detalle de los zapatos de **EMILIO** y de croquetas. La cámara es fija.

LISTA DE EMPLAZAMIENTOS (SHOOTING LIST)



4.9. Lista de emplazamientos (Shooting List)

SEC.	DESCRIPCIÓN TOMA	TRANSICIÓN
1	Plano Secuencia de EMILIO caminando por los pasillos de Tlatelolco. Plano General del personaje entrando y saliendo de cuadro.	Corte a
2	Entrevista en Plano Medio de la PROPIETARIA DE LA FONDA. Plano Detalle de sus ojos y manos.	Corte a
3	Plano General del exterior del metro Coyoacán.	Corte a
4	Plano General de EMILIO entrando a las salas de cine. Plano ¾ de EMILIO charlando con otros cinéfilos. Plano General de EMILIO observando la cartelera.	Corte a
5	Plano Secuencia de EMILIO alimentando a sus gatos.	Corte a
6	Plano Detalle de tres sitios en donde haya restos de la comida para gato que pone EMILIO en la calle.	Corte a
7	Entrevista en Plano Medio y General de la GENTE EN TLATELOLCO que conoce a EMILIO.	Corte a
8	Entrevista en Plano Detalle , Plano Medio y Plano General de EVA SANGIORGI.	Corte a
9	Entrevista en Plano Detalle , Plano Medio y Plano General de PAULA ASTORGA.	Corte a

SEC.	DESCRIPCIÓN TOMA	TRANSICIÓN
10	Entrevista en Plano Detalle , Plano Medio y Plano General de INTI CORDERA.	Corte a
11	Entrevista en Plano Detalle , Plano Medio y Plano General de JORGE MAGAÑA Y CLAUDIO ZILLERUELO.	Corte a
12	Plano General de EMILIO saliendo del metro Coyoacán.	Corte a
13	Plano Medio de EMILIO observando la fachada de Cineteca Nacional. Plano Secuencia de EMILIO ingresando a Cineteca.	Corte a
14	Plano Medio de EMILIO hablando de su amor por el cine. Plano General de EMILIO viendo una película.	Corte a
15	Plano Secuencia de EMILIO caminando hacia el CCU Tlatelolco.	Corte a
16	Plano Medio de EMILIO hablando sobre su infancia y de lo que significa ser un cinéfilo.	Corte a
17	Plano Secuencia de EMILIO platicando sobre su cariño hacia los gatos.	Corte a
18	Entrevista en Plano Detalle , Plano Medio y Plano General de la cinéfila ELIZABETH MONGES.	Corte a
19	Plano Secuencia de EMILIO comprando las croquetas para gato.	Corte a

SEC.	DESCRIPCIÓN TOMA	TRANSICIÓN
20	Plano Detalle y Plano Medio de EMILIO enviando correos.	Corte a
21	Plano Medio de EMILIO sentado en el metro.	Corte a

PLAN DE TRABAJO



4.10. Plan de trabajo

“DESDE LA NOCHE HASTA SUS OJOS”

DIRECCIÓN: Carlos Alberto Rivera Olmos

PRODUCCIÓN: Luis Miguel Navarro / Olga Olmos

CASA PRODUCTORA: El plano andante

VIERNES 9 DE DICIEMBRE 2011

SEC.	TEMA	LOCACIÓN	SHOT	FECHA	Hrs.	DESCRIPCIÓN
1	Cotidianidad	Unidad Habitacional Tlatelolco	Plano Secuencia y Plano General	Viernes	10.00	EMILIO camina por los pasillos de Tlatelolco
17	Cotidianidad	Unidad Habitacional Tlatelolco	Plano Secuencia	Viernes	10.30	EMILIO platica sobre su cariño hacia los gatos mientras camina por los pasillos de Tlatelolco
21	Cotidianidad	Metro Tlatelolco	Plano Medio (Varias)	Viernes	11.30	EMILIO viaja en el metro
20	Cotidianidad	Biblioteca Vasconcelos	Varias	Viernes	12.40	EMILIO entra a la Biblioteca. Escribe correos
12	Cotidianidad	Metro Coyoacán	Plano General	Viernes	14.20	EMILIO sale del metro y se dirige a la Cineteca
13	Cotidianidad	Cineteca Nacional	Plano Secuencia	Viernes	15.00	EMILIO ingresa a la Cineteca
COMIDA 15.30 - 16.30						
14	Charla	Cineteca Nacional	Varias	Viernes	16.40	EMILIO habla de su amor por el cine
14 a	Cotidianidad	Cineteca Nacional	Varias	Viernes	17.10	EMILIO ve una película
14 b	Cotidianidad	Cineteca Nacional	Varias	Viernes	19. 10	EMILIO charla con cinéfilos
14 c	Cotidianidad	Cineteca Nacional	Varias	Viernes	19.50	EMILIO ve una segunda película
Café 21.30 - 22.00						
5	Cotidianidad	Cineteca Nacional	Plano Secuencia	Viernes	22.30	EMILIO alimenta a los gatos del exterior de Cineteca

DOMINGO 11 DE DICIEMBRE 2011

SEC.	TEMA	LOCACIÓN	SHOT	FECHA	Hrs.	DESCRIPCIÓN
2	Entrevista	Fonda de la Unidad Habitacional Tlatelolco	Varias	Domingo	11.00	Charla con la DUEÑA y los COCINEROS de la fonda en donde come EMILIO
7	Entrevista	Unidad Habitacional Tlatelolco	Varias	Domingo	12.30	Charla con VECINOS y GENTE de TLATELOLCO que conoce a EMILIO
7 ^a	Cotidianidad	Unidad Habitacional Tlatelolco	Plano General	Domingo	13.30	Tomas de los pasillos, de los garitas y de los diversos lugares por donde EMILIO acostumbra pasar en Tlatelolco

MIÉRCOLES 14 DE DICIEMBRE 2011

SEC.	TEMA	LOCACIÓN	SHOT	FECHA	Hrs.	DESCRIPCIÓN
3	Contexto/Ubicación	Metro Coyoacán	Plano General	Miércoles	17.00	Tomas abiertas del exterior del metro Coyoacán. La gente sale y entra al metro
3 ^a	Contexto/Ubicación	Metro Coyoacán	Plano Detalle	Miércoles	17.20	Detalle del letrero del metro Coyoacán
6	Alimento Gatos	Metro Coyoacán	Plano Detalle	Miércoles	17.40	Detalle de tres sitios en donde haya rastros de las croquetas para gato que pone EMILIO
4	Cotidianidad	Cineteca Nacional	Plano General	Miércoles	18.10	EMILIO entra a una de las salas de cine

SEC.	TEMA	LOCACIÓN	SHOT	FECHA	Hrs.	DESCRIPCIÓN
4 ^a	Cotidianidad	Cineteca Nacional	Plano Secuencia	Miércoles	18.30	EMILIO recorre los pasillos de Cineteca
4 ^b	Cotidianidad	Cineteca Nacional	Plano 3/4	Miércoles	19.00	EMILIO interactúa con los trabajadores de Cineteca
4 ^c	Entrevista	Cineteca Nacional	Varias	Miércoles	19.20	Charla con los TRABAJADORES de CINETECA que conocen a EMILIO (por lo menos 3)
4 ^d	Cotidianidad	Cineteca Nacional	Plano General	Miércoles	20.30	EMILIO observa la cartelera
4 ^e	Cotidianidad	Cineteca Nacional	Varias	Miércoles	20.45	EMILIO charla con cinéfilos

MARTES 20 DE DICIEMBRE 2011

SEC.	TEMA	LOCACIÓN	SHOT	FECHA	Hrs.	DESCRIPCIÓN
10	Entrevista	Oficinas de DocsDF	Varias	Martes	10.00	Charla con INTI CORDERA Director de DocsDF
FIN DE PRIMERA ENTREVISTA 12.00						
11	Entrevista	Oficinas de Short Shorts	Varias	Martes	16.00	Charla con JORGE MAGAÑA y CLAUDIO ZILLERUELO Directores de Short Shorts

MIÉRCOLES 21 DE DICIEMBRE 2011

SEC.	TEMA	LOCACIÓN	SHOT	FECHA	Hrs.	DESCRIPCIÓN
8	Entrevista	Oficinas de FICUNAM	Varias	Miércoles	16.00	Charla con EVA SANGIORGI Directora de FICUNAM

LUNES 26 DE DICIEMBRE 2011

SEC.	TEMA	LOCACIÓN	SHOT	FECHA	Hrs.	DESCRIPCIÓN
9	Entrevista	Dirección de Cineteca Nacional	Varias	Lunes	14.30	Charla con PAULA ASTORGA Directora de Cineteca Nacional

MARTES 3 DE ENERO 2012

SEC.	TEMA	LOCACIÓN	SHOT	FECHA	Hrs.	DESCRIPCIÓN
15	Cotidianidad	CCU Tlatelolco	Plano Secuencia	Martes	19.00	EMILIO camina hacia el CCU Tlatelolco
16	Charla	CCU Tlatelolco	Varias	Martes	20.00	EMILIO habla sobre su infancia y de lo que significa ser un cinéfilo

MIÉRCOLES 4 DE ENERO 2012

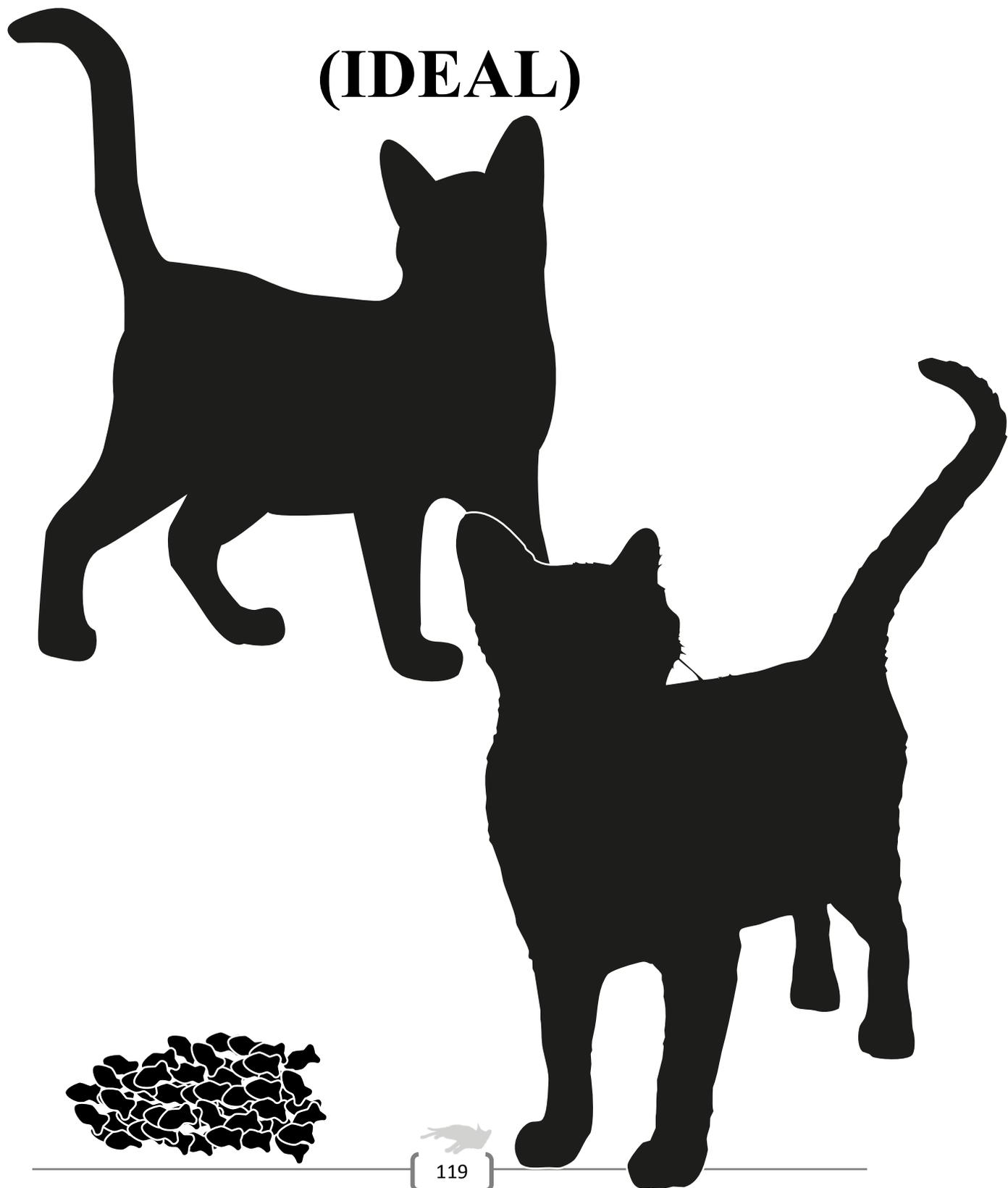
SEC.	TEMA	LOCACIÓN	SHOT	FECHA	Hrs.	DESCRIPCIÓN
18	Entrevista	Quiosco Tlatelolco	Varias	Miércoles	15.00	Charla con ELIZABETH MONGES amiga cinéfila de EMILIO

JUEVES 5 DE ENERO 2012

SEC.	TEMA	LOCACIÓN	SHOT	FECHA	Hrs.	DESCRIPCIÓN
19	Cotidianidad	Mercado de la colonia Guerrero	Plano Secuencia	Jueves	11.30	EMILIO recorre el mercado para comprar las croquetas para gato

PRESUPUESTO

(IDEAL)



4.11. Presupuesto (ideal)

Director: Carlos Olmos
Días de filmación: 9
Formato: HD

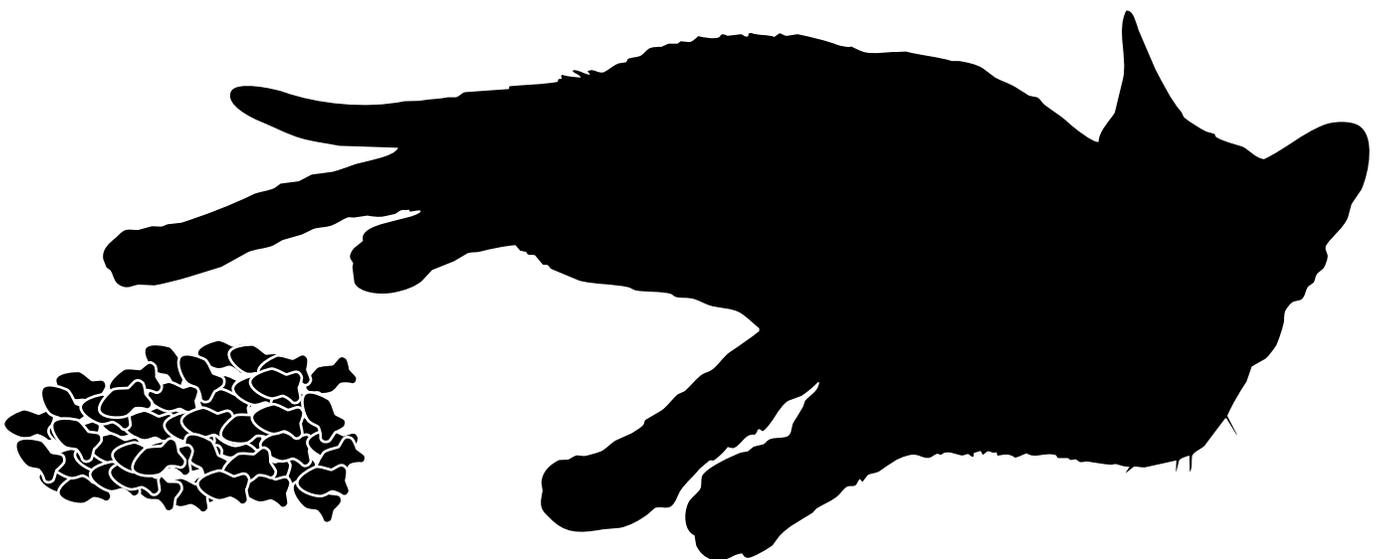
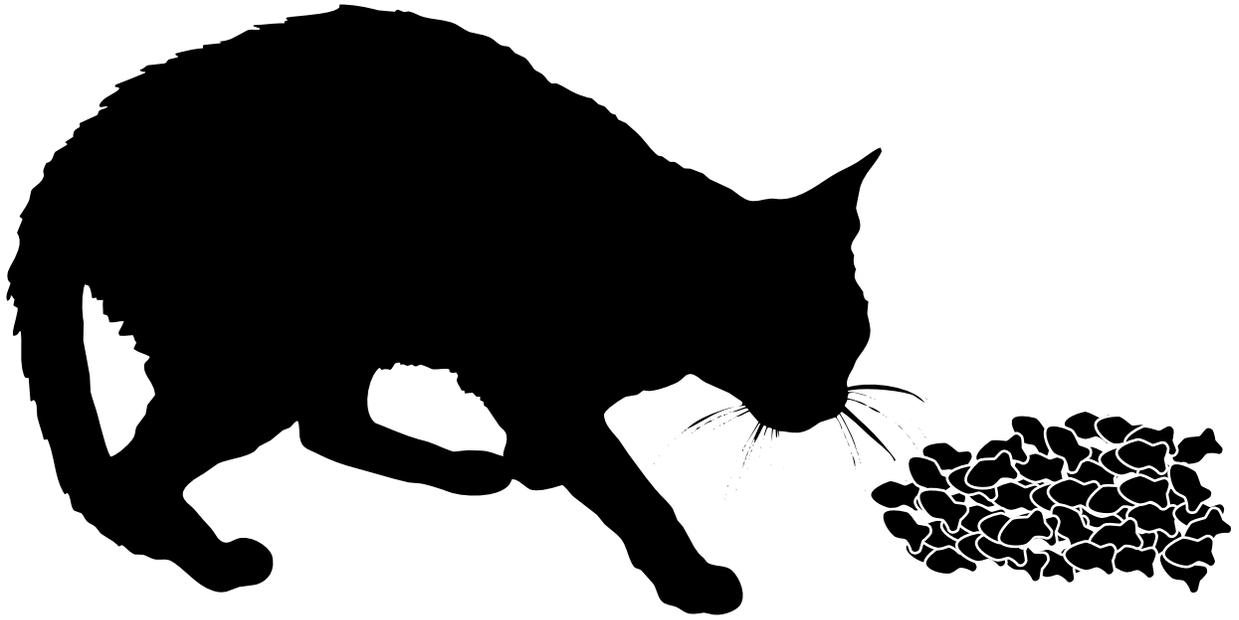
PRESUPUESTO 001 CORTOMETRAJE DOCUMENTAL "DESDE LA NOCHE HASTA SUS OJOS"

Cuenta	Descripción	Cantidad	Unidades	X	Costo	Subtotal	IVA	Subtotal+IVA
1100 Desarrollo								
1101	Asesoría presupuesto	1	único	1	\$ 500.00	\$ 500.00	\$ 80.00	\$ 580.00
1102	Carpeta (diseño y materiales)	1	único	1	\$ 500.00	\$ 500.00	\$ 80.00	\$ 580.00
1103	Fotocopias	70	páginas	5	\$ 0.50	\$ 175.00	\$ 28.00	\$ 203.00
							Total	\$ 1,363.00
						TOTAL		\$ 1,363.00
1200 Producción								
1301	Productor	1	único	1	\$ 8,000.00	\$ 8,000.00	\$ 1,280.00	\$ 9,280.00
							Total	\$ 9,280.00
						TOTAL		\$ 9,280.00
1300 Dirección								
1401	Director	1	único	1	\$ 8,000.00	\$ 8,000.00	\$ 1,280.00	\$ 9,280.00
							Total	\$ 9,280.00
						TOTAL		\$ 9,280.00
TOTAL DESARROLLO								\$ 19,923.00

Cuenta	Descripción	Cantidad	Unidades	X	Costo	Subtotal	IVA	Subtotal+IVA
2100	Equipo de Producción							
2101	Asistente de Dirección							
	Rodaje	9	días	1	\$ 500.00	\$ 4,500.00	\$ 720.00	\$ 5,220.00
							Total	\$ 5,220.00
2102	Asistente de Producción							
	Rodaje	9	días	1	\$ 500.00	\$ 4,500.00	\$ 720.00	\$ 5,220.00
							Total	\$ 5,220.00
2103	Oficina de Producción							
	Fotocopias	100	fotocopias	1	\$ 0.50	\$ 50.00	\$ 8.00	\$ 58.00
	Consumibles cómputo	1	único	1	\$ 1,000.00	\$ 1,000.00	\$ 160.00	\$ 1,160.00
	Papelería	1	único	1	\$ 900.00	\$ 900.00	\$ 144.00	\$ 1,044.00
							Total	\$ 2,262.00
						TOTAL		\$ 12,702.00
2200	Cámara							
2201	Director de Fotografía							
	Rodaje	1	único	1	\$ 6,000.00	\$ 6,000.00	\$ 960.00	\$ 6,960.00
							Total	\$ 6,960.00
2202	Asistente de Fotografía							
	Rodaje	9	días	1	\$ 300.00	\$ 2,700.00	\$ 432.00	\$ 3,132.00
							Total	\$ 3,132.00
2203	Paquete Cámara							
	Paquete básico digital	9	días	1	\$ 2,000.00	\$ 18,000.00	\$ 2,880.00	\$ 20,880.00
	Lentes hi speed	9	días	1	\$ 1,000.00	\$ 9,000.00	\$ 1,440.00	\$ 10,440.00
	Seguro renta equipo	1	seguro	10%	\$ 27,000.00	\$ 2,700.00	\$ 432.00	\$ 3,132.00
							Total	\$ 34,452.00
2204	Consumibles Cámara							
	Expendables	1	único	1	\$ 500.00	\$ 500.00	\$ 80.00	\$ 580.00
							Total	\$ 580.00
						TOTAL		\$ 45,124.00
2300	Iluminación							
2301	Compras							
	Lámparas	1	único	1	\$ 1,000.00	\$ 1,000.00	\$ 160.00	\$ 1,160.00
							Total	\$ 1,160.00
						TOTAL		\$ 1,160.00
2400	Sonido							
2401	Sonidista							
	Rodaje	9	días	1	\$ 350.00	\$ 3,150.00	\$ 504.00	\$ 3,654.00
							Total	\$ 3,654.00
2402	Microfonista							
	Rodaje	9	días	1	\$ 150.00	\$ 1,350.00	\$ 216.00	\$ 1,566.00
							Total	\$ 1,566.00
2403	Paquete Sonido							
	Paquete básico sonido	9	días	1	\$ 500.00	\$ 4,500.00	\$ 720.00	\$ 5,220.00
							Total	\$ 5,220.00
2404	Compras							
	Memoria SD	1	único	1	\$ 350.00	\$ 350.00	\$ 56.00	\$ 406.00
	Consumibles	1	único	1	\$ 250.00	\$ 250.00	\$ 40.00	\$ 290.00
							Total	\$ 696.00
						TOTAL		\$ 11,136.00
2500	Primeros auxilios							
	Botiquín	1	único	1	\$ 300.00	\$ 300.00	\$ 48.00	\$ 348.00
	Medicinas	1	único	1	\$ 300.00	\$ 300.00	\$ 48.00	\$ 348.00
							Total	\$ 696.00
2600	Transportación							
2601	Vehículos de Producción							
	Camioneta de Producción							
	Preparación	1	días	1	\$ 500.00	\$ 500.00	\$ 80.00	\$ 580.00
	Rodaje	9	días	1	\$ 500.00	\$ 4,500.00	\$ 720.00	\$ 5,220.00
	Wrap	1	día	1	\$ 500.00	\$ 500.00	\$ 80.00	\$ 580.00
						TOTAL		\$ 6,380.00
TOTAL PRODUCCION								\$ 77,198.00

Cuenta	Descripción	Cantidad	Unidades	X	Costo	Subtotal	IVA	Subtotal+IVA
3100	Edición							
3101	Editor							
	Editor	1	único	1	\$ 4,000.00	\$ 4,000.00	\$ 640.00	\$ 4,640.00
							Total	\$ 4,640.00
3102	Equipo edición							
	Final Cut Pro	3	semanas	1	\$ 50.00	\$ 150.00	\$ 24.00	\$ 174.00
							Total	\$ 174.00
3103	Materiales							
	Disco Duro	1	único	1	\$ 1,000.00	\$ 1,000.00	\$ 160.00	\$ 1,160.00
							Total	\$ 1,160.00
							TOTAL	\$ 5,974.00
3200	Post Sonido							
3201	Edición Sonido							
	Diseño de audio y armado de pistas protocols	1	paquete	1	\$ 500.00	\$ 500.00	\$ 80.00	\$ 580.00
	CD	25	unidades	1	\$ 5.00	\$ 125.00	\$ 20.00	\$ 145.00
							Total	\$ 725.00
3202	Procesos Sonido y Música							
	Composición e intérpretes Música		único	1	\$ 4,000.00	\$ 4,000.00	\$ 640.00	\$ 4,640.00
	Sala Grabación Música		horas	1	\$ 250.00	\$ 500.00	\$ 80.00	\$ 580.00
							Total	\$ 5,220.00
3203	Materiales Procesos Sonido							
	CD's	1	pzas.	1	\$ 5.00	\$ 5.00	\$ 0.80	\$ 5.80
							TOTAL	\$ 5,950.80
3300	Post Video							
	Corrección de color	3	horas	1	\$ 1,000.00	\$ 3,000.00	\$ 480.00	\$ 3,480.00
	Tránsfer para Blu Ray	1	horas	1	\$ 2,000.00	\$ 2,000.00	\$ 320.00	\$ 2,320.00
							TOTAL	\$ 5,800.00
TOTAL POST-PRODUCCIÓN								\$ 17,724.80
TOTAL DESARROLLO								\$ 19,923.00
TOTAL PRODUCCIÓN								\$ 77,198.00
TOTAL POST-PRODUCCIÓN								\$ 17,724.80
Contingencia 2%								\$ 1,898.46
Seguro producción 1%								\$ 771.98
GRAN TOTAL								\$ 117,516.24

RUTA CRÍTICA



4.12. Ruta crítica

2011				
	4 al 10 de julio	11 al 17 de julio	18 al 24 de julio	25 al 31 de julio
	SEMANA 1	SEMANA 2	SEMANA 3	SEMANA 4
Investigación		Toda la semana	Toda la semana	Toda la semana
Escaleta				Domingo 31
Observación del personaje		Toda la semana	Toda la semana	Viernes 30

	1 al 7 de agosto	8 al 14 de agosto	15 al 21 de agosto	22 al 28 de agosto
	SEMANA 5	SEMANA 6	SEMANA 7	SEMANA 8
Investigación	Toda la semana	Toda la semana	Toda la semana	Toda la semana
Escaleta				Domingo 28
Observación del personaje			Miércoles 17, Viernes 19	Sábado 27

	29 de agosto al 4 de septiembre	5 al 11 de septiembre	12 al 18 de septiembre	19 al 25 de septiembre
	SEMANA 9	SEMANA 10	SEMANA 11	SEMANA 12
Investigación			Toda la semana	Toda la semana
Escaleta				Domingo 25
Observación del personaje			Jueves 15	Lunes 19

	26 de septiembre al 2 de octubre	3 al 9 de octubre	10 al 16 de octubre	17 al 23 de octubre
	SEMANA 13	SEMANA 14	SEMANA 15	SEMANA 16
Observación de locaciones			Martes 11, Jueves 13	Viernes 21
Permisos de grabación				Martes 18
Observación del personaje	Domingo 2		Miércoles 12	Viernes 21

	24 al 30 de octubre	31 de octubre al 6 de noviembre	7 al 13 de noviembre	14 al 20 de noviembre
	SEMANA 17	SEMANA 18	SEMANA 19	SEMANA 20
Plan de trabajo			Jueves 10, Viernes 11	Viernes 18
Alquileres		Miércoles 2, Jueves 3		Jueves 17
Contrataciones		Martes 1, Jueves 3	Lunes 7, Jueves 10	Lunes 14, Viernes 18
Observación del personaje				Miércoles 16

	21 al 27 de noviembre	28 de noviembre al 4 de diciembre	5 al 11 de diciembre	12 al 18 de diciembre
	SEMANA 21	SEMANA 22	SEMANA 23	SEMANA 24
Plan de trabajo	Jueves 24			
Rodaje			Viernes 9, Domingo 11	Miércoles 14

2012

	19 al 25 de diciembre	26 de diciembre al 1 de enero	2 al 8 de enero	9 al 15 de enero
	SEMANA 25	SEMANA 26	SEMANA 27	SEMANA 28
Rodaje	Martes 20, Miércoles 21	Lunes 26	Martes 3, Miércoles 4, Jueves 5	

2012

	16 al 22 de enero	23 al 29 de enero	30 de enero al 5 de febrero	6 al 12 de febrero
	SEMANA 29	SEMANA 30	SEMANA 31	SEMANA 32
Edición	Toda la semana	Toda la semana	Toda la semana	Toda la semana

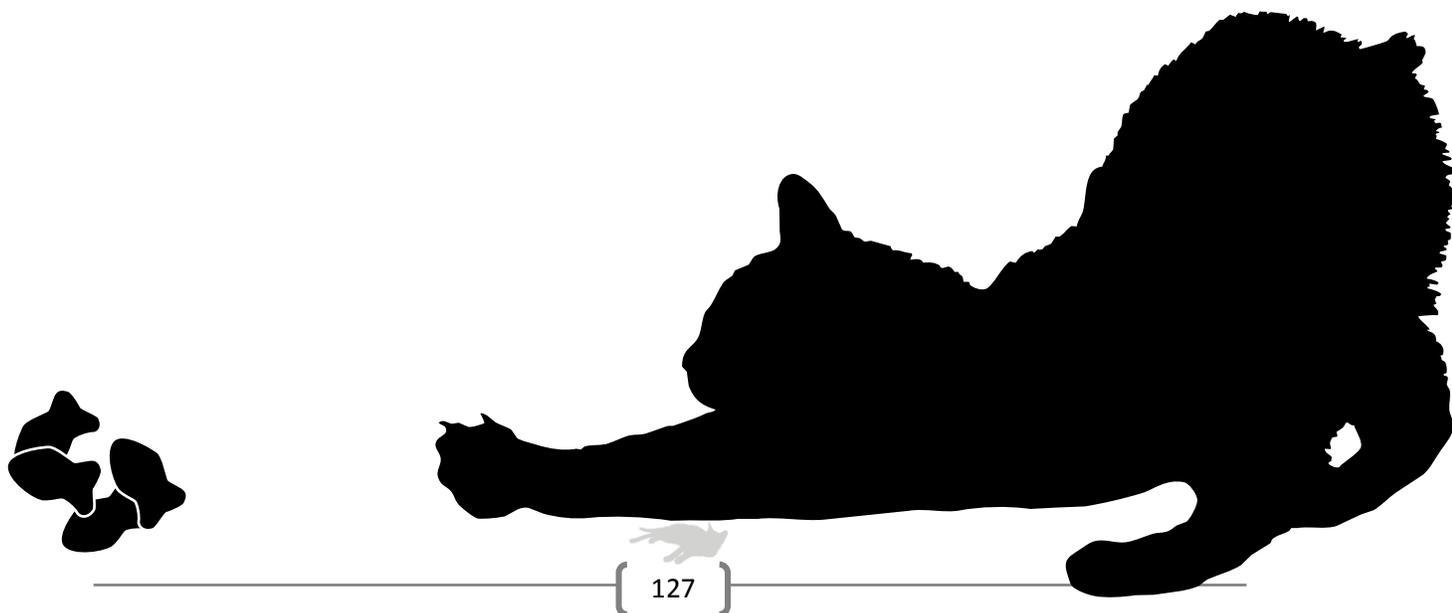
	13 al 19 de febrero	20 al 26 de febrero	27 de febrero al 4 de marzo	5 al 11 de marzo
	SEMANA 33	SEMANA 34	SEMANA 35	SEMANA 36
Edición	Toda la semana	Toda la semana	Toda la semana	Toda la semana

	12 al 18 de marzo	19 al 25 de marzo	26 de marzo al 1 de abril	2 al 8 de abril
	SEMANA 37	SEMANA 38	SEMANA 39	SEMANA 40
Copiado		Toda la semana	Toda la semana	Toda la semana

	9 al 15 de abril	16 al 22 de abril	23 al 29 de abril	30 de abril al 6 de mayo
	SEMANA 41	SEMANA 42	SEMANA 43	SEMANA 44
Inscripción en Festivales		Lunes 16		Viernes 4

PROPUESTA

SONORA



4.13. Propuesta sonora

La vida que registra *Desde la noche hasta sus ojos* está impregnada de ecos y murmullos. Hay música original a su alrededor. Nosotros buscamos utilizar esa música como base de nuestro proyecto. Queremos que la existencia que captura la cámara nos hable al oído con sus graves, con sus agudos, con los silencios de sus pasillos, con los ruidos nocturnos de sus gatos callejeros, con los sonidos de sus salas de cine, con su tonada natural. En ese sentido, nos interesa privilegiar el sonido directo.

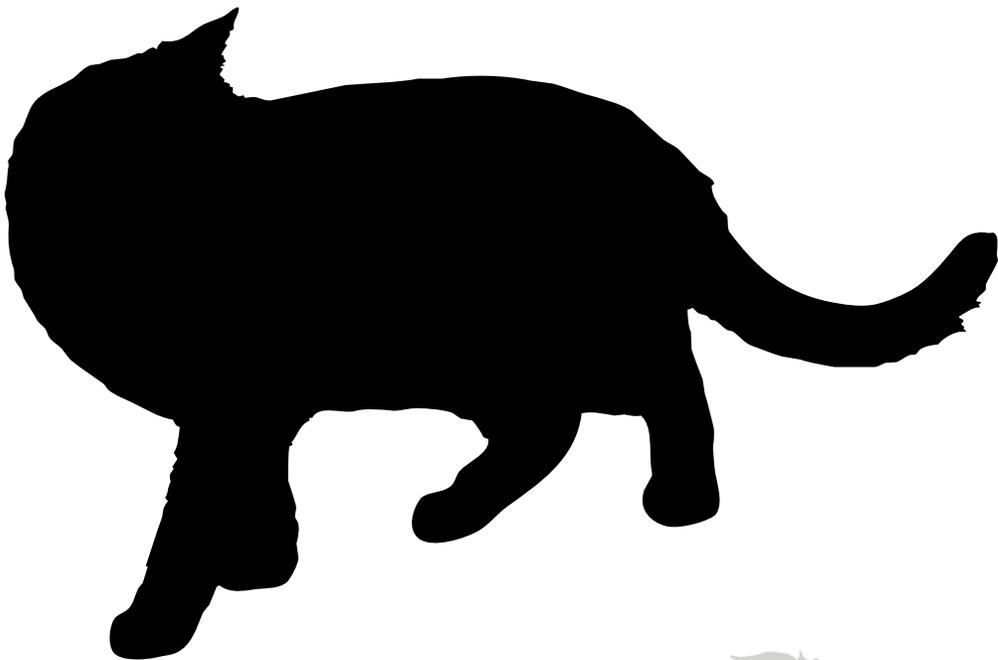
En ciertas partes del documental, para resaltar las películas que ha visto *Emilio*, pretendemos hacer uso de sus audios; mezclarlos para mostrar una síntesis de lo que ha escuchado el personaje en los recintos cinematográficos.

Se propone también la composición de cuatro melodías en guitarra acústica para resaltar la fuerza dramática de algunas situaciones. Tales melodías encontrarán su base en el arpegio y saciarán los vacíos formados por el sonido directo.

En un movimiento ambicioso, inspirados en el prólogo de la película de Von Trier *Anticristo* (2009), deseamos transformar el poema *Oda al gato* de Pablo Neruda en un aria (con matices barrocos). Dicha creación sonora acompañará el momento en que *Emilio* alimenta a los felinos de la calle.

Cabe mencionar que la composición y ejecución de las obras musicales estarán a cargo de artistas egresados de la Escuela Nacional de Música de la UNAM.

OBJETIVOS DE PROMOCIÓN Y EXHIBICIÓN



4.14. Objetivos de promoción y exhibición

Desde la noche hasta sus ojos tiene como fin de exhibición encontrar un espacio en el circuito conformado por los festivales de cine de México. Para lograr dicho fin, se planea participar en la mayoría de las convocatorias que realizan los certámenes cinematográficos. De manera especial, por el compromiso que tienen con el cine documental, se buscará competir en DocsDf, Ambulante y en *Short Shorts*.

Uno de nuestros principales objetivos es obtener apoyo económico (o en especie) de las empresas que producen croquetas para gato y de las fundaciones que promueven el cuidado y rescate de los animales. Si logramos que *Desde la noche hasta sus ojos* sea visto por ellos, que se interesen por el proyecto, contribuiremos con la causa del señor *Emilio*; él necesita dinero o bolsas de croquetas mensuales para poder alimentar a los gatos callejeros.

Para la promoción de la película se realizará una campaña de publicidad que incluya postales, estampas, playeras, carteles y uso de las redes sociales (principalmente *Facebook* en donde se creará una página exclusiva para el documental). Si se logra el respaldo de alguna empresa que produzca alimento para gato, se propondrá una estrategia de ventas en donde se incluya el DVD del documental en la compra de un costal de croquetas.

En general, deseamos que *Desde la noche hasta sus ojos* sea visto por el mayor número posible de personas. Nuestra apuesta no es hacia un determinado tipo de público. El documental está dirigido a cualquier audiencia que desee conocer la historia de *Emilio*, su pasión por el cine, su amor a los gatos.

FICHA TÉCNICA



4.15. Ficha técnica

Título: *Desde la noche hasta sus ojos*. **Director:** Carlos Olmos. **País:** México. **Año:** 2012.
Duración: 22 minutos. **Con:** Emilio Ramón Madrigal, Margarita Islas, Sergio Celis, David Canseco, Lourdes Rivera, Corrado Fuentes, Carolina López, Paula Astorga, Inti Cordera, Eva Sangiorgi, Jorge Magaña, Claudio Zilleruelo, Sébastien Blayac, Elizabeth Monges, Isaac Pacheco. **Fotografía:** Carlos Olmos. **Sonido Directo:** Luis Miguel Navarro.
Producción: El plano andante. **Edición:** Luis Miguel Navarro. **Música y arreglo:** Julio Zapata. **Edición Musical:** Mario Gallardo. **Intérprete:** Vasty Meléndez. **Asesora de italiano:** Sandra Vanegas. **Asesor de postproducción:** Daniel Castillo.



Director y fotografía: Carlos Alberto Rivera Olmos.

Edad: 25 años.

Carlos ha aprendido a caminar solo. Es un soñador constante, amante del fútbol y de las artes. Distraído por naturaleza y

obsesivo por elección, él le apuesta todo (incluidos sus domingos) a la mirada y a la interacción con la otredad.

Estudiante de la carrera Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (FCPYS) de la UNAM, busca a toda costa titularse.

En sus ratos libres ha tomado los cursos:

Taller *Estructuras dramáticas y narrativas*, impartido por el dramaturgo Alberto Villarreal en Lacasadelcine.mx (julio 2011-agosto 2011).

- Taller *Escribir el Guión Cinematográfico*, impartido por la escritora Beatriz Novaro en Lacasadelcine.mx (mayo 2011-junio 2011).
- *Diplomado Miradas Sobre el Cine: Una Aproximación Interdisciplinaria*, realizado en Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM (febrero 2010-septiembre 2010).
- *Taller de Dirección de Actores*, impartido por la cineasta Gabriela Lara Romay en Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM (marzo 2010).
- Curso *Saber Escribir Cine*, impartido por Pablo Iván García (ganador del Premio Nacional Bellas Artes Mexicali de Dramaturgia 2010), en el Centro Cultural Woody Allen (octubre 2008).

En su vida universitaria Carlos ha podido hacer lo que a él más le apasiona: CREAR.

En su experiencia laboral se ha desempeñado como:

- Articulista de la Revista electrónica *MilMesetas* <http://www.revistamilmesetas.com/> (actualmente colaborando).
- Coordinador de redes sociales de Lacasadelcine.mx (abril 2011-diciembre 2011).

- Colaborador en el área de Redes Sociales del Festival Internacional de Cine de la UNAM (FICUNAM), (septiembre 2010-marzo 2011).
- Director y guionista del cineminuto documental *Elementos* (<http://www.youtube.com/watch?v=S4afHswtmAg&feature=relmfu>), seleccionado para la proyección de documentales del concurso *¿Cómo la ves?, ¿cómo la vives?* realizado en conmemoración de los Cien Años de la Universidad Nacional Autónoma de México, dentro del 5 ° Festival DOCSDF.
- Asistente del departamento de Arte del cortometraje *Y volveré*, dirigido por el estudiante del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), Edgar Nito Arrach (febrero 2 del 2010).
- Director y guionista de la puesta en escena *Elegía a Beatriz*, participante en el XVII Festival Nacional de Teatro Universitario 2009 organizado por la UNAM.



Edición y sonido directo: Luis Miguel Navarro Jiménez.

Edad: 25 años.

Estudiante de la UNAM de la carrera de Comunicación a punto de titularse. Se especializó en publicidad y en diseño gráfico. Un amante de la tecnología y los videojuegos. Sueña con recorrer el mundo en busca de nuevas emociones y enseñanzas.

Cuenta con los siguientes cursos:

- *Diplomado de Diseño Gráfico* impartido en la escuela EduMac (noviembre 2011-enero 2012).
- *Curso de Photoshop* en el Centro de Capacitación Profesional (septiembre 2011).

En su experiencia laboral se ha desempeñado como:

- *Community manager* para el centro de las Artes Santa Úrsula (marzo-septiembre del 2010).
- Diseñador de campaña publicitaria para WWF México (abril-mayo del 2010).
- Actor en la puesta en escena *Elegía a Beatriz*, participante en el XVII Festival Nacional de Teatro Universitario 2009 organizado por la UNAM.

Actualmente se desempeña como diseñador y asistente de *marketing* en la firma de contadores BHR *Enterprise Worldwide* México.



Música y arreglo: Julio Andrés Zapata Poblano.

Edad: 32 años.

El Guitarrista-Compositor Julio Andrés Zapata Poblano nació el 22 de Julio de 1981 en la ciudad de México. Inició sus estudios musicales en el *Taller de guitarra clásica*

del CCH Vallejo con el Maestro Juan Manuel Espino. Posteriormente en 1999 ingresa a la Escuela Nacional de Música de la UNAM (propedéutico) y en el 2002 a la Licenciatura bajo la cátedra de Alfredo Rovelo.

Se ha presentado en lugares como la Sala Nezahualcóyotl, el Antiguo Colegio de San Ildefonso, la Casa del Lago, la Casa del Libro, Ex Teresa Arte Actual y en escuelas de nivel profesional como el IPN y la Universidad del Valle de México, por mencionar algunas.

Su labor como compositor ha sido en su mayor parte para guitarra, aunque también destaca un quinteto de alientos *Durmientes* realizado para el cortometraje con el mismo nombre del director Yaasib Vázquez alumno del CCC.

En el 2007 recibe el apoyo para intérpretes que otorga el FONCA y obtiene el título de Licenciado Instrumentista en el 2009.

Ha tomado cursos de composición e interpretación musical a nivel nacional e internacional con músicos destacados como: Arturo Parra (Colombia), Stefano Scodanibbio (Italia), Ernesto Cordero (Puerto Rico), Leo Brouwer (Cuba), Ernesto García de León (Mex), Julio César Oliva (Mex).



Edición musical: Mario Alberto Gallardo García.

Edad: 32 años.

Mario es Licenciado en Composición de la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Siempre interesado en incrementar sus conocimientos en el

ámbito musical ha asistido a una gran variedad de cursos, entre los que destacan: *Técnicas de grabación y edición de audio digital* impartido por Roberto de Elías; *Síntesis audio digital* impartido por Roberto Morales; *Técnicas composicionales para contrabajo y violonchelo* impartido por Stefano Scodanibbio; y *Música española para piano* impartido por José Ma. Figueroa.

En su experiencia profesional se encuentra la Producción musical para la compañía de teatro Las Hijas de Safo en la Escuela de Arte Teatral de Bellas Artes; Producción de ingeniería en audio para el grupo musical Los Lunáticos en el disco *Rocka Billi*; Desarrollo de interfaces sonoras y subsistema de audio en el proyecto Implementación de dispositivos de Realidad Virtual como apoyo a la docencia en el salón de clases en la DGCTIC; y la Producción de ingeniería en audio para el grupo musical Pico de Gallo en el demo *Pa'lante*.

CONCLUSIONES

Cuando decidimos relatar la historia del señor Emilio, nunca imaginamos obtener tanto aprendizaje, tanta luz. Llegamos ante él sólo con una *Handycam* y un tripié; ahora, finalizado el documental, nos sentimos con más elementos, con más posibilidades, con más valor, con más experiencia; nos sentimos con miradas y corazones más amplios.

Realizar *Desde la noche hasta sus ojos* ha sido una de las mejores decisiones que hemos tomado; sobre todo, por la gran lección que nos deja: hacer documentales multiplica la existencia, la acerca al infinito (no por nada Everardo González cierta vez comentó, que su vida era como vivir sesenta vidas a la vez por todas las historias a las que se había acercado).

Ya que hablamos de la vida, debemos decir que la práctica documental nos situó frente a ella, nos motivó a extenderle la mano, a aceptarla con todo su dolor y tristeza, a imaginarla con más amaneceres, a transformarla cuando la rabia y la pobreza se vuelven asuntos insostenibles; en ese sentido, otra enseñanza del género es que la realidad también se (re)construye (no sólo en la sala de montaje, yuxtaponiendo planos, también en el día a día, cuando la imaginación nos lleva a realizar las cosas de manera diferente).

Durante el proceso de nuestro trabajo de titulación, comprobamos que las enseñanzas que recibe un comunicólogo de la UNAM (análisis de los discursos, construcciones semióticas, técnicas de redacción...), si se complementan con un estudio detallado del lenguaje cinematográfico y de la producción documental, facilitan la creación de productos audiovisuales coherentes y estéticos tanto en su forma como en su contenido.

Además de los conocimientos brindados, la licenciatura nos permitió desarrollar capacidades concretas, esenciales para laborar en cualquier ámbito de la comunicación. De

ahí que, la organización de ideas, la investigación, la delimitación de temas, la transformación del pensamiento en discursos narrativos... hayan sido fundamentales a la hora de forjar *Desde la noche hasta sus ojos*.

La carrera también nos deja disciplina y la facultad de trabajar en equipo; sin ellas, no habiéramos logrado nada, no habiéramos llegado a ningún lugar en la historia de don Emilio. Estamos orgullosos de la constancia en la realización de nuestro cortometraje (hubo periodos en que las jornadas eran de más de doce horas). Logramos formar un equipo de producción comprometido (fuimos siete los que intervenimos en alguna etapa del documental), dispuesto siempre a entregar el máximo esfuerzo. Mencionar esto nos conmueve, nos llena de nostalgia, y más al recordar que gracias a la pasión y al trabajo que le conferimos a nuestro proyecto, nos ganamos un sitio en la séptima edición del Festival Internacional de Cortometrajes de México (FICMEX) 2012.

Fue un bello sueño estar ahí. *Desde la noche hasta sus ojos* se habló de tú con los documentales de los alumnos del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) de México, y con los trabajos de los estudiantes del CUEC que también participaron en el certamen. Cabe expresar, que en la universidad siempre vimos al CCC y al CUEC como los gigantes de la cinematografía nacional (para nosotros eran el Barcelona y el Real Madrid del cine de nuestro país). Desde nuestras aulas, sus trabajos parecían inalcanzables. Ahora, finalizada la carrera, podemos decir con confianza (y alegría), que el comunicólogo, si se lo propone, si se prepara, si trabaja con humildad, si está dispuesto a aprender de todos y de todo, si forma grupos de trabajo estables y comprometidos, si cree firmemente en sus ideas, si es valiente, si no se deja vencer ante ningún obstáculo, si imagina, si sueña... siempre podrá realizar productos audiovisuales a la altura de cualquier gigante, de cualquier cima.

Es de suma importancia señalar, que el acceso a herramientas tecnológicas de costos moderados (videocámara y computadora con un programa de edición), y la toma del cortometraje (por ser una forma noble, libre y económica para hacer cine), como el camino idóneo para nuestro documental, nos permitieron labrar una obra detallada, en donde plasmamos nuestras ideas de manera profesional. En ese contexto, sugerimos a todas las personas inquietas por realizar productos audiovisuales (en especial a los comunicólogos), que se acerquen al cortometraje documental, que lo exploren, que conozcan sus posibilidades, que experimenten con él. Aprovechar la era digital para narrar breves historias de lo cotidiano, implica agudizar la mirada y los sentidos; implica aprendizaje y experiencia; implica incrementar los puntos de vista sobre la realidad (descentralizarlos).

En lo que respecta a la producción de documentales, *Desde la noche hasta sus ojos* nos mostró que México, paso a paso, va forjando mejores condiciones para hacer cine (se han ganado batallas políticas para obtener más apoyos gubernamentales, se han fortalecido los circuitos culturales de exhibición...), pese a ello, en la actualidad aún persisten serias carencias (de espacios, de dinero, de promoción...), que impiden que la práctica documental, y en general todo el cine mexicano, sea una actividad continua, rentable, necesaria y del agrado de su público.

El contexto anterior mengua los ánimos, pero, por fortuna, los cineastas mexicanos permanecen estoicos. Mantienen la lucha. Van, vienen, se manifiestan, escriben, reflexionan, elaboran críticas. Recurren a todo para hacer sus películas (incluso a medidas de dudosa ética): se endeudan, consiguen que sus amigos vendan hasta sus relojes para obtener algo de dinero, alcoholizan a los políticos para que aprueben nuevas leyes a favor del cine, se acercan a otros países en busca de la coproducción... Por lo general, logran

efectuar sus cintas, sin embargo, sus combates los vuelven paladines solitarios, lo que impide la organización sólida del gremio.

Para realizar nuestro documental, tomando como ejemplo las formas alternativas para obtener financiamiento, tuvimos prácticamente que asaltar a nuestros padres. Ellos no opusieron resistencia, de hecho, con confianza, con cariño, colocaron en nuestras manos unos cuantos miles de pesos (sin duda, son los más grandes productores que hemos conocido).

La motivación que nos deja el respaldo económico de nuestros progenitores, nos impulsa a querer mejorar nuestros productos audiovisuales. En ese sentido, para futuros proyectos, le daremos más peso a la carpeta de producción; la haremos más atractiva, clara y factible; con ella buscaremos obtener algún fideicomiso del Estado o el patrocinio de alguna empresa solvente. Todo esto con el objetivo de satisfacer, entre otras cosas, las necesidades técnicas de nuestros proyectos (para evitar vernos privados de algún lente, de algún micrófono o de cualquier otro recurso indispensable).

Cabe mencionar, que si aún con las medidas tomadas no logramos conseguir respaldo económico, al igual que Werner Herzog durante la planeación de su primer documental, trabajaremos día y noche hasta reunir la cantidad adecuada. El género lo vale. El país también. Por eso se debe luchar con uñas y dientes, para que la imaginación y el arte no desaparezcan de nuestra sociedad. Debemos seguir creando ante las condiciones adversas (con todos los medios que tengamos al alcance, con toda nuestra inventiva), sin embargo, es nuestra obligación (la de todos los amantes del audiovisual), erradicar dichas condiciones. El gran reto está ahí, frente a nuestras narices, esperando que de una vez por todas ideemos algo eficaz para trazar un panorama político, económico, jurídico y social, en

donde se pueda hacer cine de manera justa, libre, honesta, incluyente; con una sólida base humana y financiera; un panorama que se extienda a las demás actividades, que nos permita eliminar nuestros vicios, nuestros miedos, nuestra oscuridad; un panorama en donde todos los mexicanos podamos vivir mejor.

Desde la noche hasta sus ojos, siguiendo su senda de dádivas, nos deja una certeza: continuaremos realizando documentales; el género nos cautivó (y en general la creación cinematográfica), por eso deseamos seguir aprendiendo de él; seguir bebiendo de sus aguas; seguir luchando a su lado. También nos deja un amigo, Don Emilio, y la responsabilidad de preservar su recuerdo, de difundir sus hazañas gatunas y cinéfilas, de hacer todo lo posible para que su conocimiento y actividades no sean menospreciados por las personas que lo rodean (en ese contexto, además de nuestro cortometraje, hemos elaborado una versión más larga, un medimetraje, en donde profundizamos más sobre el señor Emilio. Dicho trabajo, ha sido incluido en el presente proyecto de titulación).

Antes de finalizar, queremos dejar en claro, que el documental no es un género menor (tanto la ficción como la realidad son parte de la creación cinematográfica, de la existencia, de un todo indivisible; tratar de compararlos, de confrontarlos, resulta absurdo). Sus hacedores han demostrado que puede extender sus alas hacia cualquier horizonte. Libre de esquemas rígidos; de baldosa añeja. Libre de protocolos políticos, de anclajes didácticos, su vuelo surca nuestra mirada. Le teje emociones. Infiernos. Abismos. Belleza. La vida misma se encuentra en su interior, con todo su fuego, filosofía, conocimiento, catarsis. Procurar la salud de la práctica documental significa preservar el misterio, la mirilla por donde se observa a la humanidad perderse entre la nada y la sombra.

Nuestro país es fecundo en historias, en relatos de diversos matices; toda narración es posible en México. Nosotros sugerimos aprovechar esa situación. Con sólo una cámara de video, tenemos la posibilidad de registrar las sonrisas de los niños que juegan fútbol en las plazas; las manos fuertes, maltratadas, de los trabajadores de la construcción; con una cámara podemos incendiar las protestas, establecer la duda, defender las causas nobles, blandir los ánimos por una patria en donde la miseria esté lejos de todos sus habitantes.

En conclusión: el documental es luz que disipa la oscuridad, tiempo sin futuro, tiempo sin muerte. Nuestra batalla condiciona su permanencia en nuestro camino; la protección de nuestro recuerdo a pesar de la finitud.

BIBLIOGRAFÍA

- Breschand, Jean, *El documental: la otra cara del cine, Volumen 3 de Los Pequeños Cuadernos de "Cahiers du Cinema"*, Paidós, Barcelona, 2004, Págs. 101.
- Francés, Miquel, *La Producción de Documentales en la Era Digital*, CATEDRA Signo e imagen, Madrid, 2003, Págs. 276.
- Mendoza, Carlos, *La invención de la verdad, nueve ensayos sobre cine documental*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), México, 2008, Págs. 237.
- Nichols, Bill, *La Representación de la Realidad*, PAIDÓS, Barcelona, 1997, Págs. 383.
- Niney, François, *La prueba de lo real en la pantalla: ensayo sobre el principio de realidad documental*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), México, 2009, Págs. 525.
- Rabiger, Michael, *Tratado de dirección de documentales*, Omega, Barcelona, 2007, Págs. 661.
- Schmidt Adele, et al., *Escenarios de fin de siglo nuevas tendencias del cine documenta; memorias 1996*, Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), México, 1996, Págs. 113.
- Soler, Llorenç, *La Realización de Documentales y Reportajes para Televisión: Teoría y Práctica*, CIMS, Barcelona, 1998, Págs. 284.
- Taibo Carlos, Orozco Martha, Paredes Sandra, *Manual Básico de Producción Cinematográfica*, IMCINE, CUEC, CCC, México, 2011, Págs. 142.



ARTÍCULOS Y OTROS TEXTOS CONSULTADOS

- Página de Internet de DocsDF: <http://www.docsdof.org/porque-docsdof/> [en línea].
Fecha de consulta: 5 de junio de 2012.
- Página de Internet: <http://recursos.cnice.mec.es/media/cine/bloque10/pag4.html> [en línea]. Fecha de consulta: 10 de agosto de 2012.
- Página de Internet: <http://www.espanolsinfronteras.com/LenguaCastellana-RD04-Com.ElCine10-LaProd.Cinematografica.htm> [en línea]. Fecha de consulta: 18 de agosto de 2012.
- Página de Internet: <http://seminariodecineuc.files.wordpress.com/2010/08/parte-teorica-seminario-cine.pdf> [en línea]. Fecha de consulta: 18 de agosto de 2012.
- Página de Internet: <http://es.scribd.com/doc/75210284/PAC-Bloque-1> [en línea].
Fecha de consulta: 18 de agosto de 2012.
- Página de Internet (*blog*): <http://soloparagourmets.blogspot.mx/2011/07/manifiesto-del-contrapunto-sonoro.html#.UQYCFx12QxB> [en línea]. Fecha de consulta: 28 de enero de 2013.
- Página de Internet (fragmento del poema *Oda al gato* de Pablo Neruda, Buenos Aires, 1959): <http://www.neruda.uchile.cl/obra/obranavyregresos2.html> [en línea].
Fecha de consulta: 28 de enero de 2013.
- *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2011*, Área de Investigación Estratégica, Análisis y Prospectiva, Instituto Mexicano de Cinematografía, México 2011, Págs. 223.

- Burkhard, Christiane, “Más dinero es menos libertad y, por tanto, menos experimentación”, *Cine Toma, Revista Mexicana de Cine*, año 2, número 7, México, noviembre-diciembre 2009, Págs. 16-18.
- Gajá, Lucía, “La realidad de nuestro cine es un reflejo del país entero”, *Cine Toma, Revista Mexicana de Cine*, año 2, número 7, México, noviembre-diciembre 2009, Págs. 12-14.
- Pérez, Andrés, “Jean Painlevé, ciencia es ficción (y viceversa)”, *Público.es*, página de Internet: <http://www.publico.es/393453/jean-painleve-ciencia-es-ficcion-y-viceversa> [en línea]. Fecha de consulta: 24 de octubre de 2012.
- Reygadas Pedro, Tello Jaime, “El cine documental en México”, revista *Plural*, segunda época, México, vol. X-XI, núm. 119, agosto, 1981, Págs. 9.
- Rodríguez Rodríguez, Yuli Margarita, *Desarrollo de proyecto de producción de cortometraje “El regalo” (carpeta de proyecto)*, México 2011, Págs. 147. Tesis Licenciatura (Licenciada en Ciencias de la Comunicación, Producción), UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.
- Salcedo, Gerardo, “Una mirada al documental contemporáneo mexicano; luz y paradojas”, *Cine Toma, Revista Mexicana de Cine*, año 2, número 7, México, noviembre-diciembre 2009, Págs. 24-27.
- Sañudo, Érick “Panorama del cine documental en México”, *Estudios cinematográficos, Revista de actualización técnica y académica del Centro*

Universitario de Estudios Cinematográficos, año 14, número 32, México,
septiembre-diciembre 2008, Págs. 63-65.